Müjde Ar: “Beni dinle, sana bir sır versem?”
Füsun Demirel: “Söyle kız, kafamı kesseler söylemem kimseye.”

Füsun Demirel: “İki satır konuşamadık, söylesene allah aşkına.”
Müjde Ar: “Şey, benim arkadaşlarım var, tiyatrocu.”
Füsun Demirel: “Tiyatrocu mu?”

Müjde Ar: “Bana bak, benim adım Serap, ona göre sakın Naciye falan deme tamam mı?”
Füsun Demirel: “Kız şeytansın sen ahahah...”

Korkma Evladım

Derleme
Mart 2016

1987-1988 yıllarında Bilim ve Sanat dergisinde yayınlanmış yazılar
Hüray ve Caner Fidaner

yersizseyler.wordpress.com

Kapak görseli: Aaahh Belinda

Kitabın LaTeX kodları yine CC Attribution-
NonCommercial 3.0 Unported Lisansı altındadır.

İçindekiler

Belinda'nın Büyüsü 5

"Çağdaş Zamanlar": Çağdaş Şarlo 8

Güneye Giden Yollar 10

Suskunluk mu, Türkü mü? 12

Bir Çöküşün Filmi 15

Kahraman Fotoğrafçı Örgütçülere Karşı 18

"Gülün Adı"ndaki Çatışmalar 21

Bana da Bir İş: Koro Çizgisi 23

Aşkın Toplumsallığı 25

40 Metrekare Almanya ve Başka Tanrının Çocukları 27

Geçmiş Yinelenebilir mi? 30

Anayurt ve Oteli 32

Kuşaklar da Yanar... 35

Gölge Savaşçı 37

Her Gece Bir Yolculuktur 42

“Her Şeye Rağmen” 47

İstanbul Sinema Günlerinden Bir Demet 52

Eskimeyen “Arkadaş” 57

İçimizden İnsanlar 62

Sağlık Hizmetleri – Doğrular ve Yanlışlar 67

Belinda'nın Büyüsü

Ocak 1987, 73:56

"Korkma evladım, sahici değil bunlar, hepsi masal..." Bu tip sözler, erken çocukluk döneminden kalma anılar olarak hepimizin belleğindedir. Gerçekten yaşamın ilk yıllarında düş ile gerçeğin farkı algılanamaz; düşünülen, söylenen her şey yapılmış, olmuş gibi etki yapar. Bu durum **büyüsel düşünce** denen erken çocukluk dönemindeki düşünce biçiminin bir öğesidir. Büyüsel düşüncenin izleri yetişkinlikte de gözlenebilir. Örneğin, oyuncunun gerçekte ölmediğini bile bile perdedeki ölüme ağlamak, bunun küçük bir örneğidir.

Aaahh Belinda'da[1] Serap'ın da reklam filmi çevirecek olmaktan benzeri şekilde etkilendiğini ilk sahnelerden başlayarak anlıyoruz. Videoda provalarını gördüğü rol arkadaşına öfkeleniyor, sette parmağına takılan alyans onu tedirgin ediyor, rol gereği anneleri olacağı çocuk oyuncuları hiç de canayakın bulmuyor, vb. Serap'ı gerçekte rahatsız eden şey, alaycı çevre tepkisinden, yani "imajını satmak"tan çok, yalancıktan da olsa halk tipi bir aile kadını kimliğine bürünmektir.

Aslında bir bütün olarak sinema kendi başına bir yanılsamadır. Geleneksel olarak seyirciden bir süre için görüntüleri gerçek kabul edip film kişisiyle birlikte duygulanması, beklenir. Epik anlayıştaki filmlerde ise seyirciye izlediğinin bir görüntü olduğu sık sık anımsatılır. Aaahh Belinda gibi epik filimlerde ise film kişisi ağlarken seyirci güler, film kişisi gülerken seyirci ağlar. Böylelikle seyirci yanılsamanın dışında kalmış olur.

[1] Aaahh Belinda..., Yönetmen: Atıf Yılmaz, Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz, Senaryo: Barış Pirhasan, Oynayanlar: Müjde Ar, Macit Koper, Odak Film yapımı, renkli, 1986.

Öte yandan oyuncu da aslında oynadığı şeyin gerçek olmadığını bilir. Örneğin Serap, Asiye rolünü oynadığı için kendisini fahişe gibi hissetmez. Oysa aynı Serap, reklam filmindeki rolünden, Naciye'yi oynamaktan tedirgindir. Serap "özgür" bir kişidir, "rahat"tır, evli olmadığı halde birlikte yaşayabilmektedir. Ama görünüşteki bu özgürlük ancak bir büyük yadsımayla birlikte var olabilmektedir. Serap, Seraplığını "Naciye olmamak" şeklinde tanımlamaktadır. Bu nedenle bir halk tipi aile kadını olmak, ya da öyle görünmek kendisini olağandışı ölçülerde tedirgin etmektedir. O halde Serap'ın da başına buyruk yaşaması olanaksızdır.

Düşlerdeki gibi korkulan gerçekleşir ve Serap Naciye'nin dünyasını yaşamaya başlar. Panik içinde Serap'tan bir iz arar, bulamaz. Naciye'nin dünyası gerçekten de imrenilecek bir ortam değildir. Çünkü burada herkesin yapacağı şeyler toplumsal olarak belirlenmiştir. Naciye kocasına bir eş, kaynana ve kaynatasına bir gelin, çocuklarına bir anne, babasına bir kız olmak, aynı zamanda banka memuru ve arkadaş rollerini de korumak ve sürdürmek zorundadır. Yeniden Seraplaşma çabaları sonuç vermez. Eski sevgilisiyle ilişki kurar, ama bu ilişki Serap'ınkinden çok farklıdır. Bireysel olarak Asiye'yi çok iyi oynasa bile bu rolü sahnede canlandırması olanaksızdır artık, çünkü ona hasta gözüyle bakarlar. Naciye kimliğiyle elde edebildiği rol ancak Ahlak Derneği Başkanı rolü olacak, ama toplumsal koşullar bu rolü de sahnede oynamasına izin vermeyecektir. Geriye oynayabileceği tek "rol" kalmıştır: Naciye'nin toplumsal rolü. Bunu hakkıyla becerebildiği an, gerçek dünyaya, Seraplığa geri dönme şansı da ortaya çıkacaktır.

Finaldeki simgesel sahne, filmin özeti gibidir. Reklam filminin konusu, bir anlamda sahibi olan Belinda markalı şampuanın dev şişesi, bir robot gibi Serap'ın üstüne gelir, onu korkutur; ama hemen ardından şişenin kendi kendine yürümediğini, bunun bir oyun olduğunu anlarız. Aslında bu dev şampuan şişesinin, insanların üstüne yürüyen, onları korkutan bütün yanılsamaları simgelediği rahatlıkla söylenebilir. Günlük yaşantımızda giderek önemi artan yanılsamaları bir düşünün. Acaba bunların kaçta kaçının yanıl-

sama olduğunu farkediyorsunuz? Belki bundan daha önemlisi, zaman içinde bu oranın artıp artmadığıdır.

Filmin en önemli özelliklerinden biri kişilerin iyi ya da kötü gibi kalıplara sığmayışı. Tiplerin tümünü izliyorsunuz, yaptıklarını yanlış bulduğunuz anlarda bile onları "anlıyorsunuz". Yine aktarılan iki farklı çevre (sanatçılar ve halk tipi aile) yan tutulmadan anlatılıyor. Her iki çevrede de insanların yalnız olmadığı, bir toplumsal **ortam** içinde bulunduğu, söze değil, sinemaya dayanan bir dille açımlanıyor.

Film bitiyor. Serap kendi çevresine dönmüş, Naciye'nin dünyası durmuş oturmuş, siz ise gerçek dünyaya dönmüşsünüz. Yani evli evine, köylü köyüne mi? Hayır. Serap bir Naciyeleşme deneyimi yaşamış, Naciye'nin çevresi başka seçeneklerin farkına varmıştır artık. Siz ise üzerinde düşünecek, tartışacak, gerçek dünyadaki yanılsamaları farketmenize yardımcı olacak bir film seyretmiş durumdasınız. Yani film üzerine düşeni yerine getirmiş, toplumdaki değişmelere katkıda bulunmuştur.

Türk sinemasının son yıllardaki gelişmelerini izleyenler şimdiye dek bu filmi zaten gördüler, konuştular. Biz "Kesinlikle yerli film seyretmem" diyenlere **Aaahh Belinda**'yı izlemelerini salık veriyoruz.

“Çağdaş Zamanlar”: Çağdaş Şarlo

Şubat 1987, 74:53

Charles Chaplin dendiğinde aklınıza yalnızca savruklamalı kısa güldürü filmleri geliyorsa eğer, sinema dilinin bu büyük ustasıyla henüz tanışmış sayılmazsınız. Çünkü sinema tarihinde Chaplin'in uzun filmleri, kısa filmlerinden çok daha fazla yer tutuyor. Bunların arasında da **Çağdaş Zamanlar** (Modern Times)[2] özel bir önem taşıyor.

İlk kez 1936'da gösterilmiş olan bu film yarım yüzyıldır çağdaşlığını korumakta, çünkü birçok önemli toplumsal doğruları dile getiriyor.

Filmin fonunda Chaplin, dönemin toplumsal yapısını anlatıyor ve kapitalist sistemin bilinen çelişkilerini büyük bir ustalıkla betimliyor: Bir yanda yoksulluk, ekonomik kriz, işsizlik, öte yanda grevler, işçi hareketleri... Şarlo film boyunca oradan oraya dolaşır ve bu fon üzerinde kendine bir yer, bir gelecek arar.

Chaplin'in gördüğü ve seyirciye gösterdiği çelişkilerin çoğunu Şarlo göremez ve anlayamaz.

Şarlo, neler olup bittiğini fazla sorgulamadan çevreye uyar. Bant işçisi olarak akşama dek vida sıktığı fabrikada, dişli çarkların aralarına dolanacak denli makinelere yakındır. İşçinin yemek yerken bile çalışmasını amaçlayan (ve günümüzün hamburgerli hızlı öğle yemeklerini çağrıştıran) yemek makinesinin denendiği o tadına doyulmaz sahnede, Şarlo'nun nasıl bir makinenin parçası gibi algılandığını izleriz. Ancak bu aşırı uyum Şarlo'yu toplum dışına, bazan akıl hastanesine, bazan hapisaneye sürükleyecektir. Böylece film, bir yandan Taylorizmin öte yandan ortakuyumculuğun (conformism) benzersiz bir eleştirisi haline gelir.

[2] **Çağdaş Zamanlar** (Modern Times), Yönetmen: Charles Chaplin, Oynayanlar: Charles Chaplin, Paulette Godard, 1936 yapımı, siyah-beyaz bir Amerikan filmi.

Şarlo'nun çıkar hesapları uzun vadeli değil, kısa vadelidir. Banttaki yerine geçmeden bir kaç saniye daha oyalanmak onun için bir kazançtır. Gece bekçisi olarak iş bulduğu süpermarketteki olanaklardan bir gecelik de olsa "yararlanırken", ertesi gün atılacağını düşünmez bile.

Şarlo azla yetinir. İyi bir yaşam kurmanın yerini bazan ev gibi döşenmiş bir hapisane hücresi, bazan dökülen bir kulübe tutabilir. Ama Şarlo'nun düşgücü zengindir, sevgilisiyle birlikte kurulan iyi bir evde yaşama düşünün verdiği zenginliği ise gerçek yaşam hiçbir zaman sağlayamamaktadır.

Ancak Şarlo'yu olumlu ve sevimli bir tip haline getiren bir başka özelliği daha vardır: İnsancıllığı. Bir gecelik bekçiliğinden sevgilisi ve eski arkadaşlarıyla birlikte yararlanır. Polise Kelepçelenmiş olarak hapse giderken büfeden aldığı/çaldığı çukulatalar kendisi için değil, çocuklar içindir.

Şarlo'nun yoksul sevgilisiyle olan ilişkisi de insancıl bir temel üzerinde ve yardımlaşma, dostluk, özveri gibi olumlu kavramlar çerçevesinde gelişir. Bu ilişki biçimi, aslında kapitalist sistemin zorladığı ilişki biçimine Chaplin'in Şarlo eliyle sunduğu seçenektir. Bunu, Şarlo'nun son sahnedeki sesli ama sözsüz dansıyla daha iyi anlarız. İnsanın defalarca izlemekten bıkmayacağı o dans, sinema sanatının söze pek de gereksinimi olmayan özgül dilinin yetkin bir örneği olmakla kalmaz. İçtenlikten uzak bir kadın-erkek ilişkisini anlatan bu dans ile çıkara dayalı ilişkiler büyük bir incelikle taşlanır.

Şarlo küçük adamdır, güçsüz görünür ama denetleyemediği bir güce de sahiptir: bütün fabrikayı tek başına durdurabilir, tahrip edebilir; yapımı bitmemiş koca gemiyi denize indirebilir; eline bir kırmızı bayrak geçerse, ardından yürüyen işçilerle birlikte "tehlikeli" hale gelebilir, vb. Seyirci olarak bizlerin farkettiği bu gücünü Şarlo göremez, bu nedenle de denetleyemez.

Filmin sonunda Şarlo hâlâ neler yapabileceğini farketmiş değildir. Ama onda başka bir değişiklik olmuştur: artık yalnız değildir, kendi geleceğini tek başına değil, aynı toplumsal statüyü paylaştığı sevgilisiyle birlikte arayacaktır.

Chaplin, Çağdaş Zamanlar'da yüzyılımızın sancılarını, çelişkilerini sergiliyor ve ancak insani ilişkiler temeline oturabilecek olan gelecek umudunu seyirciye eleştirel gerçekçi bir bakışla ve başarıyla duyuruyor. Bu filmi bulun, izleyin, siz de bu büyük ustanın emeğine saygı duyacaksınız.

Güneye Giden Yollar

Mart 1987, 75:52

Bir toplumsal olay çok sayıda insanı etkiler, ama bu etkiler herkeste başka başka sonuçlara yol açar. Bunun nedeni insanların birbirinden farklı ruhsal yapılarıdır. İşte Joseph Losey, gerek toplumun farklı kesimlerinden olan insanların içinde bulundukları ortamı, gerekse aynı toplumsal kesimden insanlarda ortaya çıkan sonuçları büyük bir başarıyla sinema diline aktarabilen bir yönetmen.

Losey'i, Türkiye'de de gerek sinemalarda, gerek videoda izlediğimiz filimlerinden tanıyoruz. Sinemalarda gösterilen filmlerinden **Arabulucu** (To Go Between), **Troçki** (The Association of Trotsky), **M. KLein** ilk akla gelenler. **The Accident**, **The Servant**, **Steaming** gibi filmlerini de videoda görmüş olabilirsiniz. **Güney Yolları** (Les Routes du Sud) da[3] bu son grupta yer alıyor.

Güney yolları ön planda bir baba-oğul çatışmasını işliyor. Baba (Yves Montand), İspanya iç savaşını çocuk denecek yaşta izlemiştir ve halen onun anıları, düşleriyle yaşamaktadır. Oğul ise (Laurent Malet) hem Paris'te öğrenim görmekte hem de bir yandan babanın izinde senaryo yazarlığı yapmakta diğer yandan öğrenci olayları içinde Franko'ya karşı olanları desteklemektedir. Bu iki kişi arasındaki çatışma çeşitli alanlarda sürmektedir, aile içinde, politik kimliklerinde,, karşıt cinsle ilgili tutumlarında, meslek ilişkilerinde.... Giderek bu çatışmanın bir karşıtlık olmayıp aslında bir çeşit yarışma olduğunu ve daha çok da babanın oğluyla yarıştığını ayrımsarız.

Babanın toplumsal kimliği belirgin biçimde **eski** olarak kalmıştır; Eski kuşak, eski solcu, eski yazar... Düşünceleri her ne kadar hep toplumsal olaylarla ilgili görünüyorsa da, baba, sonuçta toplumdan ayrı anılarla dolu bir

[3] *Güney Yolları (Les Routes du Sud), Yön: Joseph Losey, Oyn: Yves Montand, Miou Miou, Laurent Malet, Senaryo: Jorge Semprun, Gör. Yön: Gerry Fisher, 1978 Fransız-İspanyol ortak yapımı.*

evde düşleriyle yaşayan, oğlunun anatsal çalışmalarını, üçüncü kişilerden, toplumsal eylemlerini ise televizyondan öğrenen bir kimlik kazanmıştır. Bu durumu, en iyi biçimde, babanın çözümlenmemiş eski çatışmalarının onun eylem ve ürünlerine yansımasında izleriz. Toplumsal ortamda çözümlenmiş çatışmalar onun dünyasında henüz çözümlenmediğinden, bunları ürünlerine yansıtmakta, ancak bu çerçevede yazdığı senaryoya alıcı bulamamaktadır. Baba, "anıların cennetinde" ama "düşlerin cehenneminde" yaşamaktadır.

Filmde, toplumsal olayların bireyde yarattığı sonuçlar ile bireysel çatışmalar çok özgün biçimde bütünleştiriliyor. Babanın çözüleyemediği bireysel çatışmaları oğluyla ilişkilerine, onunla yarışma biçiminde yansıtmakta, sonuçlandıramadığı toplumsal çatışmaları ise düşleriyle dile gelmektedir. Bu iki boyutun birbirinden kopuk olmadığını, birbirlerini etkilediğini, hatta içiçe olduklarını izleriz. Bildik baba-oğul çatışması tersine dönmüştür, baba oğula kendini kanıtlama çabasındadır. Bu ilişkiyi atış yarışması, sokakta ayak topu oynama gibi tipik Losey sahnelerinde duyumsarız. Bu kendini kanıtlama çabasının toplumsal boyutu ise, babanın düşlerine, yazılarına yansıyan "ihanet" kavramı olmaktadır. Belki İspanya'dan ayrılmış olması, belki anlayamadığımız bir başka neden ya da nedenler, babayı gerçekte ihanet etmediğini kanıtlama çabası içine sokmuştur. Bu çaba, çatışmasını çözümleyemeyen babayı giderek düşlerinin etkisine sokacak, toplumsal dış gerçeklikten tümüyle ayıracaktır. Babanın oğluna karşı tutumu iki uca savrulmaktadır; bir yandan kendi yapamadığı eylemi oğlunun gerçekleştirip Franko'yu öldürdüğünü düşler, öte yandan rus ruleti sahnesinde izlendiği gibi oğluna yönelik saldırgan duygularını dizginleyemez.

Filmdeki kadınlar, önce anne, sonra Julia (Miou Miou) kimliğinde baba ile oğul arasındaki sorunlarda arabulucu rolü oynamaktalar. Anne, "Oğlun seni görmeye gelmiş" diyerek İspanya'ya gitme görevini üstleniyor, Julia ise rus ruleti sahnesinde, eşiğine gelinen ölümü engelliyor.

Filmin başında varolan ve giderek yükselen, yoğunlaşan çatışmalar, bir yandan Franko'nun ölümüyle, öte yandan oğulun attığı iletişime dönük adımlarla bir ölçüde çözümlenecek, filmin sonlarında baba "anıların cennetine", oğul ise yaşadığı gerçek dünyaya dönecektir.

Güney yolları, gençliğe bir selam niteliği taşıyor. Baba figürünün alabildiğine nostaljik, edilgen, kapalı özellikleri karşısında sade ve gürültüsüzce birçok alanda enerji harcayıp ürün alabilen bir oğul bir anlamda geleceğin, yaşamın simgesi oluyor.

Suskunluk mu, Türkü mü?

Nisan 1987, 76:54

Her önemli toplumsal süreç, öteki kurumları olduğu gibi sinemayı da etkiler. Örneğin Sovyet sineması içinde İkinci Dünya Savaşı teması çok büyük bir yer tutar, bunun gibi 1929'daki büyük ekonomik krizin ABD sinemasına önemli etkileri olmuştur.

Büyük toplumsal süreçler, insanlığın önemli düşünsel tartışmalarını gündeme getirir. Bir yandan savaş alanındaki askerler birbirleriyle çarpışırken, öte yandan insanların düşünsel dünyasında yurtseverlikle hainlik, yüreklilikle korkaklık çarpışmaktadır. Ekonomik kriz dönemleri de, dayanışmayla bireyciliğin, yardımlaşmayla bencilliğin karşı karşıya geldiği dönemlerdir. Toplum bütünüyle çözümlenememiş çatışmaları bir kez de ürettiği filmlerle sorgular, doğrular-yanlışlar sinema yoluyla tartışılır. Bir filmin bu açıdan "iyi film" sayılabilmesi için ilk koşul sorunlarını yerinde seçmesi, yani gerçekten toplumun gündeminde olan sorulardan hareket etmesi olmaktadır. İyi film olmanın ikinci koşulu, bu soruları tartışırken temelde doğru ilkelere dayanmaktır. Ama burada söz konusu edilen, insanilik, dürüstlük gibi son derece genel ve evrensel ilkelerdir. Sorular yerinde olur, tartışma da doğru ilkelere dayanırsa üçüncü koşul büyük ölçüde kendiliğinden yerine gelir ve filmden doğru yanıtlar da elde edilebilir. Ancak bu doğru yanıtları, **etkin** bir filmde, **edilgen** bir izleyiciye **aktarılan** doğru sonuçlar biçiminde tanımlamak oldukça kaba bir yaklaşım olacak. Aslında hem film, hem de izleyici **etkin**dir, bu ikisinin **iletişim**inden doğru sonuçlar ortaya çıkar.

Ülkemizde de, büyük toplumsal süreçlerin sinemaya olan etkisiyle ortaya

çıkan filmler var. **Ses**[4] ve **Sen Türkülerini Söyle**[5] de, bu filmlerden ikisi. Bu filmlerde, 1980 sonrası uzun yıllar hapiste kalmış olan kahramanın çıktıktan sonra toplumla ilişki kurma çabası anlatılıyor. Ancak her iki filmde de kahramanın bu konuda çok büyük bir başarı sağladığını söylemek zor. Her iki film de şöyle bir soruyla yola çıkıyor *"1980 sonrası yıllarca toplumdan soyutlanarak yaşamış olan kişiler, sonradan toplumla nasıl ilişki kuracak?"* galiba filmlerin en büyük engeli de böyle bir sorudan hareket etmeleri olmuş. Çünkü gerçekte içerdeki insan dış toplumdan **bütünüyle** değil, ancak belli yönlerden yalıtılmış durumdadır. O halde çıktıktan sonraki uyum sorunu, kalıcı, derin bir çelişki değildir, geçici ve güncel bir sorundur.

Her iki film de topluma uyum temasını, bireyle toplumun karşı karşıya olduğu bir örgü içinde işliyor, ama uyumsuzluktan farklı tarafları sorumlu tutuyor: **Ses**'te bireyin **Sen Türkülerini Söyle**'de ise toplumun bu uyumsuzluktan sorumlu tutulduğunu görüyoruz.

Ses'te, içerden çıkar çıkmaz kendi kentine değil, tatil yerine gitmesinden, orada bile insanlara sırtını dönüp denizi seyretmesinden anlıyoruz ki, kahraman, toplumla ilişki kuramamaktadır. Aslında çevresindeki iyi niyetli, insancıl kişiler ona yardım etmek istiyorlar. Ama delikanlının sakat kolu, adeta insan ilişkilerindeki aksamanın da delikanlıdan kaynaklandığını somutlamaktadır. Filmin en kötü sanılan kişisi bile suçsuzdur, ya da genel ve soyut anlamdaki sorumluluğu delikanlının sandığı boyutlarda değildir. Kahramanın bu kusuru, onun **tipik** olmasını önler. Bu nedenle filmin güzel görüntülerinin keyfini çıkarabilmek için, delikanlının bir klinik olgu sayılması gerekiyor.

Sen Türkülerini Söyle, aynı olguda karşı tarafı, yani toplumu ya da çevreyi sorumlu tutuyor. İlişki kurmaya hazır olan **Hayri**, bir türlü istediği ya da beklediği toplumu bulamaz. Bir zamanlar birlikte birşeyler (neler?) yap-

[4]**Ses**, Yön: Zeki Ökten, Oyn: Tarık Akan, Nur Sürer, Sen: Fehmi Yaşar, Gör. Yön: Orhan Oğuz, 1986

[5]**Sen Türkülerini Söyle**, Yön: Şerif Gören, Oyn: Kadir İnanır, Sibel Turnagöl, Sen: Turgay Aksoy, Gör. Yön: Aytekin Çakmakçı, 1986

tığı arkadaşlarının tümü de eski değerlerinden (nelerden?) uzaklaşmış ve "yozlaşmışlardır". Yönetmen burada ilginç bir trükten yararlanarak filmin yanılsama etkisini arttırmak istiyor: kendisinin de oyuncu olarak yer aldığı toplulukta oyuncular kendi ad, soyad ve meslekleriyle yer alıyorlar: **Sibel** (Sibel Turnagöl) mankendir, **Tunca Yönder** (Tunca Yönder) film yönetmenidir, vb. Ama bu şekilde tez güçleneceğine, dekadans belirginleşiyor, böylece gerçekçilik adına başvurulan bu uygulama gerçekliği ortadan kaldırıyor. Uyumsuzluktan bu çevre sorumludur, **Hayri** ise kendisiyle barışıktır; utanılacak bir şey yapmadığını söyler. Ancak sorular baştan yanlış sorulmuştur, onun için de filmin içinden doğru yanıt bulunamamaktadır.

Gerçek Sorular...

Gerçek sorular nasıl bulunacak? Herhalde 1980 sonrasının tartışılabilmesi için önce daha öncelerinin doğru değerlendirilmesi zorunlu oluyor. Gündemdeki soru, kimin haklı, kimin haksız olduğudur. Ama bu soru, yalnızca bu yazının değil, genel olarak sinema sanatının sınırlarını aşan bir genişliğe sahip. Bu nedenle, bu filmleri, yalnızca getirdikleriyle değil, getirmedikleri ve getiremedikleriyle birlikte değerlendirmek, daha sonra bunun nedenlerini tartışmak gerekiyor. O dönemi gereğince açık ve doğru biçimde tartışamayan yalnızca sinemamız mı?

Düzeltme: Geçen sayıda "Association of Trotsky" olarak yazılan filmin doğru adı "Assasination of Trotsky" olacaktır. Düzeltir, özür dileriz.

Bir Çöküşün Filmi

Mayıs 1987, 77:54

Malcolm Lowry, ömrü boyunca tek romanla ün kazanmış bir İngiliz yazar. John Huston da, **Volkanın Altında** (Under the Vulcano)[6] adıyla bu romanı sinemaya aktarmış. Amerikalı yaşlı ve usta yönetmen, bu uyarlama işinin hakkını vermiş doğrusu.

Volkanın Altında, bir çöküşün anlatılmasıyla çöküş sanatının (dekadans sanat) birbirinden çok farklı şeyler olduğunu kanıtlıyor. Çöküş sanatı da ölümü, çirkinliği, kötülüğü anlatır, ama bu tür bir filmde fonda da, çevrede de bunlardan başka bir şey yoktur. Yücelik, güzellik gibi olumlu duygular, ya da yardımlaşma, dostluk, gelecek umudu gibi kavramlar, çöküş sanatı içinde kendilerine yer bulamazlar. Bu türden bir film, dünyaya ölümün, kötülüğün, çirkinliğin gözlükleriyle bakar, bu nedenle örneğin çirkinliği anlatmak yerine, doğrudan doğruya çirkinliğin kendisi olur.

Oysa çöküşü anlatmak çok daha farklı bir şeydir. Bir filmin teması, kahramanın çöküş süreci olsa bile, eğer film dünyaya kahramanın felsefesiyle bakmıyorsa, eğer filmin fonunda ya da anlattığı çevrede yaşamın gerçek zenginliği yer alıyorsa, bu film dekadans sanatın bir ürünü olmayacaktır. Nitekim **Volkanın Altında**'da baştan sona bir insanın çöküşünü izliyoruz. Ama Huston bu sürecin içine girerek, bu sürecin bir parçası olarak anlatmıyor, olaylara dışardan bakıyor.

[6]**Volkanın Altında** (Under the Vulcano) Yönetmen: John Huston, Oyn: Albert Finney, Jacqueline Bisset, Anthony Andrews, Görüntü Yönetmeni: Gabriel Figueroa, Senaryo: Malcolm Lowry'nin romanından Guy Gallo, Müzik: Alex North, Renkli bir ABD filmi, 1984 yapımı.

Volkanın Altında 1 Kasım 1938 akşamı başlıyor ve İngiltere'nin Meksika'daki eski başkonsolosu Bay Firmin'in yaşamının son 24 saatini anlatıyor. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki dünya dengesi, bitmek üzere olan İspanya İç Savaşı'nın etkileri, Nazi Almanyası'nın pervasızlığı, en önemlisi de Nazilerin desteğinde Meksika'da güçlenen faşist hareket gibi toplumsal süreçler, filmin **fonunu** oluşturuyor. Bu karmaşık tablo önünde Bay Firmin kronik alkolizmiyle başbaşadır. Aile ilişkileri, mesleki ilişkileri, komşuluk ilişkileri (herhalde alkol yüzünden) tümden bozulmuştur. Toplumsal olaylarla ilgili görünmesine karşın, çevresindeki gerçek dünyayı algılayamamaktadır. Kendisine bir gelecek düşünememekte, alkole ve eski anılara sığınmakla yetinmektedir. Olayların, Meksikalıların adeta bir bayram gibi yaşadığı Ölüler Günü'ne raslaması, sanki Bay Firmin'in yaşayan bir ölü olduğunu çağrıştırıyor, Meksika'nın, Eisenstein'dan bu yana bir çok sinemacının ilgisini çekmiş olan bu ölüm kültürünü Huston da başarılı bir simgesel anlatım için kullanıyor.

Filmde başka simgeler de var: Bütün görkemiyle filmi açan ve kapatan volkan, tavuklu yaşlı kadın, kendisine ameliyatla bir katilin elleri takıldığı için cinayet işleyen piyanist, öldürülen köylünün, filmin sonunda başıboş kalan atı... Bütün bu simgelerle, filmin toplumsal fonu üzerine, ikinci bir katman olarak **çevre** yerleştirilmiş oluyor.

Bay Firmin'in çöküşü işte bu fonun önünde, bu çevrenin ortasında yer alıyor. Kendisini terketmiş olan karısını büyük bir özlemle bekliyor görünmesine karşın, kahramanın karısının mektuplarını okuyacak kadar bile iletişim kurma gücü kalmamıştır. Acaba bu durum kendiliğinden, kaçınılmaz olarak varılmış bir nokta mıdır? Huston'un filmi bu soruya olumsuz yanıt veriyor. Filmin dokusu içinde Bay Firmin'in kendi çöküş sürecinden sorumlu olduğunu hissediyoruz. Tıpkı cinayet işleyen piyanist gibi Bay Firmin de yakın çevresini batağa sürükleyecektir.

Albert Finney'in olağanüstü oyunu, çevre anlatımının zenginliği, simgelerin seyircide uyandırdığı karmaşık duygular... Neden olarak bunlardan han-

gisini düşünürseniz düşünün, sonuçta Huston'un bu güzel, çok güzel filmi büyük bir zevkle izleniyor.

~~~

Eski Toprak: John HUSTON

Halen seksen yaşında olan John Huston, Amerikan sinemasının en önemli yönetmenlerinden birisi. Aynı zamanda oyunculuk da yapan Huston'un ilk yönettiği film, **Malta Şahini**. Daha sonraki filmleri arasında **Sierra Madre Hazineleri** (B. Traven'den), **Deniz Ejderi** (Moby Dick), **Zafer Madalyası** (The Red Badge of Courage), **Afrika Kraliçesi** (The African Queen), **Kırmızı Değirmen** (Moulin Rouge), **Prizzilerin Onuru** (Prizzis' Honor), **Volkanın Altında** (Under the Vulcano) sayılabilir. Huston şu sıralarda James Joyce'un bir kısa öyküsünden uyarlanan **Ölü** (The Dead) adlı filmi çeviriyor. **Sierra Madra Hazineleri**'nde bir oyuncu olan babasını yöneten Huston'un son filminde de kızı Anjelica Huston oynuyor, bu filmin sahne uyarlamasını da John Huston'un oğlu Tony Huston yapmış.

Video izleyicileri yönetmen Huston'ı yukarıda sıraladığımız filmlerin son ikisinden anımsayacaklar. Oyuncu Huston'ı ise video-kulüplerde "Hitchcock'un Seçtiği Dört Öykü" adıyla bulunan filmlerden bir çakmak şakasını anlatan "Güneyden Gelen Adam"da, yaşlı bahisçi olarak izledik.

H-C.F.
~~~

Kahraman Fotoğrafçı Örgütçülere Karşı

Haziran 1987, 78:54

Yetmişli yılların başında sinemamıza damgasını vuran bir Yeşilçam akımı vardı. Bu dönem filmlerinde erkekler ya esas oğlandır ve "iyi" şablonuna uyar, ya da örneğin kaçakçı patron ve fedaileridir ve "kötü" şablonuna uymaktadır. Kadınlar derseniz, ancak bir erkeğin yanında var olabilen, kimliksiz ve kişiliksiz yaratıklar olarak anlatılırlar. Yetmişli yılların sonlarına doğru, Yılmaz Güney'le birlikte, sinemamızda Yeşilçam-dışı gerçekçi bir akım doğdu. İzleyicinin de artan desteğiyle bu gerçekçi akımın yıldan yıla etkinliğini arttırdığını gözledik. Seksenli yılların bütün savlı filmleri, bu akımın gelişmiş bir uzantısı olarak görülebilir. Gerçekçi nitelikler, çok satışlı filmleri de etkiledi. Bu durum aslında hem neden, hem de sonuçtu. Gişe kaygısının ağır bastığı güldürü filmlerine olsun, türkücü filmlerine olsun, "sosyal içeriğin" katıştırıldığını gözledik. Belki bu gelişmede, Yeşilçamın geleneksel seyircisinin televizyondaki Dallas dizisinden başını kaldıramaz olmasının da payı vardır. Sonuç olarak gerçek Yeşilçam melodramları sinema salonlarından TV dizilerine ve "TV'de Türk Sineması" saatlerine aktarılmış oldu.

Sinemamız, elbette, zorunlu olarak **gerçekçi** çizgide kalabildiği ölçüde gelişecektir. **Prenses**'in[7] biçim özelliklerindeyse bunun tam tersini gözlüyoruz. Filmde "iyi" fotoğrafçı, kişiliksiz Nevres'i (yani "Prenses"i) "kötü" örgütçüden "kurtarıyor". Sinan Çetin, eski filmlerinde (örneğin **Çiçek Abbas**'ta) kullanabildiği çok daha gelişmiş biçim yapısını **Prenses**'te neden kuramıyor?

Bunun tek nedeni, filmin kaynaklandığı ideolojik kurguda aranmalı. Filmin

[7] **Prenses**, Yön: Sinan Çetin, Oyn: Mahmut Hekimoğlu, Serpil Çakmaklı, Tunç Okan, 1986 yapımı

ideolojik yapısı, yanlış ve aşılmış varsayımlardan yola çıkıyor. Bu felsefe gerçek bir film üretemeyeceği için de görüntülerle sözler ayrı kanallardan ayrı birer "film" ortaya çıkarıyor. Yani bir yandan Yeşilçam görüntülerini izliyor, öte yandan yönetmenin sözlerini dinliyorsunuz.

Filmin düşünsel yapısının dayandığı ve temelden yanlış olan önermelerden başlıcaları şunlar:

1. İnsanlar, dünya görüşlerine göre ikiye ayrılır: Özgür olanlar ve bir gruba ya da ülküye bağlananlar. (Yanlış: Gerçekte, insanlar değil, ama dünya görüşleri ikiye ayrılır: Her olguda maddesel gerçekliğe öncelik tanıyan **materyalizm** ile düşüncenin ya da ruhun belirleyiciliğini savunan **idealizm**. Bu açıdan, **Prenses**'te birbirine seçenek olarak sunulan kişilerin her ikisi de bir düşüncenin ürettiği karakterlerdir, bu nedenle de gerçeklikleri oluşamıyor, "iyi" ve "kötü" olarak kalıyorlar.)

2. İnsanlar istedikleri dünya görüşünü kendileri seçerler. (Yanlış: İnsanların dünya görüşleri, içinde bulundukları toplumsal koşulların ürünüdür. Filmde bu koşulları hiç göremediğimiz için, kişiler birer 'resim' olarak kalıyor. Filmde fotoğrafçının Nevres'i ilk gördüğünde **"Müthişsiniz! Müthiş bir resimsiniz!"** sözleri de bunu anlatıyor.

Filmde bu iki temel yanlış, daha özel yanlışlar halinde yineleniyor. Örneğin, filme göre insanlar dünya görüşlerini "özgür olarak" seçebiliyorlarsa, kimi toplumsal çalkantılardan şu ya da bu görüşü seçmiş kişiler, ya da doğrudan doğruya o görüş, o düşünce sorumlu olmalıdır. Oysa gerçekte toplumsal ortamı yaratan düşünceler değildir, tersine düşünceleri, ya da düşünce akımlarını toplumsal ortamlar yaratır. Eğer filmin yanlış ideolojisini doğru kabul ederseniz, toplumsal kargaşalardan korunmak için düşüncelerin ya da beğenmediğiniz şekilde düşünen kişilerin baskı altına alınmasını da kabul etmiş sayılırsınız. Zaten **Prenses**'te, örgüt, eylem, halk gibi sözcüklerin yakın geçmişte, sık sık duyduğumuz kimi bildirilerdekine koşut olarak, yanlış ve yanıltıcı anlamlarda kullanılmış olması bir rastlantı değildir.

Prenses'in en önemli çelişkisi de burada zaten: Filmin kahramanı olan "kahraman fotoğrafçı" istediği kadar "şahsi ve özgür" bir yaşam peşinde olduğunu ileri sürerek toplumsal sorumluluk ve bağlanmalardan kaçınsın, sonuçta film şimdiden geçersizleşmiş bi siyasal yaklaşıma hiç de "şahsi ve özgür" olmayan bir şekilde bağlanıyor. Böylece **Prenses**, Yeşilçam görüntüleri eşliğinde yapılan kuru bir idealist propaganda konuşması olmaktan ileri gidemiyor.

Yine de filmin geleceği için bir umut kapısı var: İstanbul'un her fetih yıldönümünde **Fatih** filmini, her ramazanda **Çağrı** filmini programına alan TRT bakarsınız **Prenses**'i de keşfeder ve her yıl eylül ayında gösterir!

“Gülün Adı”ndaki Çatışmalar

Temmuz 1987, 79:55

Gülün Adı[8] bir çatışmalar filmi olarak da izlenebilir. Çünkü filmin sürükleyiciliğini, farklı düzlemlerdeki çatışmalar sağlıyor.

Aslında konusunda çatışma olmayan, herşeyin yolunda gittiği bir film düşünemezsiniz. Çünkü yaşam çatışmalarla doludur ve yaşamdan yola çıkan her film de bunları aktarmak zorundadır. Üç boyutlu gerçek yaşamdan iki boyutlu görüntüler dünyasına aktarılan bir çatışma, artık bir filmsel çatışma haline gelir ve kaderi yönetmenin ellerine geçer.

Genellikle bir filmde çok sayıda çatışma art arda ya da bir arada yer alır. Bir film çatışmalar bireysel düzeyde işlenebileceği gibi, toplumsal düzeyde de ele alınabilir, birçok başarılı filmde ise (örneğin Losey'in filmlerinde) bu iki düzeyin örtüştüğü gözlenir.

Filmsel çatışma, bir anlatıdır, aktarmadır, belki uydurmadır, yani gerçeğin kendisi değildir. Ama filmsel çatışma **gerçekçi** olabilir. Bunun için, anlatılan çatışmanın toplumda henüz geçerliliğini koruması, yaşanıyor olması, henüz aşılmamış olması gerekir. Örneğin Kurosava'nın **Dersu Uzala**'da başarıyla anlattığı insan-doğa çatışması hiçbir zaman aşılamayacaktır. Buna karşılık Raj Kapoor'un **Avare** adlı filminde işlediği temel çatışma, “İnsanlar doğuştan suçlu olur” diyenlerle “İnsanları suça iten çevresidir” diyenlerin arasında yürür. 1957'de gösterildiğinde ülkemizde büyük olay yaratan bu filmdeki çatışma günümüzde aşıldığı için bu filmin artık aynı etkiyi yaratması beklenemez.

Gülün Adı'nda da çeşitli düzeylerde çatışmalar var (Bak.Şekil). Kişi düzeyinde en önemli çatışma, Baskerville'li William ile katil arasında. Aslında bu

[8] **Gülün Adı**, Umberto Eco'nun romanından, Yönetmen: Jean Jacques Annaud, Oynayanlar: Sean Connery, Murray Abraham, Christian Slater.

çatışma bilimle kör inanç, özgürlükle tutsaklık, insanilikle insan düşmanlığı arasındadır. Sonuçta William büyük kitaplığın yanmasını önleyemez, ama birkaç kitapla birlikte canını kurtarmıştır. Katil ise, tarihin değişik aşamalarında olduğu gibi yenilmiş, düzenekleriyle birlikte yok olmuştur.

[William x Katil] : Kişi düzeyi

[Konuk (yoksul) keşişler x Manastırlı keşişler] : Kurum düzeyi

[Yoksul halk x Zengin kilise (Engizisyon)] : Kesim düzeyi

"Gülün Adı"ndaki filmsel çatışmalar

Kurum düzlemindeki çatışma, İsa'nın yoksul olduğunu savunan konuk keşişlerle buna katılmayan manastırlı keşişler arasındadır. Zengin kilise kuşkusuz ikinci yanı tutmaktadır, onun ağır basmasıyla yoksul keşişler susturulur.

Üçüncü düzlemde yer alan ve en kapsayıcı olan çatışma ise yoksul halk ile egemen zengin kilise arasındadır. Bu çatışmada kilisenin en etkin silahı engizisyondur.

İlk bakışta engizisyonun asıl çatışmasının manastırlı keşişler ile olduğu düşünülebilir. Oysa, iki keşişin yakılmasına dek giden bu çatışmanın tarihsel hiçbir önemi yoktur. Çünkü engizisyonun gerçek katili aramak, adaleti sağlamak gibi herhangi bir kaygısı olmadığı, tek işlevinin korku ve baskı ortamı yaratarak zengin kilisenin düzenini sürdürmek olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle de en geniş çatışmanın halk ile engizisyon arasında olduğu hissedilir. Bu çatışma kızın kurtarılması ve engizisyoncu Bernardo Gui'nin arabasının devrilmesiyle, sembolik biçimde de olsa halkın üstünlüğüyle çözümlenir.

Böylece filmdeki çatışmalardan iki eksen ortaya çıkıyor: Birinci eksende William, yoksul konuk keşişler ve halk var. Bunların karşısında ise, katil, manastırlı keşişler, zengin kilise ve engizisyon bulunuyor. Bu iki eksen arasındaki çatışmalar alabildiğine zengin, ölçülü ve etkiliyeci bir biçimde anlatılıyor. Bilgiyi de kendi egemenlik alanlarında sanan zenginler, o bilgiyi elde edip, yeniden üretmeye, halk için, toplum için, insanlık için kullanmaya çalışanlar...

Konu ortaçağda da geçse, bu filmin çağdaş olmadığı, anlattığı çatışmaların aşıldığı söylenebilir mi?

Bana da Bir İş: Koro Çizgisi

Ağustos 1987, 80:55

Genel olarak sanatın, özel olarak da sinemanın görevleri hep tartışılagelmiştir. "Çözüm önermek sanatın görevi midir?" sorusu da tartışılan konulardan biridir. Olumlu örnekler, olumlu tipler içeren ve bunlar aracılığıyla toplumsal çatışmaların nesnel çözümlerini ileten yapıtlar toplumcu gerçekçi, yalnızca tanıklık ederek çatışmaları sergileyenlerse eleştirel gerçekçi olarak tanımlanır. Her iki türün de başarılı örnekleri vardır. Bu açıdan bakıldığında **A Chorus Line**[9] **[Koro Çizgisi]** eleştirel gerçekçi filmlerin iyi bir örneği olarak gösterilebilir.

Ülkemizde izleme olanağı bulduğumuz müzikli-danslı filmler arasından en çok **Hair-Bırak Güneş İçeri Girsin**'e (Milos Forman) benzer Koro Çizgisi. Her ikisi de gençleri anlatır: Hair'de topluma başkaldıran kişilerin ortakuyumsuz (nonkonformist) tutumları sergilenir ve savaşın anlamsızlığı vurgulanır; Koro Çizgisi'nde ise Amerikan toplumunun çelişkilerini yaşayan, güçlükler içinde bir iş bulmaya çalışan gençlerin ortakuyumcu (konformist) yarışmaları anlatılır. Bu filmlerde toplumsal değerlere, otoriteye başkaldırı da, boyuneğiş de insani özellikler olarak ortaya serilir. Her iki filmde de daha çok delikanlılık döneminin özgül bakış açısından toplumun çatışmaları anlatılır, ama çözüm önerilmez.

Delikanlılık son derece karmaşık bir dönemdir. Cinsel ve toplumsal kimliğin belirlenmesi ve kişinin çevresine "ben buyum" diyebilmesi oldukça güç, uzun bir süre ve zorlu bir savaşım gerektiren bir süreçtir. Öte yandan bağımsızlığa doğru attığı adımlar, gencin bu yoldaki beklentilerinin gerisindedir. Adı üzerinde, dilakanlının istemi, herşeyin yolunda gitmesi, isteklerinin hemen gerçekleşmesidir. Ama genç, anamalcı bir toplumda yaşıyorsa, isteklerinin gerçekleşmesi şöyle dursun, atıldığı yaşamda neredeyse bütünüyle

[9] A Chorus Line (Koro Çizgisi), Yönetmen: Richard Attenborough, Müzik: Malvin Famlish, Oynayanlar: Micheal Douglas, Cameraon English, 1985 ABD yapımı.

yalnızdır. Atacağı her küçük adım için büyük engeller vardır önünde. Yetenekli olması, çalışkan olması ise sonucu değiştirmede oldukça az etkilidir.

İşte, konusu yüzlerce gencin bir gösteri programında rol alabilmek için yarıştıkları bir sahnede geçen Koro Çizgisi, gençlikte atılan bir küçük adımın filmi. Adaylar farklı kişilerdir, ama hepsi de ayna sahnede yer alır, aynı koro çizgisine dizilirler. Elemeler ilerlerken, biz de yarışmacıların birer birey olarak yaşadıkları dünyaları daha yakından izlemeye başlarız. Yarışmacıların farklılıkları değişik çevrelerde yetişmiş olmalarından gelmektedir. Ama ortak noktaları da vardır: Her birinin aileleriyle aralarında olağan çatışmalar olduğunu anlarız, hepsi de bir an önce bağımsız bir yaşama kavuşmayı özlerler. Dans tutkuları ve bu işe girmek istemeleri de ortak noktalarındandır. Yetenekleri arasında uçurumlar yoktur, ama patrona şirinlik yaparak puan toplamaya çalışırlar. Birbiriyle ilişkileri ise kendilerine çok yaraşır bir doğallık içindedir. Ekonomik zorunlulukları yanında herbirinin dansetmeyi seçmesi, kendisi için simgesel bir anlam taşır: Dış dünyadan kaçış, kardeşle yarışma, evi terkeden babanın dönmesi için büyülü bir çağrı, ana babaya inat, özdeşleşilen sanatçıyı yansılama, ayrıksı olma çabası gibi güdülenmeleri onları bu alanda çalışmaya itmiştir. Çıkış noktaları ne olursa olsun gençlerin tümü de iyi becerdikleri bu işle yaşamlarını kazanmak isterler. Öte yandan deneyimli ve ünlü bir bayan dansçı da aynı yolla iş ve sevgi aramaktadır. Yarışmacılar arasında önemli farklar olmadığından seyirci patronla değil, dansçılarla özdeşim kurar. Bu nedenle filmin sonunda işini görmüş, uygun adayları seçmiş olmanın rahatlığını değil, seçilenlerin sevinciyle elenenlerin hüzününü bir arada yaşar. Bu filmi izlerken ülkemizde ise girme sınavlarında, üniversite seçme sınavlarında... ter döken yüzbinlerce genci anımsamamak elde değil.

Film boyunca özel bir mekanda, özgül bir alanda bir sistemin çarpıklığını sergileyen yönetmen, en son elemede kaçük bir espiriyle bizi şaşırtıyor ve gruptan herhangi bir kompozisyonu seçilmesinin çok büyük bir fark yaratmayacağını vurgulayarak seçme işleminin mantığındaki saçmalığı anlatıyor.

Koro Çizgisi bir yandan güzel bir kurgunun, nitelikli bir müziğin eşliğinde güzel insanların izlendiği bir seyirlik olarak, öte yandan bireysel ve toplumsal planda yoğun gözlemler içeren bir film olarak keyifle izleniyor.

Aşkın Toplumsallığı

Eylül 1987, 81:56

Aşk olgusunun hem bireysel bir yönü vardır, hem toplumsal yönü. Aşkı konu alan filmlerde, bazan bunlardan birincisi, bazan da ikincisi ağırlık taşır. Aslında aşkın bireysel ve toplumsal yönleri bir bütün oluştururlar. Çünkü burada kastedilen ve kadın-erkek arasında yaşanan özel iletişim, toplumsal ortamla da yakın bağlar içindedir. Ayrıca aynı toplumsal ortamda bile olsalar kişiler arasındaki bireysel farklılıklar bu duygu alışverişine yansır. Bu etkilerin doğurduğu çatışmalar filmi izlenir hale getirir. İyi bir film, anlattığı aşkın bireysel ve toplumsal yönlerini diyalektik bir bütünlük içinde aktarabilmelidir.

Toplum salt bireylerin yan yana gelmesiyle oluşmuş bir kalabalık değildir. Aşk olgusu da bu kalabalıktan rasgele seçilmiş kişiler arasında yaşanmaz. Bireylerin birbirleriyle ve bireylerle toplum arasında etkin dinamik etkileşimler bulunur. Gerek ussal erekse çoşkusal boyutlar taşıyan bu etkileşimleri gözardı eden, ya da tek boyutlu değerlendiren, bu nedenle de sağlam çözümlemeler yapamayan filmlerde aşk olgusunu doğuran adeta sihirli bir güçtür. Nedensel ilişkiler kurulamadığından tipler yaşamazlar, bu da ilişkinin yüzeyselliğini sonuçlar. Bireysel ve toplumsal bağlantıların gözardı edilmesi filmdeki gerçeklik duygusunu zedeler ve bu nedenle bu tarz filmler inandırıcı olmayan, masalsı bir şekilde sonlanırlar.

Aşkı salt bireysellik çerçevesinde ele alan filmlerin geniş yığınlara ulaşamama tehlikesi vardır. Film, sinema sanatının, dönemindeki özgün bir örneği bile olsa bu durum değişmez. Bunun iyi bir örneği **Sevmek Zamanı**'dır. (Metin Erksan)

Öte yandan, bir aşkı özgün kılan bireysel niteliklere ağırlık vermeyip, aşkın

yaşandığı dönemin toplumsal ortamından fotoğraflar sunan filmler kitlelere ulaşsa bile tiplerini ve ilişkiyi canlı hale getiremez. 1960'ların Türk Sinemasında izlediğimiz Yeşilçam melodramları, ya da şimdiki arabesk filmler buna örnek olarak verilebilir. Bir fotoroman-film olarak görünen **Geç Kalan Sevgi** (Falling In Love/Ulu Grosbard) de bu grupta yer alır. Herkesin belli ritüellere sahip olduğu, evlilik kurumunun eskidiği, duyguların yüzeyselleşip ortakuyumculuğun kol gezdiği ABD'de Noel hediyesini aynı mağazadan seçen kadın ve erkek birbirlerine aşık olurlar. Böyle başlayan öyküye iki ünlü oyuncunun bile yaşam kazandırması olası değildir.

Oysa, toplum içinde kişilerin rollerini, ilişkilerini, değer yargılarını toplumsal değişme sürecinde ele alan **Bir Yudum Sevgi**'de de (Atıf Yılmaz) sıradan insanların aşkı anlatılır. Burada toplumsal üretime katılma sırasında beklentileri ve etkinliği artan kadının olumlu gelişmesinin sonucudur kurduğu ilişki. Edilgin ve tüketici olmayan bu ilişki, rastlantılara dayalı sihirsellikten de çok uzaktır.

Rive Droite, Rive Gauche (Sağ yan, Sol yan)[10] adlı film, aşkın bireysel ve toplumsal yönlerini bağdaştırabilen bir başka örnek. Görüntüde ideal bir evlilik sürdüren, başarılı bir meslek yaşamı olan avukat Senanques, sadakat yönünden eşiyle, temel ahlaki değerler açısından da işiyle çatışma içindedir. Benzer çatışmaları yaşayan genç dul Saşa'ya aşık olur. Bu filmde iki kişiyi yalnızca "aşık" olarak değil, yaşadıkları çağın, toplumun yarattığı çelişkiler içinde görürüz. Onlar kadar çevrelerindeki insanların da düşünsel niteliklerine ters düşmeyen iletişimlerini izleriz.

Aşıkların ortak bir çatışmaları vardır: Her ikisinin de dürüstlük anlayışı ile eleman olarak çalıştıkları büyük şirketlerin kâr dürtüsü uyuşmazlık içindedir. Günümüz aydınının bu özgün çatışmasının oluşturduğu fon önünde gelişen aşk, seyirciye kanlı canlı bir ilişki olarak aktarılır. Sonuçta görüyoruz ki kâr için çalan, saldıran, öldüren "güçlü" tekellere karşı aydınların da ellerinde dostluk, dürüstlük, aşk gibi insani silahlar bulunmaktadır.

[10]**Rive Droite, Rive Gauche** (Sağ Yan, Sol Yan) Yönetmen: Philippe Lebre, Oyn: Gerard Dèparie, Nathalie Baye, 1985 yapımı Fransız Filmi.

40 Metrekare Almanya ve Başka Tanrının Çocukları

Ekim 1987, 82:54

Sinema, filmi çekenlerle izleyenler arasında bir iletişim aracı olduğu gibi, iletişimi konu olarak da seçebilir. Birçok filmde insanlar arası iletişimin sorunlarını, bunlara önerilen çözümleri yönetmenin bakış açısından izleriz. Eğer film kahramanlarının özgün, tekil sorunları toplumdaki pekçok kişinin de sorunuysa yani yönetmen evrensel olanı yakalayıp aktarabiliyorsa, filmin toplumda ilgiyle karşılanmasına şaşılmaz. Eğer film yalnızca sorunları aktarmakla yetiniyorsa, topladığı ilginin yaygın ve kalıcı olması zordur; ama bununla yetinmiyor, aynı zamanda temel insani değerleri savunuyor ve olumlu seçenekleri sunuyorsa filmin topluma etkisi sürekli olacaktır.

Son zamanlarda izlediğimiz iki film, iletişim sorunlarını ele alıyor: **Başka Tanrının Çocukları**[11] ve **40 metrekare Almanya**[12].

Başka Tanrının Çocukları (aslında "Güçüz Tanrının Çocukları" olarak çevrilmeliydi), Mark Medoff'un, bizde 1985'de **Sessizliğin İçinden** adıyla Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenişi övgülü eleştiriler almış olan bir oyunundan sinemaya aktarılmış. Merak edenlere anımsatalım: Sessizliğin İçinden: Beyhan Karadağ çevirmiş, Yönetmenliğini Ejder Akışık, başrollerini ise Muammer Çıpa ile Serap Kaçmaz üstlenmişti.

Başka Tanrının Çocukları'nda "Sevi ilişkisinde konuşmadan anlaşmak olanaklı mı?" sorusu ortaya atılıyor. Yanıt afişe de yazılmış: "Sevinin kendine

[11] **Başka Tanrının Çocukları** (Children of a Lesser God), Yön. Randa Haines, Oyn. William Hurt, Marlee Matleen.

[12] **40 Metrekare Almanya**, Yön. Tevfik Başer, Oyn. Özay Fecht, Yaman Okay.

özgü bir dili vardır". Seyirciye ise, film boyunca bu sonuca melodram kalıpları içinde nasıl ulaşıldığını izlemek düşüyor.

Sağır-dilsiz Sarah'ın insanları, konuşanlar/konuşmayanlar diye ikiye ayırması, genel olarak ilişki kurmayı değil, ama özel bir iletişim yöntemi olan konuşmayı yadsıması... Bunlar belki de çok güzel başlangıç noktaları olabilirdi; eğer, iki kişinin özgül ilişkisinin neden aksadığını, nasıl yeniden kurulduğunu anlayabilseydik, eğer konuşma gibi bir aracın sağlayabileceği olanakları görebilseydik, sözlü iletişimi yadsıyan Sarah'ın öfkeli anında attığı çığlık ile tüm yaşamının değişmesi arasındaki ilişkiyi değerlendirebilseydik. Belki bütün bunların önündeki en önemli engel, filmin bir Amerikan yapımı olması ve geniş yığınlara seslenmek için yüzeysel kalmayı zorunlu saymasıydı. Amaç gerçekleşmeyince toplumla bağları kopuk bir romantizm kalıyor, bu filmden geriye.

40 Metrekare Almanya'da da Almanya'da, kocasının kapıdan dışarı bırakmadığı bir Türk göçmen kadınını izliyoruz. Aslında öykünün ayrıksılığı, filmin evrenselliğini önlemiyor. Olayın nerede geçtiği bile önemli değil. Film büyük ölçüde iletişimsizlik üzerine kurulmuş. Koca, tam bir hücre hapsi yaşattığı, karısı Turna'nın duygusunu, düşüncesini, sıkıntısını kesinlikle algılayamıyor. Turna'nın durumu seyirciyi derhal sarıyor. Çünkü iletişimsizliğin insanı hapsettiği duvarları hepimiz tanırız. İçinde yaşadığımız toplumun ideolojisi, hepimizi zaman zaman bir yerlere kapatmıştır.

Evde kocasını bekleyen Turna'nın yalnızlığı, edilginliği, pencereden, binaların arasından gördüğü, müşteri bekleyen Alman kadınının, fahişenin yalnızlığı ile koşutluk göstermez mi?

Ama, belirleyici olan, temel olan iletişimsizlik değildir. Dilini iyi bilen kocasıyla konuşamayan, konuşsa da kendini anlatamayan Turna, karşı camdaki küçük, sakat kızla insani bir ilişki kurabilir. Sonuçta iletişimi önleyen yapay engeller kalkar ve o unutulmaz bitirişte Turna'nın yeniden doğuşunu izleriz.

40 metrekare Almanya'da Tevfik Başer, yakın plandan gösterdiği yüz-

lerle, başarıyla kullandığı ışık düzeniyle, yerinde geri dönüşlerle, söylemek istediğini yalın ve rahat bir dille seyirciye aktarıyor. Özay Fecht ile Yaman Okay'ın başarılı oyunları da filmin etkileyiciliğini artırmış. Sonuçta, iki-üç oyuncuyla ve çok dar bir mekanda çekildiği halde insan ilişkilerinin toplumsal özünü vurgulayan ve tartışmaya açan bir film ortaya çıkmış. Bu filmin görülmesi ve tartışılması gerekiyor.

—

Dikkat, Kaçırmayın!

* 7 Ekim, TV-2'de: MELO (Yön: Alain Resnais, Oyn. Sabine Azema, Fanny Ardant, 1986 yapımı), İstanbul Sinema günlerinde gösterilen bu film ilgiyle karşılanmıştı.

* 23 Ekim, TV-2'de: EĞER (if): (Yön. Lindsay Anderson, 1968 yapımı) 1960'ların sonlarında İngiliz sinemasına yeni bir soluk getiren Özgür Sinema akımının seçkin bir örneği. İtalya'daki Yeni Gerçekçilik ve Fransa'daki Yeni Dalganın ardından Özgür Sinema da adından uzun süre söz ettirmişti. Aynı yönetmenin bir başka filmi, Tepedeki Oda (The Room at the Top) büyük ün kazanmıştı.

* 28 Ekim, TV-2'de: KORKUNÇ İVAN (Ivan Grosni): (Yön. Sergei Eisenstein, Müzik. Profokyef, Oyn. Nikolay Çerkasov, Ludmilla Tzelikovskaya, 1945 yapımı), Gördüyseniz bile sizi yeniden ekran başına çekecek çok çok önemli bir film. Büyük yönetmen Eisenstein'in sayısız projesi arasından bitirebildiği son filmidir Korkunç Ivan. Burada bir çarın iktidarı anlatılırken, insani ve evrensel temalar işleniyor. Işık ve gölgenin kullanımıyla bu film sinema tarihinde özgün bir yer tutar.

* 30 Ekim, TV-2'de: KONFORMİST (Il Conformista): (Yön: Bernardo Bertolucci, Oyn: Jean Louis Trintignant, Stefani Sandrelli, 1971 yapımı), Daha sonra Paris'te Son Tango ile ün kazanacak olan Bertolucci, bu filmini bir "gösteri-sinema" olarak tanımlamıştı.

Geçmiş Yinelenebilir mi?

Ekim 1987, 82:54

Bir filmi birçok kişi seyreder, ancak her izleyici filmden aynı biçimde etkilenmez. Çünkü izleyicilerin farklı geçmişleri, farklı ruhsal yapıları, farklı kişilikleri vardır. Öte yandan, bir kişi bir filmi ikinci kez izleme fırsatı bulursa ilk izlemeden farklı bir süreç yaşar. Belki filmden yeni tadlar alır, belki de önce neden beğenmiş olduğunu kavrayamaz bile. Çünkü iki izleme arasında kişi yeni deneyimler yaşamıştır, artık o filmi ilk izlediğindeki kişi değildir.

Bu sürecin bir başka boyutu da kişilerin gösterim sırasında filmle, daha sonra da birbirleriyle iletişim kurmalarıdır. Bu etkileşim, sinema filmini cansız, selüloid bir şerit olmaktan çıkarır, canlı toplumsal bir olaya döndürür. Bir film, her seyirci için özel bazı anlamlar taşıdığı gibi, aynı seyircinin filmi her izleyişi de birbirinden farklı, özgül olaylardır, yani **aynı filmi iki kez seyredemezsiniz**.

Bu etkileşim biçimi diğer sanat ürünleri için de geçerlidir. Aynı şiiri yirmi yaşında okumakla kırk yaşında okumak kuşkusuz tıpatıp aynı etkileri yaratmaz insanda. Her okuyuşta farklı tatlar alınan şiirler yüz yıl sonra da okuyucu buluyorsa, bunlar büyük yapıtlardır. Yüz doksan yıl kadar önce doğmuş, yüz elli yıl önce ölmüş olan Puşkin'in şiirlerinin kişileri hala etkilemesi bunun bir örneğidir.

Tılsımım, Koru Beni'de[13] tartışılan temel sorun da budur. Gazeteci karıkoca Dimitriyevlerin Puşkin Şiir Şenliğini izlemek üzere geldikleri Boldino'da

[13] **Tılsımım, Koru Beni**, (Hrani menya moi Talisman), Yön: Roman Balayan, Oyn: Oleg Yankovski, Tatyana Drobiç, 1986 SSCB yapımı (1987 İstanbul Sinema Günleri, Altın Lale Ödülü)

her köşenin Puşkinle dolu olduğunu gözleriz: Çevredeki kişiler, köylüler, ziyaretçiler, sanatçılar hep birlikte ama herkes kendine göre büyük ozanı anmaktadır. Öncü bir tiyatro grubunun sahnelediği oyun, bize bütün bu törenlerin aslında geçmişin aynen yinelenmesi olmadığını, yapılanların bir tür sahneleme, öykünme olduğunu anımsatır. Puşkin yüce duyguları yaşamış ve en uygun biçimde onları anlatmıştır. Herkeste uyandırdığı ortak etki, bu duyguların evrensel insani özüdür. Yeniden yaşanabilecek olan da bu duygulardır, Puşkin'in yaşamının yinelenmesi değil.

Aleksey Dimitriyev'in karısıyla Klimov arasında geçenler, bir bakıma Puşkin'in yaşamından bir kesitin aynen yinelenmesi yoluyla ozanın anılmasıdır. Ama Alekseyle Klimovun düellosu yüz elli yıl önce Puşkin'in ölümüne yol açan düellodan çok farklı olacaktır. Aynı düello da iki kez yaşanmaz. Büyük sanatçıların insanlara öğrettiği, yaşattığı insani öz, duygulardır. Yani bir şiiri okurken, bir filmi seyrederken yeniden yaşanan şey, duygulardır, olaylar ise bir kez yaşanmış ve tarih olmuşlardır.

Güzel oyuncuların başarılı oyunları, seyirlik nitelikleri, göz kırpmadan izlenen kurgusu ve insani olanı tartıştığı felsefi özü ile Altın Laleyi haketmiş olan **Tılsımım, Koru Beni**, yılın hem en iyi, hem de üzerinde en çok durulacak filmlerinden biri olmaya aday. Bu filmi izleyin, hem de dikkatle izleyin.

Anayurt ve Oteli

Aralık 1987, 84:50

Kimi filmler kat kattır, değişik düzlemlerde izlenebilir ve her düzlemden yeni tatlar alınabilir. Örneğin, Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan Anayurt Otelini[14] yalnızca meraklı, heyecanlı bir öykü anlatan bir film olarak düşünebilirsiniz. Belki o aman başlangıçtaki tempoyu biraz durağan bulabiliriz, kimi ayrıntılar size gereksiz gelebilir. Ama, filmin ruhbilimsel yönünü de dikkate alırsanız o zaman karşınıza bir başka katman çıkar: Ruh sağlığı yerinde olmayan bir kişinin dış dünyadan gittikçe kopmasını, hastalıklı iç dünyasına kapanmasını izlersiniz. O zaman film kahramanının çocukluk anıları, tavanarası saatleri, ruhbilimde ekran anısı diye bilinen ilk cinsel uyarılma izleri, beklenen kadın ile annenin fotoğrafının şaşılası benzerliği, yalnızlık ve bekleyiş saatleri başka bir anlam kazanır. Yaşamı ayrıksı olan kahramanın adı da pek duyulmamıştır. Zebercet. Bu ad, az bulunan değerli bir taşın adıdır ve sanki Zebercet'in toplum içinde ayrıksılığını simgeler. Romanın en başarılı yanı olan bu ruhbilimsel katman, filmde de aynı etkinlik, aynı kapsamla vurgulanıyor.

Ama filmde romandan daha fazla birşeyler var. Romanda, otel dışına çıkmayan daha çok geçmişinden kimi anılarla tanıdığımız Zebercet, filmde toplumun içinde de görülür. Toplumun içindedir, ama toplumdan bir parça değildir, insanlardan ayrı durur, farklıdır onlardan. Sağlıklı kişilerin yanında olduğu sürece, Zebercet'in sağlıksızlığı daha belirgin biçimde görünür hale gelir. Zebercet'in iç dünyası gitgide dağılmakta, ama dış dünyada yaşam

[14] Anayurt Oteli, Yönetmen: Ömer Kavur, Oynayanlar: Macit Koper, Orhan Çağman, Serra Yılmaz, Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz, 1987

sürmektedir. Dışarıdan gelen ve sağlıklı bir kişinin önemsemeyeceği çeşitli uyaranlar (örneğin trafik kazası, dükkan televizyonunda izlediği Ömer Kavur'un **Göl** filminden alınma pasaj, bir başkasının mahkemesi, sinemadaki karate filmleri, vb.) Zebercet'i derinden etkiler, saldırgan dürtülerin dışavurumunu sonuçlar. Böylece, otelci, toplumun içinde gittikçe ayrıksılaşan bir kişi olur, otel de böyle bir bina.

Zebercet'in değişme sürecini izleyen bizler onun dünyasını anlıyabilmekteyiz, oysa bu dünyanın dış çevreye yansıması olan davranışları diğer kişiler anlayamamaktadırlar. Zebercet giderek hastalıklı davranış örüntüleri göstermektedir. Peki ya dış çevre? Bu kasaba otelindeki müşterilerin oluşturduğu, esnafın ve kasabalıların da katıldığı filmin diğer kişileri, olasıdır ki otelin ve kasabalıların tarihindeki eski yüzlerden çok farklıdır. Zebercet değişmekte, ama bir yandan da dış değişime ayak uydurmaya da çalışmaktadır. Filmde vurgulanan Zebercet'in iç dünyasındaki değişim olmakla birlikte bu değişimi etkileyen dış etkenler, yani çağın ve ilişkilerin değişmesi filmde vurgulanmamakta güncel bir kesit olarak verilmektedir. Dolaylı bir anlatımla, Zebercet'in aşırı düzenliliği ve zaman konusundaki titizliği ile belirlenen davranışları, ruhsal sayrılığa yaklaşan kişilerin değişen dış dünya ve içsel çatışmaları dizginlemeye çalışma çabaları olarak anlam kazanmaktadır. Zebercet değişen dünya ile de başa çıkmaya çalışmaktadır.

Buna bağlı olarak daha da derinde bir yorum eklenebilir bu filme. Binanın konak olarak yapım yılı olan 1839, aynı zamanda Tanzimat Fermanının ilan edildiği yıldır. Romanda da yer alan bu tarihe eklenen bir sözle, konağın 1923'te yani Cumhuriyetin ilan edildiği yıl otele çevrildiğini öğreniyoruz. Zebercet'in doğum yılı da romanda 1930 iken filmde 1950 oluyor, yani Zebercet de Demokrat Partinin seçimleri alıp iktidara geçişiyle yaşıt. Bütün bunlara bakıp, "Dış dünyayla ilişkisini yitirip, için için yok olan yalnızca bir kişi mi? Yoksa filmin bir başka simgesel iletisi mi var?" diye sorabilir, Yönetmene, horoz dövüşünde "birbirine kırdırılan" horozlardan neden "soldaki kırmızı" diye sorabilir ve filmi bir de o gözle izleyebilirsiniz.

Yönetmen Ömer Kavur, özgün çizgisini titizlikle sürdürüyor. İlk filmi **Yatık Emine**'de (1974) de toplum dışı kalmış bir kişiyi, kasabaya sürülmüş bir fahişe olan Yatık Emine'yi (Necla Nazır) anlatıyordu. Şimdi yine ayrıksı bir kişiyi, ama bu kez daha derinlemesine ve kapsamlı olarak işlediğini görüyoruz. **Anayurt Oteli**'nin kasaba ortamı, **Yatık Emine**, **Kırık Bir Aşk Hikayesi** (1981) ve **Göl**'deki (1982) gibi son derece gerçekçi; çevre düzenlenmesi **Yusuf ile Kenan**'daki (1979) **Ah Güzel İstanbul**'daki (1981) ve **Amansız Yol**'daki (1985) gibi çok güzel. Başta Macit Koper olmak üzere bütün oyuncular da çok başarılı.

Ömer Kavur'u Yılmaz Güney sonrası dönemin özgün ve kalıcı yönetmenlerinden biri olarak görebiliriz.

Kuşaklar da Yanar...

Ocak 1988, 85:55

Su da Yanar, Yön: Ali Özgentürk, Oyn: Tarık Akan, Şahika Tekand, Senaryo: Işıl Özgentürk, 1987 yapımı.

Bir "Kuşak Filmi" dir, **Su da Yanar...** Toplum tarihinde, her kuşak özgün bir yer tutmayabilir, ama önemli toplumsal çalkantıları, sıkıntıları birlikte yaşayanlar ortak bir dünya görüşü oluşturabilirler ve bu görüşleri sinemaya aktarabilirler. ABD'nin Vietnam Savaşı'na katılanlar, etkilenmelerini savaşa karşı bir düşünce oluşturacak biçimde dünyaya anlattılar. Bu filmlerde cephede ruhsal bozukluklar geliştiren (**Birdy**), bendensel olarak sakat kalan (**Coming Home**, **The Deer Hunter**), alkole sığınan (**Apocalipse Now**) bir kuşağı izledik, savaşa karşı insancıl duyguları (**Hair**), yaşadık.

Türkiye'de de, "kırkyedililer" olarak adı konmuş, özgün bir kuşak var. Bu kuşak, 1960'ların düşünsel açılım dönemiyle gerçeği (ya da"su"yu), 1968 olaylarıyla ateşi tanıdı, 1970 sonrasında ise suyun da yanabileceğini yaşadı. Oysa kendilerinden önceki kuşaktan yalnızca "su insanı boğar, ateş yakarmış" diye öğrenmişlerdi... **Su da Yanar**'da kırkyedililerin "romantik halkçı" diye tanımlayabileceğimiz dünya görüşünün önemli ipuçlarını buluyoruz. Bu kuşak için Nazım Hikmet, yalnızca "romantik" bir şairdir, bir özdeşim nesnesidir. "Nazım'ın filmini yapma" izleği, aslında bu kuşağın kendini aşma çabasıdır. Ama bu filmin yapılabilmesi için şairin düşünsel anlamda ölmesi ("Sonra ben gideceğim" dizesi ile uyanma) gerekmektedir.

Film bu kuşağın yaşadığı içsel çatışmaları anlatıyor: Bir yanda insancıllık, dünyayı tanıma özlemi (Fellini-vari "Kar" bölümü), öte yanda baskı ("Ada-

nalı Hamlet") adeta yaşamın tiyatrosudur. Filmde Godot'yu Beklerken'i oynayanlar, 1968'lerin İstanbulundaki "Devrim İçin Hareket Tiyatrosu" değil mi? Ama beklerken, Godot yerine 12 Mart gelecektir.

Su da Yanar, yoğun çağrışım ve simgelerle dolu. Filmde kendisine hatırı sayılır bir yer ayrılan Beyazıt Meydanı, bir yandan "Beyazıt Meydanındaki Ölü" şiirini çağrıştırıyor, öte yandan, bu kuşağın toplumsal bir simgesi oluyor. Bu benzetme geliştirilerek, bi sonraki kuşak için de Taksim Meydanı bir toplumsal simge olarak düşünülebilir. 1968'lerde Beyazıt Meydanında yalnızca öğrenciler vardır, ama 1978'lerde Taksim Meydanında artık halkı görürüz. Belki de bu farklar kuşakların özelliklerini belirlemiştir.

Nazım'ın Vera'sı ile 1968 hareketlerinde Fransa'ya duyulan ilgi filmde üstüste biner, yoğunlaşır ve Fransız sevgilide bütünleşir. Kösnül değil "romantik" olan bu ilişki, adeta yaşama ekleme gibi durur. Filmde köklerini arayan yönetmen, sıkılıp sazlı toplantılardan ayrılan sevgilisinin peşinden gitmeyecektir.

Filmin sinemamız için tanıdık olmayan karmaşık kurgusu, aslında 1980'ler dünya sinemasının birikimini taşıyor, örneğin anılar, düşler, fantastik sahneler, hatta "şair baba" ile Tarkovski'nin **Ayna** filminin biçimsel özelliklerini çağrıştırıyor.

Su da Yanar'da Tarık Akan'ın donuk bakışlı, adeta "maskeli" oyunu, başkişinin arayış halindeki, yabancılaşmış durumunu yansıtmanın bir aracı olmuş. Yoğun, birkaç kez izlenmeğe ve incelenmeğe değer bir film olan **Su da Yanar**, bir kuşağın özeleştirisi de sayılabilir. Bu filmde "kırkyedililer" sanki "Biz buyuz, elimizden gelen budur. Bizler iyi niyetliyiz, toplum için çalıştık, alabildiğimiz yol uzun değilse bundan yalnızca bizi sorumlu tutmayın" diyorlar.

Etkileyici ve kalıcı bir film olan **Su da Yanar** için daha çok, daha değişik yorumlar da yapılabilecektir.

Gölge Savaşçı

Şubat 1988, 86:54

KAGEMUŞA (Savaşçının Gölgesi), Yön: Akira Kurosava, Oyn: Tatsuyo Nakadai, Tsutomu Yamazaki, 1980, 159 dakika

Video pazarında alıcının istediği tipte filmi kolayca bulabilmesi için, sinema filmleri yeni bir sınıflandırmaya tabi tutuldu. Video kulüplerinin raflarında filmlerin "tür"lere göre ayrıldığını görüyoruz: Karate, korku, duygusal, macera, bilimkurgu (ya da uzaylı), kovboy, erotik, komedi... Arasıra bir grup filmin "kavgalı" adı altında yeniden gruplandığını da görebilirsiniz. Bu video kültürü açısından, Kurosava'nın Kagemuşa'sı bir "savaş filmi"... Ortaçağda, Japonya'yı kendi bayrağı altında toplamak isteyen üç prensin savaşlarının anlatıldığı bu filmde, çarpışmalar oluyor, görkemli sahnelerde ordular birbirine giriyor...

Ama bütün tarihsel görkemine karşın, **Kagemuşa** aslında bir bireyin filmi. Prens Şingin'in ölümünü, kendi vasiyeti uyarınca saklamak isteyen generaller, prense çok benzeyen idama yargılı bir suçluyu bulup prensin yerine geçirirler, ondan kagemuşa, yani bir gölge savaşçı olmasını isterler. İnsan için hangisi iyidir, kendisi olarak ölmek mi, yoksa bir başkasının kimliği altında yaşamak mı?

Antonioni'nin **The Passenger** (Yolcu) adlı filmini görenler, orada da benzer bir izlek olduğunu anımsayacak. Ancak orada kimlik değişimi kişi kendisi seçer, **Kagemuşa**'da ise buna zorunlu kılınır. Bu nedenle de Kurosava'nın filmi varoluşçu bir dünya görüşünden çok Shakespeare tipi bir kaderciliğe dayanır.

Fonda süregiden savaşlar, belki de kagemuşanın içinde bulunduğu ruhsal karmaşanın bir anlatımıdır. Kagemuşa, prensin küp içindeki ölüsünü görmek

istediği sahnede, aslında kendisini aramaktadır. Oysa hiçbir gölge, kendi başına var olamaz.

Yedi Samuray ve **Dersu Uzala** gibi iki güzel filminden tanıdığımız 1910 doğumlu Kurosava'nın bu büyük filmi, puslu aşıkları, düşe benzeyen renkli ve tarihsel gerçeklere dayanan konusuyla, dikkatle izlenmesi gereken bir film.

—

İzledikten Sonra

* **14 Ocak Perşembe** günü TV-1'de, Chaplin'in **Altına Hücum**'u gösterildi. Ancak 1942'de sanatçının kendisinin bestelediği müziği eklediği ve fonda konuşarak filmi anlattığı özgün kopya değildi, izlediğimiz. Oysa sinema tarihine ilişkin bir programda özgün kopyaları göstermek gerekir.

* **19 Ocak Salı** günü TV-1'de **Volkanın Altında**yı izlerken çok şaşırdık. Çünkü filmde Firmin'ın doktorla birlikte kiliseye gittiği, doktorun Firmin adına Meryem'e dua ederek Yvonne'un gelmesini istediği sahne kesilmişti! Gerek yönetmene (neyse ki artık yaşamıyor, bu olayı duyamaz), gerekse izleyiciye büyük bir saygısızlık olarak gördüğümüz bu sansürün nedenini doğrusu bulamadık. Yoksa TRT yetkilileri kilisede dua etme sahnesini görenlerin gidip Hıristiyan olmaya kalkacaklarından mı korktular? Acaba "süper büyük film dizisi" adı altında çektikleri kostümlü müsamere filmlerini satın alan bir komşu ülke, cami sahnesini kesip de oynatsa hoşlarına mı gider? Galiba TRT kendisini, zararlı bulduğu sahneler gelince çocuğuna "Şimdi kapat gözlerini evladım" diyen bir baba, biz izleyicileri de her gördüğünden etkilenen saf eski zaman çocukları olarak görüyor. Lütfen unutmayalım, sinema filmleri bir sanat yapıtıdır. Önüne gelen yerini kesip doğramak insanı tarih önünde sorumlu kılar. Anlaşılan, örneğin izlenimcilerin bir resim sergisi olsa, Van Gogh'un "Notre Dame Kilisesi" adlı tablosunu da birisi sergiden kaldırabilecek. Yeri gelmişken, aralık sayısında yine TV'de izlediğimiz Karel Reisz'ın **Isadora** adlı filminde de, İsadora'nın Sovyetler Birliğine gittiğinde, büyük bir salonda işçilerin ortasında çoşkuyla dansettiği güzelim sahnenin kesilmiş olduğunu anımsatalım. Yoksa o sahnede de bir "danslı propaganda" mı vardı?

H-C.F.

—

Televizyonda Sinema, Şubat 1988

Dikkat Kaçırmayın!

* **2 Şubat Salı** (TV-1): **Once Upon A Time in America** (Bir Zamanlar Amerika'da) Yön: Sergio Leone, 1984 yapımı. Ustaca geri dönüşler ve nefes kesen bir kurgu ile Amerika'da yükselmenin, zengin olmanın ne demek olduğunu anlatan bu filmde Robert de Niro'nun oyunu da dört dörtlük. Ancak 192 dakikalık bu filmi TRT nasıl gösterecek, bakalım.

* **4 Şubat Perşembe** (TV-1): **Der Blau Engel** (Mavi Melek) Yön: Josef Von Sternberg, 1930 yapımı. Heinrich Mann'ın bir romanından uyarlanan ve Marlene Dietrich'i Marlene Dietrich yapan bu film, döneminde seyirci tarafından çok beğenilmişti.

* **6 Şubat Cumartesi** (TV-1): **Teyzem**. Yön: Halit Refiğ. daha önce ocak ayında gösterileceği ilan edilen bu filmi, geçen ayki köşemizde de önermiştik.

* **9 Şubat Salı** (TV-1): **Kagemuşa** (Savaşçının Gölgesi) Yön: Akira Kurosava. Bu filmle ilgili bir yazıyı bu sayfamızda bulacaksınız.

* **12 Şubat Cuma** (TV-2): **Postman Always Rings Twice** (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar) Yön: Bob Rafaelson, 1981 yapımı. Daha önce de bir iki kez listeye alınıp gösterilmeyen bu güzel film, yine gösterilmeyebilir, ya da en azından mutfak masası sahnesi gibi yerleri budandıktan sonra ekrana gelebilir.

* **17 Şubat Çarşamba** (TV-1): **If** (Eğer) Yön: Lindsay Anderson, 1969 yapımı. 1956'da Karel Reizs'la birlikte İngiltere'de "Özgür Sinema" hareketini kuran bayan yönetmenin gençlik sorunlarına eğilen bu filmi de daha önceki aylarda ilan edilip gösterilmeyenlerden.

* **20 Şubat Cumartesi** (TV-1): **Üç Arkadaş**, Yön: Memduh Ün, 1958 yapımı. Kör bir kızla (Muhterem Nur) Üç yoksul arkadaşın (Salih Tozan-fotoğrafçı, Semih Sezerli-ayakkabı boyacısı ve Fikret Hakan-niyetçi) dostlu-

ğunu anlatan film, dönemin Türk sinemasını yansıtan başarılı bir örnek.

* **24 Şubat Çarşamba** (TV-2): **Rocco e Sul Fratelli** (Rocco ve Kardeşleri) Yön: Luchino Visconti, 1961 yapımı. İtalyanın yoksul güney bölgesinden kuzeye, Milano'ya göç eden ailenin başından geçenlerin anlatıldığı bu film, Dostoyevski'den Yunan tragedyalarına kadar çeşitli etkiler taşıyor. Alain Delon'u ünlü bir yıldız yapan ve İtalyan yeni-gerçekçiliğinin geç dönem ürünlerinden olan bu iki buçuk saatlik filmi izlemek için önceden uykunuzu alın, sonra televizyon başına geçin.

* **25 Şubat Perşembe** (TV-1): **Ivan Grozni** Korkunç İvan) Yön: Sergey Eisenstein, 1943 yapımı. Büyük yönetmenin en ünlü filmlerinden birisi olan Korkunç İvan da daha önce listeye girip televizyona çıkamayanlardan. Yalnızca bir hükümdarın değil, genel olarak hükmetme kavramının işlendiği bu filmi kaçırmayın.

Meraklısına not:

6 Şubat Cumartesi (TV-2): Uyuyan Güzel balesi, Yön: Tom Gutteridge,
20 Şubat Cumartesi (TV-2): Sevil Berberi operası,
27 Şubat Cumartesi (TV-2): Kral Lear oyunu (Oyn: Laurence Olivier).

H-C.F.

—

Video Kulüplerinden...

* ANGEL (MELEK)
Yapımcı Ülke: İRLANDA
Yapım Yılı: 1982
Yönetmen: Neil Jordan (Senaryo da yönetmene ait)
Oyuncular: Stephan Rea-Marie Kean-Ray McAnally
Süre: 88 dakika
Dağıtıcı Firma: ESTET
RENKLİ-TÜRKÇE DUBLAJ

Bir müzikholde saksafon çalan genç, kendisini güçlü ama örtülü bir tutku ile izleyen dilsiz bir genç kızı fark eder. Kısa bir süre, yalnızlığa, "dışarda"lığa

ve müziğin çağıran dünyasına dayalı bir yakınlığı paylaşan iki insanı korkunç bir sürpriz beklemektedir.

Bir cinayet, bir ipucu ve **uyanan** bir intikam isteğiyle yeniden başlayan film, ANTONIONNI'nin "Blow Up"ını anımsatan gelişmelerle sürer. Özenli ve yer yer COPPOLA'yı düşündüren masalsı çekimleri, nefis bir Saks müziğiyle örtüşen renk kompozisyonları, sıra dışı diyalogları, duygusal ve polisiye motiflerle kurgulanan sürükleyici, düzeyli temposuyla görülmesi gereken bir film. İrlanda yapımı filmde, hem Amerikan hem de Fransız Sineması'ndan tadlar bulmak olanaklı...

* ACCIDENT (KAZA)
Yapımcı Ülke: İNGİLTERE
Yapım Yılı: 1967
Yönetmen: Joseph Losey (Nicholas Mosley'in romanından)
Oyuncular: Dirk Bogarde-Michael York-Stanley Baker
Senaryo: Harold Pinter
Süresi: 100 dakika
Dağıtıcı Firma: CANNON
Renkli-ALTYAZI ve TÜRKÇE DUBLAJ

Fazla gösterişli olmayan ama sağlam kurgusuyla, sürükleyici, özgün anlatımıyla dikkati çeken, **önemli** bir LOSEY filmi. Bir trafik kazası ile başlayan gece, geri dönüşlerle sürer.

Bir "orta yaş bunalımı"nı akla getiren tutumuyla göze çarpan bir öğretim üyesi (D.BOGARDE), yakınlık kurduğu iki öğrencisiyle değişik bir yaşantıyı sergiler. BOGARDE'ın oyun gücünü belirgin olarak ortaya koyan yapım, aynı zamanda LOSEY'in mutlaka görülmesi gereken ürünlerinden...[15]

VIDEOMEN (Bahçelievler VIDEOTHEQUE) Ankara

[15] "Accident" filmi bandrolsüz dönemde Videotheque arşivi kapsamında çıkmıştı. Cannon firması bu sezon aynı filmi bandrollü olarak satışa çıkardı.

Her Gece Bir Yolculuktur

Mart 1988, 87:56

GECE YOLCULUĞU, Yön: Ömer Kavur, Oyn: Aytaç Arman, Macit Koper, Zuhal Olcay, 1987 yapımı.

Kimi insanlarla ilişki kurmak, arkadaşlık etmek kolaydır, çünkü herşeyi anlatırlar, konuşurlar. Kimi insanları anlamak için ise çaba göstermek gerekir. Sinema filmleri de böyledir. Örneğin Amerikan sinemasının macera filmlerini izlerken, bazı olaylar seyredersiniz, bir şeyler olur, film biter. Geriye belki de yalnızca hareketin tadı, heyecan duygusu kalır. Oysa öyle filmler vardır ki, izleyiciden de çaba bekler, çünkü filmdeki kimi sahnelerin yalnızca kendi aralarında değil, film dışı öğelerle de bağlantıları vardır. Eğer seyirci bu dış bağlantıları da duyumsayabilirse, filmden daha çok tat alacaktır. Bu sürecin işleyebilmesi için yönetmenin başarılı anlatımı her zaman yeterli olmayabilir, seyircinin benzeri duyguları yaşamış ve tanıyor olması da gerekir. İşte Ömer Kavur'un **Gece Yolculuğu**, seyircilerden de yoğun çaba isteyen bir film.

"Dışadönük" senaryo yazarı Yavuz (Macit Koper) ile "içedönük" yönetmen Ali'nin (Aytaç Arman) Anadolu yolculuğu, filmde sözlerle değil, bütünüyle görüntülerle, daha doğrusu sinema diliyle anlatılıyor. Anlıyoruz ki çekilecek filme yer arayan aslında yalnızca Yavuz'dur; topluma uymuş, hatta boyun eğmiş görünen Yavu. Ali'nin kafasının içi ise çözümlenememiş sorular ve sorunlarla doludur, tarihin yürüyebilmesi için ya bu soruların/sorunların ya da Ali'nin ortadan kalkması gerekecektir.

Aslında Yavuz ile Ali'yi iki ayrı kişi olarak değil, aynı kişinin iki ayrı yönü olarak düşünmek daha doğru olacak. Bu bakış açısından iç sorgulamalarını askıya alan, çatışmalarını baskılayan, varlığını sürdürmek için dış dünyayla ilişki kuran Yavuz, kişiliğin nesnel yanını simgeliyor. Ali ise özlemlerin,

duyguların ağır bastığı öznel yan olarak ortaya çıkıyor. Buna göre, filmin temel çatışması Yavuz-Ali ile toplum arasında tanımlanmış. Yavuz-Ali, Yavuz yanıyla topluma uyum gösterirken, Ali yanıyla toplumdaki değişiklikleri anlamaya çalışıyor, geçmişte kaçırdığı fırsatlara hüzünleniyor: 80 öncesinden öldürülmüş kardeş, yetişilememiş sendika toplantısı, elde tutulamamış sevgili,... Ali için hep gündemdedir. Çevresindeki her uyaran Ali'ye kendi tarihçesi olarak yansır: Stella'nın yüzü, Ali'ye en çok yaklaştığı anda eski sevgilinin yüzü oluverir. Bu çözümlenmemiş çatışmalar yüzünden Ali varlığını sürdüremez. Ali'nin diyalektik varlığı ise sürecektir, ama Yavuz'un içinde değil. Çünkü Yavuz bir başka seçim yapmıştır, bunun farkına varır ve kendi yaptığı seçimi düşünmeye başlar. Ali'nin duyarlığı iki yerde varlığını sürdürecektir: Birincisi, çoban Yusuf'un kişiliğinde; ikincisi ise Ali'nin dağa, taşa yani doğaya sunduğu yerlerden senaryosu Yavuz tarafından toplanan **Gece Yolculuğu**'nda... Filmin çok büyük bir kısmının geriye dönüşlerden oluştuğunu en başta gördüğümüz daktilo sahnesinden anlarız.

Filmdeki bireysel çatışmaların ardındaki toplumsal örgü, 80 öncesi olaylar, kâr dürtüsünün anıt-kentleri ve sinema salonlarını yok etmesi gibi, kısa ve alabildiğince etkili çekimlerle aktarılıyor. Böylece insanların belirsiz bir zaman ve mekânda değil, 1980 sonrası Türkiye'sinde yaşadığını anlıyorsunuz. Bireyin filmini yapma savıyla ortaya çıkıp yalnızca kendi ideolojisinin filmini yapanların **Gece Yolculuğu**'ndaki bu yaklaşımdan ders almaları beklenir. Filmde bireysel-özgün olanla, toplumsal-genel olanın diyalektik birliği, terkedilmiş köy izleğinde doruğa ulaşıyor. Cengiz Bektaş'ın anlattığı Kaya köyü olması gereken bu mekân,[16] bir yandan bireysel-ruhsal anlamda nostaljiyi ve ilk yaşam dönemlerine geri dönüşü ifade ederken, öte yandan bölgenin yozlaşmasına karşı çıkan yaşlı adama, temel insani değerleri simgeleyen öğretmen gibi çevre tiplerle toplumsal bir çerçeve oluşturuyor.

Gece Yolculuğu'nu, Alan Tanner'in Lizbon'da amaçsızca gemisinden ayrılıp kenti dolaşmaya çıkan ve elindeki kamerasıyla adeta yeniden yaşamaya başlamak isteyen bir gemiciyi anlatan **Beyaz Kentte** adlı filmiyle de karşılaştırmak gerekiyor. O filmin kahramanı amaçsızdır, kendisini, bütün dün-

[16] Cengiz Bektaş, **Duvarların Dışı da Senin**, sayfa 70-75

yanın kendisine ait olduğu günleri düşünür gibi tembelce dolaşan "akzolotl" adlı su hayvanına benzetir. Oysa Ali amaçsız değildir, sırtında taşıyamayacağı kadar ağır bir sorumluluk duymaktadır.

Ömer Kavur yalnızca filmin iç bağlantılarıyla değil, dış bağlantılarla da, örneğin eski filmlerine göndermeler yaparak, gerçeklik duygusunu pekiştiriyor. Film kahramanının köy dışında yaşadığı yer, **Yatık Emine**'nin kasabanın dışındaki evini hatırlatıyor. Çoban, **Yusuf ile Kenan**'ın baş kahramanını, Alibeyköy'deki dar sokaklar **Kırık bir Aşk Hikayesi**'ni çağrıştırıyor. Duvar saatini görüp de **Anayurt Oteli**'ni düşünmemek elde değil. Uçurumun tepesinden görünen dalgalı deniz de seyircinin aklına **Göl** filmini getiriyor. Bütün bu çağrışımlara, o unutulmaz "filmcilerin yemeği" sahnesini de eklersek, filmin otobiyografik iskeleti ortaya çıkmış olacak. İşlettiği sinema, bir mobilya galerisine dönmüş olan eski kameramanın sözlerini de anmadan geçemiyoruz: "Filmlerde aslolan duygulardır". Benzeri bir yargıyı, bu satırların yazarları da ileri sürmüşlerdir.[17]

Filmin bir başka özelliği de erkek tiplerinin canlılığına, etkinliğine karşılık, kadın tiplerinin silik ve edilgen olması. Belki de yönetmen bu kez bir "erkek filmi" yapmayı denemiş.

Sonuç olarak, sekiz filminden altısını 1980 sonrasında yapmış olan Ömer Kavur, bu filmiyle bizleri 1980 öncesinin ve sonrasının iç hesaplaşmalarına çağırıyor. Yavuz-Ali'nin başına gelenler izleyenlere de yabancı gelmeyecek. Yaşayabilmek için birçoğumuz içimizdeki gündelik yanı belirginleştirip, sorgulayan, duygu yoğunluğu taşıyan, gördüklerinden hüzünlenen yanımızı silikleştirmedik mi? Bunları tartışmak için **Gece Yolculuğu**'nu izlemek, hem de dikkatlice izlemek gerekiyor.

Sinemanın ne olduğunu, ne işe yaradığını, seyirciye neyi, nasıl duyumsatacağını bilen bir yönetmenle bu yolculuğa çıkmak gerek.

Aslında, her gece bir yolculuk, her film de bir gece yolculuğu değil midir?

—

[17] Hüray-Caner Fidaner, **Geçmiş Yinelenebilir mi?**, Bilim ve Sanat, 83, sayfa 51, Kasım 1987

İzledikten Sonra

* TRT'nin çocukların yatma saatine dikkat etmesi gerekiyor. Örneğin, 6 Şubat günü izlediğimiz Uyuyan Güzel Balesinin bir buz balesi olduğu önceden açıklanmadığı gibi, saati de oldukça geçti. Bu güzel gösteriyi daha çok çocuk izlemeliydi.

H-C.F.

—

Televizyonda Sinema, Mart 1988

Dikkat, Kaçırmayın

* **2 Mart Çarşamba** (TV-2): **El Jardın de las Delcias** (Arzuların Bahçesi) Yön: Carlos Saura, 1970 yapımı. Ülkemizde artık oldukça yaygın olarak tanınan Saura, bu filmini o sıralar karısı olan ve filmde küçük bir rolde oynayan Geraldine Chaplin'e adamış. Filmde felçli olduğu için tekerlekli sandalyede oturmak zorundak almış zengin bir adamdan (Jose Luis Lopez Vasquez) milyonlarının hesap numarasını öğrenmek isteyen aile bireylerinin çabası anlatılıyor. Kahramanının Franko'yu anımsatması yüzünden yedi ay süreyle yasaklanan film başoyuncunun başarısıyla da dikkat çekiyor.

* **3 Mart Perşembe** (TV-1): **İvan Grozni-II** (Korkunç Ivan-II) Yön: Sergei Eisenstein, 1946 yapımı. Büyük yönetmenin son filminin ikinci bölümü. Prokofyef'in müziği eşliğinde Shakespeare'vari bir trajedi olan bu filmi sinemaseverlerin kaçırmaması gerekiyor.

* **9 Mart Çarşamba** (TV-2): **Insignificance** (Önemsizlik) Yön: Nicholas Roeg, 1985 yapımı. Marlyn Monroe ile Albert Einstein'ı karşı karşıya getirmek gibi ilginç bir trükten yola çıkan film, televizyonda ilgi çekecek. Monroe'yu oynayan Theresa Russel'a dikkat ediniz.

* **12 Mart Cumartesi** (TV-2): **All That Jazz**, Yön: Bob Fosse, 1979 yapımı. Sahnelenmeye hazırlanan bir müzikalin yönetmeninin (Roy Scheider) düşleri, tutkularını anlatan Bob Fosse, 1987'nin Temmuz ayında, bu filmdeki gibi bir müzikali (A Chorus Line) sahnelemeye hazırlanırken öldü.

* **15 Mart Salı** (TV-1): **Topaz**, Yön: Alfred Hitchcock, 1969 yapımı. Ünlü yönetmen 51. filminde bir casusluk öyküsünü, soğuk savaş bakış açısından anlatıyor. Film, Leon Ulris'in aynı adlı romanından uyarlanmış. Konu gerçek bir Fransız ajanın anlattıklarından esinlenmiş.

* **19 Mart Cumartesi** (TV-1) **Üç Arkadaş**: Yön: Memduh Ün, 1958 yapımı. Geçen ay açıklanıp gösterilmeyen bu filmin Türk Sinema Tarihinde önemli bir yeri var.

* **23 Mart Çarşamba** (TV-2) **Fitzcaraldo**: Yön: Werner Herzog, 1982 yapımı. 1920'lerde yerli halkı sömürerek Güney Amerika'nın kauçuklarını üretmeye ve bu yolla zengin olmaya çalışan iş adamlarının arasına nasılsa düşmüş olan Fitzgerald'ın bir tutkusu vardır: Köylere opera götürmek. Herzog, bu filminde yücelik duygusunu son derecede başarılı görüntülerle anlatıyor. Klaus Kinski'nin oyunu da birinci sınıf. Bu filmi seyrettikten sonra operaya daha çok ilgi duyabilirsiniz. Filmin adı, Fitzgerald'ın yerliler arasında söylenen bozulmuş şeklinden geliyor. Ayın en iyi bir-iki filminden biri.

* **25 Mart Cuma** (TV-2): **La Dolce Vita** (Tatlı Hayat) Yön: Federico Fellini, 1960 yapımı. Bir gazetecinin (M. Mastroanni) görev yaptığı sosyetik çevrede başından geçenleri anlatan film, kısa kısa olaylardan oluşuyor ve kahramandan çok çevreyi betimliyor. Bu film Fellini'nin ticari yönden en çok iş yapan filmlerinden biridir.

Meraklısına not:

5 Mart Cumartesi (TV-2): Pavlova (Derleme bale)
19 Mart Cumartesi (TV-2): Arabella (Opera)
26 Mart Cumartesi (TV-2): Die Wildente (H. İbsen'in oyunu, Oyn: Jean Seberg, Peter Kern)

H-C.F.

“Her Şeye Rağmen”

Nisan 1988, 88:54

13 Mart günü İsveçli genç yönetmen Ann Zacharias'ın **Testet** (Test) adlı filmiyle açılan I. Ankara Film Şenliği, 20 Mart akşamı ödül töreni ve Woody Allen'ın **Radio Days** (Radyo Günleri) filmiyle kapandı. Böylece “Ankara'da bir film şenliği yapılır mı, yapılmaz mı?” tartışmaları da sona erdi. Sayın Aziz Nesin'in ödül töreninde vurguladığı gibi, bu şenlikten çıkarılacak en önemli ders, parçalanarak değil, birleşerek bir şeyler yapılabileceğinin anlaşılması oldu. Şenliğin hiçbir çevre tarafından göz ardı edilemediğinin en önemli göstergesi de, Kültür Bakanlığı'ndan gelen parasal katkıydı. Şenlik programındaki sergiler, açıkoturumlar, söyleşiler, karikatür-kısa film-ilk film yarışmaları, toplu gösteriler ile çok sayıda yerli-yabancı film Ankaralı sinemaseverlere dolu bir hafta yaşattı. Gelecek yıllarda şenliğin gelişeceğini, uluslararası bir kimlik kazanacağını ummak aşırı bir iyimserlik değil. Ankara'da sanatla ilgilenen kuruluşların ortak çabası genişleyerek sürebilirse, umuyoruz ki önümüzdeki yıllarda daha seçkin filmler getirilebilecek, Metropol'ün göstericileri gibi teknik sorunlar giderilebilecek ve seyirci sayısı artacaktır. Şenliğin uluslararası özgün bir kimlik kazanması için, İlk Filmler Seçici Kurul Başkanı Bay Verdone'nin söylediği gibi Anadolu Kültürüyle sıkı bağlantılar kurması gerekiyor. Ödül heykelciklerinin bir Hitit Kabından esinlenerek yapılmış olması bu bağlantılara güzel bir örnek. Bunun gibi, örneğin, gelecek yıl etkinliklerin bir kısmı için müzeler (Anadolu Medeniyetleri, Resim-Heykel, Etnoğrafya Müzeleri gibi) kullanılabilir.

Bu yazımızda şenlikte gösterilen filmlerden yalnızca birini, İlk Filmer Yarışmasında en iyi film seçilen “Her Şeye Rağmen”i söz konusu edeceğiz.

Her Şeye Rağmen, Yön: Orhan Oğuz, Oyn: Talat Bulut, Şerif Sezer, 1987 yapımı.

Başarılı bir görüntü yönetmeni olarak tanıdığımız Orhan Oğuz'un ilk filmi, şenliğin en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi erkek oyuncu ve en iyi kadın oyuncu ödüllerini aldı. Filmde, hapisten çıkan Hasan'ın yeniden topluma uyumu anlatılıyor. Hasan, yetkin bir insan değildir, kimi zayıflıkları vardır, örneğin karşıt cinsle insani ilişkilerinde tutuktur, içedönüktür, ama topluma ve kendine karşı sorumluluklarının da farkındadır. Karşı tip Ayşe ise benzer bir sorunu yaşamakta ancak farklı çözümlemektedir. O da Almanya'dan geldiği Türkiye'ye uyum sorunlarıyla karşı karşıyadır. Ancak Ayşe topluma uyum sağlama çabalarını kendi ayakları üzerinde durmak yerine kendisine daha kolay gelen, başkalarına bağımlı yollar arama üzerinde yoğunlaştırmaktadır. Bu iki insanın karşılaşmaları, iki kişiliğin, iki yaşam görüşünün çatışmasına yol açacaktır.

Topluma uyum konusunda bireyin sağlıksızlığını konu alan **Ses** (Zeki Ökten) ile toplumun sağlıksızlığını işleyen **Sen Türkülerini Söyle** (Şerif Gören) ile karşılaştırıldığında, **Her Şeye Rağmen**'de Orhan Oğuzz'un konuyu daha gerçekçi bir biçimde, şematizme düşmeden işlediğini görüyoru. Diyaloglardan çok sinema diline önem vermiş. Geleceği simgeleyen çocuğun Hasan'la kaldığı filmin finali, **Amansız Yol**'un (Ömer Kavur) finalini uzaktan uzağa çağrıştırıyor. **Her Şeye Rağmen**'de yalın bir öykü anlatılıyor, anlaşılırlıktan ödün vermeden akademik ögeler kullanılıyor. Filmin her sahnesi duygu yüklü. Adeta Hasan'la birlikte yeniden toplumu tanıyor, insan ilişkilerine bir daha bakıyoruz. Filmdeki rolü gereği uzun süre hapiste yatmış insanın fiziksel hastalığını vurgulamak üzere hayli kilo almış olan Talat Bulut, huzursuz Almancı kadın rolüyle Şerif Sezer gösterişsiz yalın oyunlarıyla dikkati çekiyorlar.

Sinema şenliği ve bu yolla Türk Sinemasının kazandığı yeni yönetmenleri izlemek önemli bir coşku ve haz kaynağı Ankara'lılar için.

—

Ankara 1. Film Şenliği'nde Ödül Kazananlar

Ankara 1. Film Şenliği kapsamındaki 'İlk Filmler Yarışması'nda Orhan Oğuz'un "Her Şeye Rağmen" adlı yapıtı en iyi film seçildi. Roma Üniversitesi Sinema Bölümü Başkanı Prof. Mario Verdone'nin başkanlığı ve Nijat Özön'ün Sekreterliğinde Mengü Ertel, Şeref Gür, Prof. Alim Şerif Onaran, Hale Soygazi ve Osman Şahin'den oluşan seçici kurul Engin Ayça'nın "Bez Bebek" filmini ikincilik, Şahin Kaygun'un "Dolunay"ını da üçüncülük ödülüne değer gördü. "Her Şeye Rağmen" filmiyle Orhan Oğuz en iyi yönetmen seçilirken aynı filmdeki rollerinden dolayı Talat Bulut en iyi erkek oyuncu, Şerif Sezer en iyi kadın oyuncu olarak ödüllendirildiler.

Verilen diğer ödüller ise şöyle:
(*) "Bir Kırık Bebek" filmindeki oyunuyla Orhan Çağman en iyi yardımcı erkek oyuncu,
(*) Aynı filmdeki oyunuyla Derya Yücel en iyi yardımcı kadın oyuncu,
(*) "Bez Bebek" filmiyle Engin Ayça en iyi senaryo,
(*) "Dolunay"daki çalışmasıyla Salih Dikişçi en iyi görüntü yönetmeni,
(*) "Her Şeye Rağmen", "Çark", "Sis" ve "Sızı" filmlerindeki çalışmalarıyla Cahit Berkay en iyi film müziği yapımcısı.

Seçici kurul ayrıca, "ustalara gösterdikleri özeni yeni sinemacılardan esirgedikleri için en iyi Stüdyo ödülünü vermemeyi" kararlaştırdı.

Kısa Film Yarışması'nda "Marjinal" Birinci...

Ankara 1. Film Şenliği'ndeki bir diğer yarışma da kısa filmler arasındaydı. Bu yarışmada Oğuzhan Tercan'ın 16 mm'lik "Marjinal" filmi birincilik ödülüne, Neşet Kırcalıoğlu'nun 35 mm'lik "Uslu Köyün Masalı" filmi ikincilik, Mehmet Güreli'nin 16 mm'lik "Vapurlar" filmi de üçüncülük ödülüne değer görüldü. Seçici Kurul Hilmi Etikan (Başkan), Bilgin Adalı, İbrahim Demirel, Nezih Danyal, Oğuz Onaran, Tan Oral ve Mahmut T. Öngören'den

oluşmuştu.

“Sinemamız” Karikatür Yarışması

Şenlikte yer alan Sinemamız konulu karikatür yarışmasında Birol Bayram Büyük Ödül'ü aldı. Sefa Sofuoğlu, Ümit Öğmel, Eray Özbek, Muhammet Şengöz, Ahmet Karaca'nın mansiyon aldığı yarışmada seçici kurul Behiç Ak, Semih Balcıoğlu, Nezih Danyal, Ferruh Doğan, Kamil Masaracı, Tan Oral ve Ali Ulvi Masaracı'dan oluşmuştu.

—

İzledikten Sonra

* Mimar Sinan Üniversitesinin hazırladığı ve ünlü yönetmenleri tanıtan filmler, gerçek birer emek ürünü. Televizyonda, “Sinema Tarihinden” başlığıyla sunulan filmlerden önce gösterilen bu belgeselleri izlemelerini, yalnızca sinemayla yakından ilgilenenlere değil, sinemayı merak edenlere de öneriyoruz.

* Bir kısım önemli filmlerin, televizyonda Türkçe dublaj yerine özgün dilinde ve Türkçe altyazısıyla gösterilmesi çok olumlu bir uygulama. Ancak bu uygulamayla, TRT'nin çeviri konusunda kullandığı kimi ölçütler de ortaya çıkıyor. Bu cümleden olarak, 2 Mart günü gösterilen Sidan Karanoviç'in yönettiği **Arada Birşey** adlı Yugoslav filminin altyazılarından sorumlu olan isimsiz çevirmene iki küçük anımsatmamız olacak: 1- “Show you breasts” söü, Türkçeye “Omuzlarını göster” değil de “Göğüslerini göster” olarak çevrilseydi daha doğru olurdu, 2- “Are you a member of communist party?” sorusu da, aslında, “Herhangi bir partiye üye misin?” değil de, “Komünist partiye üye misin?” anlamına gelir.

—

Televizyonda Sinema, Nisan 1988

Dikkat Kaçırmayın!

TV'de yayınlanacağı açıklanan filmlerin ancak bir kısmı gerçekten yayınlanı-

yor. Geçen ay bu sütunlarda önerdiğimiz sekiz filmden ancak dördünü TV'de izleyebildik, bunlardan birisi de erken tarihte gösterildi. Nisan listesinde ise önemsiz Amerikan macera filmleri ağırlıkta. Bu ay sinema salonlarına ya da videoya daha çok vakit ayırabilirsiniz.

* **12 Nisan Salı** (TV-1): **Once Upon A Time in America** (Bir Zamanlar Amerika'da), Yön: Sergio Leone, Oyn: Robert De Niro, Elizabeth McGovern, 1984 yapımı, 192 dakika. Daha önce de ilan edilip yayınlanmayan bu film bir başyapıt. Görmediyseniz görün, gördüyseniz herhalde yeniden TV başına oturmak isteyeceksiniz.

* **19 Nisan Salı** (TV-1): **Prizzis' Honor** (Prizzilerin Onuru), Yön: John Huston, Oyn: Jack Nicholson, Kathleen Turner, Anjelica Huston, 1985 yapımı. Yönetmenin son dönem filmlerinden bir Mafya güldürüsü. Yönetmenin kızı olan Anjelica Huston, bu filmdeki rolüyle "En iyi yardımcı kadın oyuncu" oskarını almıştı.

* **22 Nisan Cuma** (TV-2): **All That Jazz**, Yön: Bob Fosse, Oyn: Roy Scheider, Jessica Lange, 1979 yapımı, 113 dakika. Geçen ayki listede de varolan bu film, dansla müziğin kaynaştığı görsel bir şölen.

* **24 Nisan Pazar** (TV-1): **Annie**, Yön: John Huston, Oyn: Albert Finney, Caroll Burnett, 1982 yapımı, 128 dakika. Kısa bir süre önce, gece geç saatte gösterilen bu sevimli müzikal, gerçek seyircileri olan çocuklar görebilsin diye bir kez de 23 Nisan ertesi sabahı için programa alınmış.

* **26 Nisan Salı** (TV-1/Öğleden sonra): **Aaahh Belinda**. Yön: Atıf Yılmaz, Oyn: Müjde Ar, Macit Koper. Hâlâ görmediyseniz, öğleden sonra programınızı bu filme göre ayarlamalısınız.

* **26 Nisan Salı** (TV-1): **Silkwood**, Yön: Mike Nichols, Oyn: Meryl Streep, Cher, Kurt Russel, 1983 yapımı, 120 dakika. Nükleer enerjinin tehlikeli olabileceğini konu alan bu çevreci film, hem konusu, hem de Meryl Streep'in oyunu için izlenmeli.

İstanbul Sinema Günlerinden Bir Demet

Mayıs 1988, 89:54

Bir sanat yapıtını etkileyici ve uzun ömürlü kılan, içeriğiyle yansıttığı ve izleyenleri saran ortak duygulardır. İzleyici bir yandan bu duyguları yaşadığı için, öte yandan -örneğin film seyrederken- bu özgül durumun ancak sinemayla anlatılabileceğini bildiği, anladığı için haz duyar.

Son günlerde, sinema şenlikleri yoluyla pek çok sinemasever bu duyguları doyasıya yaşamış olsa gerek. 1. Ankara Film Şenliği'nin ardından 7. İstanbul Sinema Günleri, yürek burkan, öfke doğuran sansür engeline karşı bu ortamı sağlamayı başardı. İki şenliğin seyircisini karşılaştırdığımızda, Ankara'da izleyicinin çoğunlukla öğrencilerden oluştuğunu, İstanbul'da ise yaş ortalamasının yükseldiğini görüyoruz.

Bu yazıda, İstanbul Sinema Günleri'nde izlediğimiz üç filmden söz edeceğiz.

Orta Yaş Duyguları

Sinemanın büyülü dünyası, her yaşın, her toplumun yaşadığı yoğun duyguların paylaşıldığı bir ortam olarak görülebilir. Her yaşın ortak duyguları yanında, değişik yaş gruplarının, değişik kuşakların özgül duyguları da yaşanır sinemada. İşte Scola'nın **Teras**'ı da yoğun olarak orta yaş erkeklerinin duygularını konu alıyor, özne olarak da otuzlu yıllarda doğmuş İtalyan erkekleri kuşağını seçiyor.

TERAS (La Terazza), Yön: Ettoro Scola, Oyn: M. Mastroianni, U. Tognazzi, V. Gassman, 1980 yapımı.

Bir grup eski arkadaşın aynı çatıda sık sık yaşadıkları partilerden yola çıkan film, orta yaş kaygılarını, genellikle sanıldığı gibi kadınların değil, erkeklerin

daha çok yaşadığını vurguluyor. Bu filmde, üretkenliklerini fiziksel olarak yitirmiş, ama yaşam sahnesini terk etmeye ruhsal yönden hazır olmayan bir grup erkeği izliyoruz. Bir türlü senaryo yazamayan senaryo yazarı, TV programı yapamayan TV program yapımcısı, politik sorunları hafta sonu buluştuğunda genç sevgilisiyle konuşup, kişisel sorunlarını parti kongresinde kürsüden anlatmayı düşleyen İKP milletvekili, vb. Olmak istedikleri ben ile olabildikleri ben arasındaki farkı, sürekli konuşarak kapatmaya çalışan bu kişiler, içinde bulundukları kısır ilişkileri, ufak tefek farklarla sürekli yinelerler. Filmde asıl üretken olan kadınlardır, evli olmayan anneanne, üstelik ileri yaşında, gebe kalır, örneğin. Bu olaya kadınlar sevecenlik ve hoşgörüyle yaklaşırken, erkekler öfke ve şaşkınlık duyarlar.

Filmde özellikle eşler arasındaki iletişimsizlik ve aile içi yalnızlık duygularını da izliyoruz. Ayrıldığı karısının ancak televizyon ekranındaki görüntüsünü öpebilen orta yaş erkeğine karşı, birbirini arayan genç çiftin sonunda buluştuğunu izliyoruz. Finalde yağmurdan kaçan orta yaş erkekler grubu, kadınlardan ayrı bir yerde eski şarkılarını yinelerken, genç çiftin sağlıklı bir iletişim kurabildiklerini, yağmura çıkmaktan da çekinmediklerini gözlüyoruz. Böylece film, geleceğe duyulan umutla sona eriyor.

Teras, bol konuşmalı olduğu için zor izlenen, ama getirdiği toplumsal eleştirilerle çağımız insanına çok şeyler söyleyen, önemli bir film.

Bir Masanın Çevresinde

HANIMEFENDİYE UZUN ÖMÜRLER (Lunga Vita Alla Signora), Yön: Ermanno Olmi, Oyn: Marco Esposito, Simona Brandalise, 1987 yapımı.

Bir ziyafet masası, en başta hanımefendi, sırasıyla bu yemeğe katılma onuruna ermiş seçkin kişiler ve hizmet eden genç garsonlar... Görülebildiği kadarıyla yüzü kâh yenen balığa, kâh köpeğe benzeyen hanımefendi, toplumbilimsel anlamıyla iktidarı ve otoriteyi simgeler, ruhbilimsel anlamıyla hem "ana", hem "süperego"dur, hatta mitolojik yönden bir anatanrıçadır. Yemeğe katılanlar ise toplumun egemen kesimlerini temsil ederler. Genç bir garson, bu yemekte neler gözleyebilir, toplum hakkında neler öğrenebilir? Masada farklı kişiler vardır: yardakçılar / "muhalifler", eskiler / yeniler,

kibarlar / görgüsüzler... Ama bunların hepsi de hanımefendiye bağımlıdır. Masada her ayrıntı önceden belirlenmiştir: Kimin nereye oturacağı, ne yeneceği, ne zaman ne yapılacağı... Protokol müdiresi, en ince ayrıntılara varıncaya dek her şeyi denetim altında tutmaya çalışır... Yalnızca ayakta duran garsonlardan birisi olaya bağımsız bir gözle bakabilecektir.

Ankara Film Şenliği'nden tanıdığımız İtalyan yönetmen Ermanno Olmi, 1987 Venedik Film Şenliğinde Fipresci (Uluslararası Sinema Eleştirmenleri) ödülü alan bu son filminde, toplumun egemen kesimini, dışardan ve eleştirel bir gözle izliyor. Filmde iletişimin sözlerden çok "beden dili" ile sağlandığını gözlüyoruz. Kişi, en güçlü ve hızlı iletişim yolu olan beden dili ile çevresine öyle çok şeyler söyler ki... Her kıpırtı, her bakış, her devinim yoğun anlamlar taşır. Olmi bu filminde, bu ayrıntıları ince ince işleyerek çok güzel bir sanat yapıtı ortaya çıkarıyor.

Bir masanın film içinde ne gibi anlamlar taşıyabileceğini Eisenstein'den öğrenmiştik (**Sinema Dersleri**, Eisenstein, Çev. Engin Ayça, Hil Yayın, 1986, sayfa 25-31). Sanki Olmi, bu konuda yeni bir tez yapmış, bağımsız genç garson için bu masanın çevresinden kurtuluş olanağı olup olmadığını tartışıyor. **Hanımefendiye Uzun Ömürler**, üzerine daha çok şeyler söylenebilecek, yoğun bir film.

Bir Karşı-Kahraman

ALLONSANFA'N, Yön: Taviani Kardeşler, Oyn: M. Mastroianni, Leo Massari, Müzik: E. Morricone, 1974 yapımı.

"Allonsanfa'n" sözü, aslında Fransız İhtilalinin marşı olan Marseyezin ile sözcükleri ve "Haydi çocuklar" anlamına geliyor. Bu söz, filmde devrimci bir grubun önderinin adı. Ama film Allonsanfa'n'nın değil, politik hapisliğinin sonunda bu gruptan ayrılmaya çalışan bir soylunun, Fulvio Imbriani'nin öyküsü. Imbriani politik hareketten yılgındır, ablasının yanına döner, burada çatışmalardan uzak kalmayı umar. Ama hem asıl çatışma içinde sürmektedir, hem de eski yaşamının kendisine yüklediği sorumluluklar vardır: Eski sevgilisi, uzakta büyüyen çocuğu ve romantik-devrimci arkadaşları... Imbriani'nin giderek artan dönekliği, yeni bir yaşam kurması için yeterli olmayacaktır. Çünkü o belli bir saf seçip orayı savunmak yerine, dönekliği kendi başına bir

yaşam görüşü haline getirecektir. Filmin başında bir kahraman olan Imbriani, giderek coşkusunu, tutarlılığını, insani değerlerini, yücelik duygusunu yitirecek ve bir karşı-kahramana dönüşecektir. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde geçmesine karşın, film ne denli çağdaş bir konuya eğiliyor, öyle değil mi?

Mastroianni'nin eşsiz oyunu, Morricone'nin güzelim müziği ile bütünleşen **Allonsanfa'n**, bir karşı-destan adeta, bir çöküşün destanı, Taviani'lerin, **Babam ve Ustam** (Padre Padrone) öncesi dönemlerinin son filmi olan **Allonsanfa'n**, görüldüğü yerde izlenmeli.

* * *

Umuyoruz ki, sinema şenliklerinde sınırlı bir seyirci kitlesine oynayan filmlerin bir kısmı olsun ticari gösterime girer, ya da hiç olmazsa video kasetleri bulunur da bu filmler daha çok seyirciye ulaşır...

—

Televizyonda Sinema, Mayıs 1988

Dikkat, Kaçırmayın!

Artık bu bölümün adını, "Olsa da İzlesek" diye değiştirmek gerekiyor. TRT'deki yönetim değişikliği, televizyondaki sinema filmlerine olumsuz yansıdı, ne yazık ki... Son aylarda hem TV listelerindeki nitelikli filmler azaldı, hem de açıklandığı halde gösterilmeyen güzel filmler arttı. Örneğin, artık **Bir Zamanlar Amerika'da**'yı, **Fitzcarraldo**'yu gerçekten izlemek istiyoruz.

* **22 Mayıs Cumartesi** (TV-1): **Ballad of Cable Hogue** (Çöl Şeytanı), Yön: Sam Peckinpah, Oyn: Jason Robards, Stella Stevens, 1970 yapımı. Çölde zengin olmuş bir altın arayıcısı olan Cable Hogue'un geçmişte kendisini soyup ölüme terk eden kişilerden intikam almasını anlatan bu film, Peckinpah'ın yumuşak ve sevecen bir Westerni.

* **Mayıs Çarşamba** (TV-2): **Fitzcarraldo**, Yön: Werner Herzog, Oyn: Klaus Kinski, Claudia Cardinale, 1982 yapımı. Neden hâlâ gösterilmedi, bilmiyoruz, ama üçüncü kez listeye alınan bu film için beklemeye değer. Opera delisi bir maceracının 1920'ler Güney Amerika'sındaki serüvenleri. Gösterilirse, bu ayın en iyi filmi olacak.

* **22 Mayıs Pazar** (TV-2): **Neighbours** (Komşular), Yön: John H. Avildsen, Oyn: John Belushi, Dan Aykroyd, 1981 yapımı. Bir banliyödeki yaşamı ve kişilerarası ilişkileri anlatan bu sevimli güldürü, **Blues Brothers**'dan (Cazcı Kardeşler-John Landis) anımsadığımız oyuncuları için izlemeye değer.

* **24 Mayıs Salı** (TV-2): **The Day After** (Ertesi Gün), Yön: Nicholas Mayer, Oyn: Jason Robards, J.B. Williams, 1983 yapımı. Olası bir nükleer savaşın ertesini anlatan ve ilk gösterimlerinde çok beğenilen bu film, barışçı iletisi ve güncel konusu nedeniyle izlenmeli.

* **25 Mayıs Çarşamba** (TV-2): **Apa** (Baba), Yön: İstvan Szabo, Oyn: Miklos Gabor, Klari Tolnay, 1966 yapımı. Albay Redl (1984), Mephisto (1981) gibi filmleri ile tanıdığımız Szabo, bu filmiyle 1967 Moskova Film Festivali büyük ödülünü almıştı. Sinemaseverler, ekran başına...

* **27 Mayıs Cuma** (TV-2): **Dog Day Afternoon** (Köpeklerin Günü), Yön: Sidney Lumet, Oyn: Al Pacino, John Gazale, 1975 yapımı. Yılın en sıcak günü, iki beceriksiz soyguncu bir bankayı soymaya kalkışırlar. Aslında filmin köpeklerle bir ilgisi yok, adı İngilizcede "yılın en sıcak günü" anlamına geliyor. Seyri hoş bir film.

* **29 Mayıs Pazar** (TV-1): **Bring me the Head of Alfredo Garcia** (Bana Alfredo Garcia'nın Kellesini Getirin), Yön: Sam Peckinpah, Oyn: Warren Oates, İsela Vega, 1974 yapımı. Kızı saldırıya uğrayan zengin bir Meksikalının suçluları bulana ödül vaat etmesini anlatan bu filmin yüksek dozda şiddet içerdiini ve daha önceden sinemalarda "Bana Onun Kellesini Getirin" adıyla oynadığını anımsatalım.

* **1 Haziran Çarşamba** (TV-2): **Metin**, Yön: Thomas Draeger, Oyn: Trude Yüksel, Daniela Linkiewicz, 1979. 16 mm'lik bu film, Almanyada yaşayan 6 yaşında bir Türk çocuğunun, Metin'in gündelik yaşantısını ve özellikle bir Alman kızı olan Anna'yla ilişkisini anlatıyor. Çocuk filmi olarak çekilmiş olan **Metin**'in televizyonda da çocukların izleyebileceği bir saatte gösterilmesini diliyoruz.

H-C.F.

Eskimeyen "Arkadaş"

Haziran 1988, 90:56

Arkadaş: Yön: Yılmaz Güney, Oyn: Yılmaz Güney, Kerim Afşar, Azra Balkan, Melike Demirağ, Semra Özdamar, 1974 yapımı.

Eğer bir yaz günü Kumburgaz'ın "Kıyıkent"ine giderseniz, çevrenizde dolaşan, denize giren insanlara bakarken Yılmaz Güney'i anımsayın. Çünkü o da 1974 yılının yazında oralarda dolandı, çevresini inceledi, gördüklerini film şeridine geçirdi. Arkadaş'ın jeneriği yıllardır görmediği arkadaşı Cemil'e (Kerim Afşar) gelen Azem'in (Yılmaz Güney) gözünden bu çevrenin gözlemlenmesiyle başlar. Azem, bu çevrede temel insani değerlerin nasıl ortadan kalkmakta olduğunu izler. Yazlıktaki işçiler dışında, bu çevreden sağlıklı ilişki kurabildiği tek kişi Cemil'in baldızı olan ve bu çevredeki ilişkilerden dolayı huzursuzluk duyan Melike (Melike Demirağ) olacaktır. Filmin "olumlu kahramanı" ise Azem'in pansiyon sahibinin kızı olan Semra'dır (Semra Özdamar). Azem'in Cemil'i "kurtarmak" istediğini anlayan Semra elinde sandviçiyle bir kitapçıda Azem'i uyarır: *"Bakalım o kurtulmak istiyor mu?"*. Yine de Azem'in gelişi Cemil'in yaşam dengesini etkilemiştir, kırlara doğru koşarak kendi adını göklere haykırır: *"Cemil, Cemil..."*. Azem, bu çabanın boşluğunun farkındadır. *"Sen kendini burada mı kaybettin ki, burada arıyorsun?"* der. Finaldeki tabanca sesiyle Cemil, belki gerçek, belki düşsel anlamda intihar eder ve Azem'in yaşamından çıkar. Geride Azem'in gerçek ilişkileri kalır, yazlıktaki işçilerle, özellikle genç Halil'le kurduğu yeni arkadaşlıklar...

Zamanında çok söylendiği gibi, **"Arkadaş"** sinemamıza getirdiği biçim

yenilikleri açısından bir köşe taşıdır. Çünkü Arkadaş'ta geleneksel dramatik yapı kırılır, film kısa bölümlerin art arda gelmesiyle ortaya çıkar. Ayrıntılar inanılmaz bolluktadır ve hepsi de ince ince işlenmiştir. Kısa bölümler bir araya geldiğinde iki farklı dünya görüşünün insanî ilişkilere, karşıt cins ilişkilerine nasıl yansıdığını görürüz: Bir yanda,, Melike'nin anlattığı gibi: textit"Bir mevsimlik aşklarını yaşayanlar...", öte yanda Azem'le Melike'nin kendilerini geliştirmeye dayanan içten arkadaşlığı... Azem Melike'ye okuması için kitaplar verir ve der ki: *"Kimileri uyumak için kitap okur, kimileri ise uyanmak için"*.

Randevuevi bölümü de karşıt cins ilişkilerinde olumlu ve olumsuz yaklaşımları yoğun bir biçimde özetler ve (ne yazık ki) sinemamızda hâlâ aşılamamış bir yetkinliktedir. Cemil, bir odada birlikte olduğu kadınla o anı yaşarken, kadının kim olduğu onu hiç ilgilendirmez. Öteki odada Azem ise para karşılığı ilişki kurmak yerine yanındaki kadınla konuşur, onun anlattığı yaşamöyküsünü dinler.

Yılmaz Güney bu filmde birey olarak neyi, ne kadar değiştirebileceğimizi sorguluyor. Ancak **Arkadaş** sorular sormakla yetinmeyen, yanıtlar da veren bir filmdir. Bu filmi izlerken hem Azem'den hem de Azem'le birlikte bir şeyler öğreniriz. Sonuçta bir bilimsel gerçeğe ulaşırız: Düşünsel yapı, toplumsal yapıyı belirlemez, tersine, toplumsal yapı kendine uygun bir düşünsel yapı türetir. Azem'in Melike'ye kitaplar uzatması gibi, Yılmaz Güney de bu filmiyle seyirciye bazı düşünceler sunmaktadır.

Sinema tarihimizi artık üç döneme ayırmamız gerekiyor: Yılmaz Güney öncesi, Yılmaz Güney dönemi ve Yılmaz Güney sonrası. Yılmaz Güney'in her şeyine imzasını attığı ve yurt içinde yaygın gösterim fırsatı bulmuş son filmi olan **Arkadaş**'ın da Güney filmografisinde çok önemli bir yeri vardır. **Arkadaş**'ın ve öteki Yılmaz Güney filmlerinin ülkemizde de rahatça gösterilebileceği günlerin, bazılarının sandığından daha önce geleceğine inanıyoruz.

—

Yaşayan Yılmaz Güney

Geçtiğimiz aylarda Yılmaz Güney'i konu alan iki yeni kitap yayımlandı. Birincisi, Varlık Yayınlarından basılan Atilla Dorsay'ın "Yılmaz Güney Kitabı" adlı yapıtı, ikincisi ise Afa Yayınlarından, Agah Özgüç'ün "Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney" adlı kitabı.

Filmleri yasaklandıkça, yakıldıkça Yılmaz Güney'in etkisi de artıyor. Dorsay, hiç Yılmaz Güney filmi görmemiş bir kuşak yetiştiğini vurguluyor. Kitabı, hem Yılmaz Güney olayını zaman dizini içinde anlatıyor, hem de gerek Dorsay'ın, gerekse başka yazarların Güney'e ve Güney filmlerine ilişkin yazılarını kapsıyor.

Özgüç'ün titizlikle bir belgesel olarak hazırladığı kitabında Yılmaz Güney'in oyuncu, senaryocu, yönetmen olarak çalıştığı filmlerin tümü ile ilgili kısa özlü bilgiler var, ayrıca her filme ilişkin olarak yazılmış yazıların yer aldığı kaynakçalar, tanıtma notlarının sonuna eklenmiş. Her iki kitapta da çok sayıda fotoğraf var.

Her iki kitabı da sinemaseverlere salık veriyoruz.

H-C.F.

—

İzledikten Sonra

*** TV'de oynayan "Boogy" filminin çevirmeni sayın Eser Topuz'a:**

Humprey Bogart'ın oynadığı ünlü film **Malthese Falcon**, Türkiye'de Malta Şahini adıyla oynamıştır, öyle tanınır ve bütün kaynaklarda da bu isimle anılır; sizin çevirdiğiniz gibi **Malta'lı Atmaca** diye değil...

*** Ankara Metropol Sanat Merkezi'nin sayın sorumlularına:**

Büyük masraflarla getirttiğiniz güzel filmleri, Ankara'lı sinemaseverler olarak biz de büyük bir ilgiyle izliyoruz. Ancak, her iki salonun da gösterim koşullarının düzelmeye muhtaç olduğunun acaba farkında mısınız? Birincisi, büyük salonun projeksiyon makinesi sık sık titriyor. Ankara Film Şenliğinin açılış filmi Test'in bütün ikinci yarısını trende gider gibi izledik. Makinelerinizi onarmak olanaksız mı?

İkinci olarak, lütfen makinistleri uyarın, seans sonuna dek oturup filmi izlesinler. Yoksa her kaymada kulise çıkıp makinisti aramak gerekiyor.

Üçüncüsü, giriş ve çıkışların aynı merdivenden yapıldığı bir başka sinema salonu anımsamıyoruz. Tek sorun giriş ve çıkışlardaki sıkışıklık değil, bir tehlike anında o dar merdivenler ölüme bile neden olabilir. Ödediğimiz bilet paralarının bir kısmını, yeni bir çıkış merdiveni yaptırmak üzere kullanmayı düşünüyor musunuz?

Son olarak, gazetede ilan ettiğiniz seans saatlerine uymanızı, değişiklikleri aynı ilanlarda duyurmanızı rica ediyoruz. Şimdiye dek gelip de saat ya da gösteri değişikliği yüzünden kapınızdan kaç kişinin döndüğünü biliyor musunuz?

Hüray-Caner Fidaner

—

Televizyonda Sinema-Haziran 1988

Dikkat, Kaçırmayın!

* **18 Haziran Cumartesi** (TV-1) **Soldier Blue** (Yön: Ralph Nelson, Oyn: Candice Bergen, Peter Strauss, 1970) Daha önce sinemalarımızda "Mavi Askerler" adıyla gösterilmiş olan bu film, "mavi askerler" ile kızılderililer arasındaki eşitsiz savaşa, -daha önceki klasik western'ler gibi ırkçı değil- tarafsız bir açıdan bakıyor ve gerçek bir olaya, bir kabilenin kıyımına tanık-

lık ediyor. Film sinemalarımızda gösterilirken, son bölümdeki kıyımla ilgili en önemli sahnelerin sansürün makasına takıldığını anımsatalım. Bakalım TV Filmin bütünlüğünü ne ölçüde koruyabilecek? Arthur Penn'in, benzeri bir konuyu işleyen filmi, **Küçük Dev Adam** da (Little Big Man) 1970'de çekilmişti.

* **29 Haziran Çarşamba** (TV-2) **Fouetté** (Yön: Vladimir Vasilyev, Boris Yermolayev, Oyn: Yekaterina Maksimova, Vladimir Vasilyev) 1987 İstanbul Sinema Günlerinde gösterilmiş ve ilgi toplamış olan bu Sovyet filminde ünlü bir balerinin, Yelena Knyazeva'nın sanat yaşamından kesitler izleyeceğiz.

Bu iki filmin yanında, Fransız polisiyesinden hoşlananlar, şu üç filmin tarihlerini de defterlerine kaydetsin:

* **8 Haziran Çarşamba** (TV-2) **Deux Hommes Dans La Ville** (Şehirde İki Adam- Yön: Jose Giovanni, Oyn: Alain Delon, Jean Gabin, 1973)

* **22 Haziran Çarşamba** (TV-2) **Trois Hommes A Battre** (Yön: Jacques Deray, Oyn: Alain Delon, Dalila di Lazzaro, 1980)

* **28 Haziran Salı** (TV-1) **Flic Story** (Yön: Jacques Deray, Oyn: Alain Delon, J.L. Trintignant)

Son olarak, meraklısına not:

* **11 Haziran Cumartesi** (TV-2) **Güzel Helen** (Opera komik, Jacques Offenbach)

* **25 Haziran Cumartesi** (TV-2) **Satılmış Nişanlı** (Opera, Bedrih Smetana)

İçimizden İnsanlar

Temmuz 1988, 91:56

Biri ve Diğerleri, Yön: Tunç Başaran, Oyn: Aytaç Arman, Meral Oğuz

Sinemamızda artık kişilerin iç dünyaları, tedirginlikleri, zaafları da işlenmeye, hatta geleneksel "mevzu"nun yerini almaya başladı. **Biri ve Diğerleri** de, klişeleri yıkan, özgün ve insancıl yanı ağır basan bu yeni tip filmlerden birisi.

İçedönük, çekingen bir adam, yağmurdan kaçarken bir "entel barı"na sığınır. Kahramanımız yalnızdır, arayış içindedir, kendi kendisiyle hesaplaşmaktadır. Ama çevresinde de insanlar vardır, bir yandan barın çalışanları, bir yandan bara gelip gidenler, adeta bir küçük-toplum oluştururlar. Herkesin kendine göre bir dünyası olduğunu anlarız. Bu dünyada özellikle kadın erkek ilişkilerinin çeşitli boyutlarını buluruz, ruhbilimcilerin "sosyal oyun" dedikleri, içten olmayan, kışkırtıcı davranışların yaşamda tuttuğu yeri gözleriz. Paranın kadın-erkek ilişkilerindeki özgül rolünü izleriz: Aşçının eski karısı hem nafaka istemeye, hem bir öğün yemek yemeye gelmiştir, masadaki boşanmış çift, birikmiş ve çözümlenmemiş duygusal sorunlarını çarpık biçimde ifade ederler; genç çiftin ilişkisi ise henüz çok yeni, güvensiz, ama daha çağdaştır... Kahramanımız Barış da (A. Arman), bu sosyal oyunları daha dürtüsel düzeyde, düşlerinde yaşattığı kadınla yaşamaktadır: Onu kesik telefonla "aramakta", düşünce akımı sahnelerinde onunla hesaplaşmaktadır.

Düşsel değil, gerçek bir kadın olan Ümit (M. Oğuz), Barış'ın iç dengelerini bozacak, sonuçta adı gibi bir ümit olarak kalacaktır. Ama Barış'ın Ümit'le iletişim kurması bile çok güç olacaktır. Eski Sirano de Bergerac oyuncusu aktör Nedim (Mücap Ofluoğlu), bu iletişime aracı olur, Bergerac'ı oynayarak

bu iki kişinin duygularını birbirine aktarır. Filmin en yoğun, en güzel sahnesi olan bu bölüm de bir sosyal oyundur aslında.

Öte yandan, Mahmut Bey'i bekleyen adam, uzaktan uzağa Beckett'i çağrıştırır. Ama filmdeki bekleyiş sonuçsuz kalmayacaktır. Varoluşçu düşünce bireyin biricikliğini ve anlaşılmazlığını savunurken, **Biri ve Diğerleri**'nde bekleyenler kimi mutlulukları yakalayabilirler. Mahmut Bey'i bekleyen Mahmut Bey bile, vestiyer aralığında da olsa küçük bir sohbet, iki kadeh içki ile hem sıcağı, hem insancıl ilişkiyi bulabilmiştir.

Yaşanan, işte, öylesine bir gecedir ve mutlu bir uykuyla noktalanır sonunda.

Sosyal oyunları simgeleyen düşsel bölümlerin yapaylığı bir yana bırakılırsa, **Biri ve Diğerleri** oldukça sağlam yapılı, iyi kurgulanmış, duygulara seslenen, düşündüren bir film. Düşsel bölümlerdeki damalı zemin, bilardo oyunu, insan ilişkilerinin hesaplı yanlarını anlatıyor. Kadın erkek ilişkileri de filmde duygulardan saldırganlığa dek değişik davranış biçimleriyle aktarılmış. Kuşkusuz, insan ilişkileri kısa ömürlü duygusallıklara indirgenemez, ama kapalı bir mekânda da olsa, bir gece gibi kısa süreli de olsa yaşanan insan ilişkileri, toplumda var olan karmaşık ilişkiler yığınının bir modelidir, o yığının öğelerini içinde taşır.

Biri ve Diğerleri, ağızda güzel bir tat bırakan bir yemek gibi, seyircide tatlı hazlar bırakıyor. İnce bir mizah duygusuyla işlenmiş bu sevimli filmi görmek gerek.

Kadının Adı Yok, Yön: Atıf Yılmaz, Oyn: Hale Soygazi, Aytaç Arman, Şahika Tekand

Kitabı satış rekorları kıran, sonra da muzır diye toplatılan, filmi de oldukça ilgi gören **Kadının Adı Yok**, ülkemizde neredeyse sosyolojik bir olay haline geldi. Bu filmde toplumsal kimi özellikler arayacakları baştan uyaralım da böyle bir işe kalkışmasınlar. Çünkü filmde eli yüzü düzgün bir sinema gös-

terisinden ve bir kadının kendi adını bağıra bağıra arayışından fazla bir şey bulamayacaklar. Aslında filmde toplumsal değil, ruhbilimsel yaklaşım odak alınmış, hatta çok da sağlıklı olmayan bir birey anlatılıyor.

Küçük bir kız çocuğu, annesi gibi "edilgen" bir kimlik yerine, babası gibi "etkin" bir rol benimsiyor. Film böylece oluşan kişiliğin özellikle cinsel kimlik yönünü vurguluyor. Babası komşu kadınla yattığı için, kız da yadsıdığı kimliğin "negatifi" olarak önüne gelenle ilişki kuruyor. Aradığı kimliği özümseyemediği için, kurduğu ilişkiler, doyumsuz, yetersiz ve nörotik yinelemeler biçiminde oluyor.

Atıf Yılmaz, Ankara Film Şendliğinde bir panelde, filminin uyarlandığı kitaptan farklı olduğunu ve kitaptaki kimi değerlendirmelerin filmde yer almadığını vurgulamıştı. Belki de sağlıksızlığın ön plana alınması, bu farklılığı sağlamak için düşünülmüştür. Ancak gerek baştaki denize girme ile, gerekse finaldeki dış ile bu sağlıksızlıktan "arınmak" pek olası görünmüyor.

Ruhsal etkilenmeler, birçok filmde önemli bir yer tutar, ancak bu etkilenmeleri bir ruhbilim kitabının satırları olmaktan çıkarıp sinema olarak işlemek gerekir. Yoksa film de, kişiler de şematik olarak kalır. Örneğin, analitik ruhsağaltım kitaplarında "Elektra karmaşası" diye geçen ruhsal çatışmanın bir kitaptan filme adeta satır satır aktarıldığı duygusuna kapılmamak elde değil. Seyirciye konuyu böyle anlatmak, hekimin hastasına "Sizde Oidipus karmaşası var" demekle yetinmesinden pek farklı olmuyor.

Gerçek toplumdaki erkekler, filmdeki gibi, bir yanda anlayışsız, görgüsüz, eve aldığı eşyaları bile karısına danışmayanlar ile öte yanda, empotan, zararsız, anlayışlı olanlar diye iki ana gruptan oluşmuyor. Gerçek yaşamdaki kadınlar da Işık'tan farklı, kadının çalışmaya başlamasının nedeni can sıkıntısı değil, ekonomik ve toplumsal gereklilikler.

Kadının Adı Yok'u izleyip bitirdikten sonra Işık'ın çabaları karşısında hayranlık duymak yerine, ona acıyorsunuz; çünkü adının olmadığını anlamak için bu denli zaman ve emek harcaması gereken bir kadının, gerçekte

adının ne olduğunu anlaması için herhalde çok daha fazla çaba göstermesi gerekecek. Biz kendi payımıza, kendi adının ne olduğunu bilen kişileri anlatan filmleri tercih ediyoruz.

—

İzledikten Sonra

Sigarasız, alkolsüz film olmaz mı?

Bazı filmlerde, kahramanlar o denli çok sigara ve alkol tüketiyor ki, filmi seyrederken dumana boğuluyormuş gibi oluyorsunuz, ya da diliniz peltekleşmiş gibi geliyor... Red Kit'in bile ağzından sigarasının alınıp yerine bir çöpün tutuşturulduğu günümüzde, filmlerdeki tütün ve alkol tüketimi sahnelerinin de azalmasını bekliyoruz. Herhalde karakterlerin sıkıntılı olduğunu anlatmanın, onlara şak şuk sigara yaktırmaktan başka yolları da vardır. Ülkemizde yetişkin insanların yarıdan çoğu sigara içmiyor ve sigara içmeyenlerin yüzde doksanı yanlarında sigara içilmesinden rahatsız olurlar. Üstelik, sinema oyuncuları genç kuşak için çok önemli bir özdeşim kaynağıdır. "Sigara insanı yakışıklı gösterir", "Sigara sıkıntıyı giderir", "Sigarayı her büyük içer" gibi yanlış önermelerin en önemli yayılma aracı ne yazık ki sinema filmleri oluyor. Yönetmenlerimizden dumansız, alkolsüz filmler bekliyoruz.

H-C.F.

—

Televizyonda Sinema, Temmuz 1988

Dikkat, Kaçırmayın!

Temmuz ayında TV programlarında gösterilecek filmler için, "Çocuk Sineması" (Perşembe, öğleden sonra, TV-1), "Siyah-Beyaz" (Perşembe, gece, TV-1), "Gece Sineması" (Cuma, gece yarısı, TV-1, korku ve gerilim filmleri) gibi yeni kuşaklar eklenmiş. Ama ayın iyi filmlerinin sayısı üçü-beşi geçmiyor.

* **12 Temmuz Salı** (TV-1) **Lilli Marleen** (Yön: R.W. Fassbinder, Oyn:

Hanna Schygulla, Giancarlo Giannini, Mel Ferrer, 1980, Alman-İtalyan ortak yapımı) Yeni Alman Sineması'nın en tanınmış ismi olan Fassbinder, bu filminde Wilkie adlı şarkıcı kızın savaş sırasında yahudilere yardım edişini ve söylediği Lili Marlen şarkısıyla ün kazanmasını anlatıyor.

* **15 Temmuz Cuma** (TV-2) **The Roman Spring of Mrs. Stone** (Roma'da Bahar; Yön: Jose Quinteno, Oyn: Vivien Leigh, Warren Beatty, 1961, ABD yapımı) Vivien Leigh'in sondan bir önceki filmi. Tenesse Williams'ın uzun öyküsünden alınmış. Amerikalı dul bir bayan oyuncunun Roma'da başına gelenler anlatılıyor.

* **29 Temmuz Cuma** (TV-2) **Mattei Affair** (Mattei Olayı; Yön: Francesco Rosi, Oyn: Gian-Maria Volonte, 1973, İtalyan-Fransız ortak yapımı) Gösterilebilirse, ayın en önemli filmi olacak. Çok başarılı bir siyasal sinema örneği. Filmde, fabrika işçisi iken genç yaşta fabrika müdürü olan ve gittikçe güçlenerek ülkesinin doğal kaynaklarını uluslararası tekellere karşı savunan, sonunda da kuşkulu bir uçak kazasında ölen Mattei'nin, yaşamı, çeşitli röportajlar yöntemiyle anlatılıyor. Volonte'nin oyunu birinci sınıf. Film, 1972'de Cannes Şenliği büyük Ödülü'nü paylaşmıştı. Ayrıca, Fransız filmlerinden hoşlananlar, Andre Cayette'nin yönettiği şu iki filmin tarihlerini not edebilir: Ölesiye Sevmek (**Mourir d'Aimer**, Oyn: Annie Girardot, 1971, Orta yaşlı bayan öğretmenle öğrencisinin aşkı, **11 Temmuz Pazartesi**, TV-2) ve Katmandu Yolları (**Les Chemin du Kathmandou**, Oyn: R. Varley, J. Birkin, E. Martinelli, 1969, Uyuşturucu bulmak için Nepal yollarına düşmüş Hippiler, **30 Temmuz Cumartesi**, TV-1) Son olarak, meraklısına notlar:

* **6 Temmuz Çarşamba** (TV-2) **Little Eyolf** (H. Ibsen-Tiyatro)

* **13 Temmuz Çarşamba** (TV-2) **Der Operball** (R. Heuberger-Operet)

* **20 Temmuz Çarşamba** (TV-2) **Cavalleria Rusticana/Köy Şövalyesi** (R. Mascagni-Opera)

Sağlık Hizmetleri – Doğrular ve Yanlışlar

Hasan Caner, Temmuz 1988, 91:18

Türkiye'de sağlık hizmetlerinin yetersiz olduğu konusunda herkes oydaş. Hastanelere işi düşenler başta olmak üzere pek çok kişi ülkemiz sağlık hizmetlerinden yakınıyor. Ancak iş çözümlemeye gelince, görüşler farklılaşıyor. Son yıllarda yeni bir gelenek yerleşiyor: Çok yanlış bazı yaklaşımları genel geçer doğrular, hiç tartışılması gerekmeyen gerçekler gibi benimsetmeye çalışmak. Bu yanlış yaklaşımların ortak bazı özellikleri var: Hiçbirisi rakam içermiyor, elmayla armutu toplamak gibi birbiriyle ilgisiz değişkenleri karşılaştırmaya dayanıyorlar. Bu yazının amacı, bu yanlışları sergileyerek konuya çok yakın olmayan kişilerin de bu yanlışlara sahip çıkmalarını önlemek.

Birinci Yanlış: "Sağlık sigortası, sağlık hizmetlerini düzeltecektir, bir an önce genel sağlık sigortası kurulması halkımızın yararınadır."

Hiç de değil. Herşeyden önce, "sağlık sigortası" demek, hizmeti sigorta etmek değildir, hizmetin bedelinin ödenmesini, hem de kişilerin aile bütçelerinden ödenmesini sigorta etmek demektir. Sigorta demek, prim toplamak demektir, sağlık sigortası adı altında kamu hizmeti için para toplamak ise, yeni bir vergi koymak demektir. Bu primlerin kimlerden, hangi kesimlerden toplanacağını merak edenler, Sosyal Sigortalar Kurumunun haline baksın: SSK gelirleri, işçilerin primlerinden gelir, işverenler (kamu işverenleri de içinde) SSK borçlarının çoğunu ödemezler, birkaç yılda bir çıkan yasalarla da affedilirler. O halde olası bir sağlık sigortasının primlerini de, kaynaktan, yani aylıktan kesme yoluyla ücretliler ödeyecek... Ya hizmet? Hizmeti görecek olan personel, bina, araç-gereç eskisinin aynı olduğuna göre, hizmet nasıl olur da artar? Ha, toplanan primlerin bu işlere yatırılacağını da düşünmeyin, çünkü

gerçek amaç, kamunun sağlık hizmetlerinde yaptığı harcamaları azaltmak olduğuna göre (Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı bütçesinin genel bütçe içindeki payının gittikçe azalması bunu kanıtlıyor), toplanan primler, kamu bütçesinin geri çektiği payı kapatmak için -ancak- yetecektir. Bir başka deyişle, örneğin hastanelere genel bütçeden, şimdikinden daha az para ayrılacak, aradaki farkın primlerle kapatılması beklenecektir. Bu durumda hastanelerin yerin yatırımları ancak "kârlı" hizmetlere yapılabilecektir. Böylece, örneğin Orta Doğu'nun zenginlerine by-pass ameliyatı yapan, ama kendi bebekleri hâlâ zatürreden ölen bir ülke durumuna düşeceğiz. Gaziantep Tıp Fakültesi'nin Beyrut'taki Amerikan Tıp Fakültesinden boşalan pazara talip olduğunu düşünmemek elde değil. Yataklarda petrol şeyhleri, başuçlarında onlara hizmet eden, nöbet paralarını bile alamayıp her ay yüzlerce saat çalışan ucuz emek kaynağı, bir yetkilinin deyimiyle "enayi" hekimler... İşte özelleşen sağlık hizmetlerinin yaratacağı tablo.

Büyük ülkelerin, kendi sağlık sorunlarını sigorta yoluyla çözdüğü şeklindeki yanlış da yaygın bir kabul görüyor. Oysa, örneğin ABD, sağlık sigortasının en yaygın olduğu ve sağlık hizmetleri alanında en çok sorunları olan bir ülke. ABD'de gayrisafi milli hasılnın % 10,6'sı sağlığa ayrılıyor. Bu rakam, Türkiyedeki yüzdenin yaklaşık üç katı. Bu giderlerin 1984're % 41,4'ü de federal bütçeden karşılanıyor. Buna karşılık, 1984'te 65 yaşın altındaki 35 milyon ABD yurttaşının sağlık sigortasının bulunmadığı, birçok kişinin sağlık sigortasının da yetersiz olduğu, yani gerekli hizmetleri kapsamadığı ABD kaynaklarında belirtiliyor.[18] Bizde uygulandığında, bu gelir dağılımı bozukluğu ile insanların ne kadarının sigortasız kalacağını siz düşünün. Yine ABD'de 1986'da genel enflasyon % 1,1 iken, sağlık alanında fiyatlar % 7,8 artmış (1). Genel enflasyonun % 70'i geçtiği ülkemizde, sağlık sigortası yüzünden sağlık hizmetleri fiyatlarının kaça çıkacağını düşünmek bile güç.

Oysa sağlık hizmetlerinin giderlerini yurttaşların aile bütçelerini kırparak

[18]Hoadley, John F., Health Care in the United States: Access, Costs and Quality, **P.S.**, Spring 1987, Vol. XX, No.2, p 197-201.

toplamaktan başka bir yol daha var: Genel bütçeden sağlığa ayrılan payı arttırmak. Ama bunun için, belki silah giderlerinden, belki hayali ihracat teşviklerinden kısıntı yapmak gerekecek...

İkinci Yanlış: "Sağlık hizmetlerinin bozukluğundan, başarısız hekimler (ya da beceriksiz başhekimler) sorumlu."

Olur mu hiç? Hekimler elbette bir hizmet vermek istiyor, onların işi bu. Herkes gibi hekimler de işlerini iyi yapmak, iyi hizmet vermek ister. Karşılarında da hizmet bekleyen insanlar var. Aradaki yapay engeller, hizmet bekleyenler kadar hekimleri de üzüyor. Sağlık hizmetlerinin bozukluğundan kimin sorumlu olduğunu doğru olarak saptamak için, bu hizmetlerin iyi yürümesinden kimin sorumlu olduğunu saptamak gerekiyor. Eğer ülke bütününü göz önüne almadan tek tek olaylara bakarak karar verirseniz, o olaydaki hekimi ya da hastayı sorumlu tutmak kolaylaşır. Böylece ilâç fiyatlarındaki hızlı yükselişi karşılayamayan kişi bile, "aile bütçesinden gerekli parayı önceden ayırmadığı için" sorumlu tutulabilir; bir yetkilimiz de böyle bir açıklama yapmadı mı?

Eğer sorumlular bir-iki yerde ortaya çıkan tek tük olaylar olsa, o zaman o olaylardaki kişileri sorumlu tutabilirsiniz. Oysa, biz bütün ülkedeki sağlık hizmetlerinden söz ediyoruz. O halde daha "genel" bir sorumlu bulunması gerek. Sağlık hakkını, insanların doğuştan kazandığı bir hak olarak görenler, sağlık hizmetlerini kamunun sorumluluğunda sayanlar için, (yani bizler için) gerçek sorumlu, kamu giderlerinden sağlığa yeterli pay ayırmayan anlayıştır.

Yeni bir yasa çıkaracaksınız, hastanelerin işletme olması gerektiğini, yani kendi giderini karşılayacak şekilde kâr etmesi gerektiğini bu yasaya koyacaksınız, böylece başhekimleri kâr peşinde koşmak zorunda bırakacaksınız, sonra parasını ödeyemediği için hastanede rehin kalan hastadan da başhekimi sorumlu tutacaksınız. Bakın, bir sayın yetkili, hastanede rehin kalan hastalar konusudaki soruya nasıl yanıt veriyor: *"(Parasız hizmet için) Uygulama aşamasında... vatandaşın köy ve mahalle muhtarından getireceği fa-*

kirlik ilmühaberi, mülki amirden alacağı bir belge yeterli olmaktadır... Yine de bu belgeleri getirmeyen olursa, başhekime geniş takdir yetkisi tanıdık, o konuda inisiyatif kullanacaktır."[19] Bir-iki rehin olayı olsa, diyelim ki, başhekim ters bir kişi olduğundan böyle oldu. Niye rehin olayları son bir iki ayda bu denli çoğaldı? Bunun sorumlusu, hastaneleri işletme yapmaya çalışan yaklaşımdır.

Sağlık hizmeti iki türlü verilebilir: 1-Kâra yönelik olarak, 2-Hizmete yönelik olarak. Ülke bütünündeki sağlık sistemini kâra yönelik olarak düzenlerseniz, hizmet parası olana kayar. Hizmete yönelik bir sağlık sistemi kurabilmek için ise kamu giderlerinden herkesin gereksinimine göre yararlanabileceği bir hizmet ağı kurmaya yetecek parayı ayırmanız gerekir.

Üçüncü Yanlış: "Herşeyin bir bedeli vardır. Sağlık hizmetleri için de hizmeti kullanan kişi para ödemeli".

Bu söz, sağlığı bir mal olarak gören anlayışın en **tipik** tümcesi. Ellili yıllarda kapitalist ülkelerde "refah devleti" adı altında ortaya çıkan, bizde de 27 Mayıs Anayasasına "sosyal devlet ilkesi" olarak yansıyan anlayış, sağlık hizmetini kamunun bir görevi olarak görüyordu. Oysa yetmişli yıllarda kapitalizmin yaşadığı ekonomik bunalımların nedenini, kamu giderlerinin çokluğunda arayanlar, bir "yeni-muhafazakâr akım" doğurdular. Ekonomik alanda Friedman, monetarizm, bizde 24 Ocak gibi terimlerle birlikte anılan, siyasal alanda ise Reaganizm, Thatcherizm gibi isimleri çağrıştıran bu akım, sağlık hizmetleri de içinde, her türlü hizmet giderini kamu bütçesine yük olarak görüyor. Bu nedenle de, sağlık hizmetlerinin bedelini kullanan kişinin ödemesi gerektiğini savunuyor. Oysa, sağlık, televizyon, buzdolabı gibi alınıp satılan bir mal olarak görülemez. İnsanların birarada bulunmalarının amacı, birlikte iş yapmak, birbirini korumak, kollamaktır. İsnan toplulukların ortaklaşa başarabileceği işlerden birisi de topluma sağlık hizmetleri götürmektir. Bu hizmetin bedeli de büyük ölçüde genel bütçeden karşılan-

[19] Arar, Faruk, Sazak, Ayşe Hastaneler Hasta, **Milliyet Aktüalite**, C.3, N.39, 5 Haziran 1988 içinde SSY Bakanı Bülent Akarcalı'nın açıklaması.

malıdır. Sağlık hizmetleri bir bütündür. Koruyucu hizmetler gibi karşılığını hiç kimsenin ödeyemeyeceği ortak hizmetler vardır. Sağlık hizmetlerini ticari mal olarak düşünürseniz, (karşılığını ister nakit olarak sonradan alın, isterseniz önceden ve prim adı altında toplayın) bir kısım insanlara hiçbir hizmet götüremezsiniz.

Doğaldırki, bütün bunları dikkate almak için, sizin de sağlık hizmetlerinden kâr etmek gibi değil, ülkeye hizmet götürmek gibi bir endişeniz olmalı.

Dördüncü Yanlış: "Hastanelerimiz ucuz. Bakın, bu fiyata otel var mı?"

İşte, elmalarla armutları toplamanın bir örneği. Elbette, hastaneler otellerden ucuz olmalı. İnsan otele gezi amacıyla gider, genellikle. Oysa hastaneye yatma kararını hekim verir. "Ben fiyatını beğenmedim, hastaneye yatıp da ameliyat olmayayım, nane-limon daha ucuz kaynatıp içeyim" diyebilir misiniz? İnsanlar hastaneye kendi istek ve iradeleriyle gitmezler, zorunlu oldukları için giderler. Bu yüzden de çelik tencere fiyatıyla alüminyum tencere fiyatını karşılaştırır gibi, hastane ücretleri, otel ücretleriyle karşılaştırılmaz.

* * *

Sonuç olarak, "Ben sağlık hizmetlerine çok önem veriyorum" diyenlere, "Gerçekten önem veriyorsanız, genel bütçeden sağlığa ne kadar pay ayırdığınızı söyleyin" demek gerekiyor. Sağlık hizmetlerinin gelişmesi için, gayrisafi milli hasıladan sağlığa ayrılan pay artmalı. "2000 Yılında Herkese Sağlık" projesi içinde, Dünya Sağlık Örgütünün bu pay için önerdiği rakam, % 5. Belki unutan yetkililer vardır diye, anımsatalım: Bu projeyi Türkiye de imzaladı.

Gayrisafi milli hasıladan sağlığa ayrılan payın arttırılması için iki yol var: ya genel bütçeden sağlık payını yükselteceksiniz, ki bizim önerimiz budur ve genel bütçenin % 11'i ayrılırsa Türkiyede çok başarılı bir sağlık sistemi kurulabilir; ya da aile bütçelerinden, kişisel giderlerden sağlığa ayrılan payları

arttıracaksınız, ki şimdi yapılan budur.

Aile bütçelerinden sağlığa ayrılan pay nasıl arttırılıyor? Bunun **bir yolu**, ücretli sağlık hizmetlerinin fiyatını yükseltmek; özellikle dar gelirli geniş kitlelerin kullandığı bir hizmet biçimi olan devlet hastanelerinde toplanan parayı arttırırsanız, bu kesimin gelirlerinden daha çok sağlık gideri toplanmış olur. Çözüm: Hastane giderlerini kamu bütçesinden karşılayıp, ücret almamak. Aile bütçelerinden sağlığa ayrılan payı arttırmanın **bir başka yolu**, ilâç fiyatlarını yükseltmektir. Böylece ücretlilere ödenen aylıkların daha büyük bir kısmı sağlık tekellerinin kasasına kâr olarak aktarılmış olur. Bu aktarımı ortadan kaldırmanın bir yolu, belki de tek yolu bir-iki büyük ilâç tekelini ulusallaştırıp pazarın kontrolünü kamuya geçirmektir. Aile bütçelerinden sağlığa ayrılan payı arttırmanın **üçüncü yolu** da sağlık sigortası için prim topluyoruz, görüntüsü altında yeni bir vergi getirmek ve ücretlerin kaynağında bu kesintiyi yapmaktır. İşverenlerden prim toplayamayan, ama işçilerden topladığı primlerin önemli bir kısmını ilâç tekellerine aktaran SSK'nın yaptığı, bundan başka bir şey değil. Şimdi, bu yolun geliştirilmesi gündemde.

Gerçek çözüm, genel bütçeden gerekli % 11 payı sağlığa ayırmakla başlıyor. Daha sonra bu paranın nasıl kullanılacağını, yapılacak bir sağlık planlamasıyla saptamak gerekecek. Bu çözümleri, şu ya da bu kişi değil, hizmeti sunanlar ve kullananlar, birlikte gerçekleştirecekler.

belinda