

yeni sinema

sinema dergisi • sayı/13 • aralık 1967 • 4 lira

MARIO VERDONE : YENİ GERÇEKÇİLİK
DİYALEKTİK BİR SINEMAYA DOĞRU
ANARŞİST SINEMA
MURIEL

yeni sinema 13

sinema dergisi • sayı/13 • aralık 1967 • 4 lira

Yıl 2

Sayı 13

Aralık 1967

İçindekiler

daha iyiye doğru / yeni sinema

yazılar

georges sadoul öldü / yeni sinema; diyalektik bir sinemaya doğru / noel burch / ibrahim denker; anarşist sinema / alan lovell / g.ç.; üç türk sinemacısı / yeni sinema, giovanni scognamillo;

haberler

skandinav mektubu / sezer türkay; italya mektubu / engin ayça; sinematek haberleri

söyleşi

yeni gerçekçilik, mirası ve sinema düşünceleri / mario verdone ile söyleşi / engin ayça, üstün barışta

kaynaklar

10 ekim'den 1 kasım'a kadar çevrilen türk filmleri listesi / ağah özgüç

eleştirmeler

muriel ou le temps d'un retour / bir dönüşün günlüğü / sungu çapan - lola / jak şalom - the manchurian candidate, the train / mançurya'dan bir yar geldi bize ya da treni kaçıranlar / giovanni scognamillo - modesty blaise / mc carthy'den pop art'a / tanju akerson.

değerlendirme

1 ekim'den 10 kasım'a kadar çıkan ya da sinematek'te gösterilen filmlerin değerlendirilmesi.

kapaklar

ön: anna karina, jacques rivette'in la religieuse / rahibe filminde
arka: jean-pierre kerien ve delphine seyrig, alain resnais'in muriel filminde

yeni sinema — sinematek'in organı olarak ayda bir yayımlanır sinema dergisi. - sahibi: sinematek adına şakir eczacıbaşı - yazı işleri sorumlu müdürü: hüseyin hacıbaşıoğlu - teknik sekreter: jak şalom - yazı kurulu: onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, jak şalom - kapak: sungu çapan - dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiye bağlamaz - dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi saat 10-12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir - yönetim yeri: mis sokak, 12 şerif han, kat 3, beyoğlu / istanbul - tel: 49 87 43 - ankara temsilcisi: erdal öz - ankara bürosu: meşrutiyet caddesi, altın han 20-22, ankara - her çeşit yazışma: p.k. 307 beyoğlu / istanbul - ilân tarifesi / arka kapak içi: tam sayfa 1000 TL., yarım sayfa 600 TL. - sayısı dört, yıllığı kırksekiz liradır - dizgi: alfabe matbaası - baskı fono matbaası - 27 70 14 - baskı tarihi: 26 kasım 1967

georges sadoul öldü

Sadoul'un yaratımı sinemayla yakından ya da uzaktan olsun, ilgilenen herkes tanıır. «Genel Sinema Tarihi» bir anıt; «Dünya Sinema Tarihi» bir başucu kitabı; «Sinemacılar Sözlüğü» ve «Film Sözlüğü» birer tükenmeyen bilgi hazinesi; 16 dile çevrilen «Charlot» su, «Altına Hücum» un yaratıcısına yapılabilecek en büyük saygı gösterisi idi.

Eleştirel yazıları, — özellikle Les Lettres Françaises'de çıkanları — yazarlarının derin bilgisini ve bunları yaratmak için harcadığı çabaları yansıtırlandı.

Nezaketi ve iyiliğiyle hemen karşılaşmak için Sadoul'la tanışmak yeterli idi. Ama ancak yazdıklarını okumakla, insan, zevkinin emniyet veren sağlamlığını, zekâsının enginliğini anlayabilirdi. 1904'te Nancy'de doğan Sadoul en genç yaşlarından başlayarak gerçeküstüçülük serüvenini bütün yıllarıyla yaşamıştı (Anılarını yazmış olsaydı bizlere bu konuda söyleyeceği şeyler çoktu herhalde). Toplumcu düşüncelerinin yukarıdaki niteliğiyle geliştiğini kabul ederdi. Siyasal düşünceleri yüzünden bazı değerlendirmelerinde yanlışlıklar yapmış olduğunu saklamazdı. Ama bu yanlışlıklar, uzun yıllar süregelen bir mesleğin perspektifi içinde, küçük bir yer bile tutmazdı.

Herkesin kabul ettiği gerçek, kendilerinkine en aykırı düşüncelere sahip yönetmenlerin bile büyük filmlerini, tutkuyla savunduğudur. Duyarlı Renoir, hristiyan Bresson, mistik Bergman hakkında yazdıkları ansıngında bunlar hemen göze çarpmaktadır.

Yazıları ve öğretimiyle Fransa'da ve yabancı ülkelerdeki etkisi büyük olmuştur.

★

Moskova'da, Kremlin'in kongre sarayında, Montréal'de Star sinemasında, Pesaro opera binasında film gösterisi başlamak üzere. Herkes yerlerini almış. Bütün yerler dolu, kendi yeri dışında. Mutlaka bir başka yerdedir şimdi. İş çıkmıştır. Şu anda Moğolistan'dan gelen bir heyet Boris Barnett'in senaryolarını nasıl yazdığını öğreniyorlardır ya da Şill'den gelen genç sinemacılar Renoir'-



(Fotoğraf: Ara Güller)

ın sesli filmlerini nasıl çektiğini soruyorlardır ondan. İki kadın arasında başlarını geriye çevirerek bakıyorlar, geldi mi diye. Karısı Ruta ile kızı Yvonne Baby. İster Hartum, ister Tblis, Buenos Aires, Edimbourg'da olsun sözü yasa sözü gibi dinlenen bir kişi. Kitapları daha çok insan tarafından okunsun diye parçalara ayrılan kişi. Ve bu arada sinema salonunda film başladı bile. İki kadın sakinleştiler biraz, perdedeki görüntülere bakarken. Çünkü biliyorlar ki bekledikleri insan birşey kaybetmiyor filmi görmemekle. Bugün ilk gösterisi yapılmakta olan filmi nasılsa birkaç ay önce iki uçak yolculuğu arasında birkaç kere seyretmişti. Çoğu zaman genç sinemacı filmi onun yardımları sayesinde gerçekleştirmişti. Salonda hâlâ bekliyorlar onu. Şu anda kimbilir hangi başkentte, ülkenin bütün sessiz filmlerini seyrediyor. Daha kolay bir şekilde işini halledebilirdi belki. Ama istemedi. Şimdi sinema salonunda, karısıyla kızını arıyor. Aralarına oturmak için.

Artık koltuğu boş Georges Sadoul'un. 63 yıllık yaşam'ı, arkasında 15'ten fazla kitap, 5 ciltlik bir «Genel Sinema Tarihi», I.D.H.E.C.'te sinema tarihi öğretmenliği, sinema ve edebiyat dergilerinde yazarlık, «Seine Irmağı Paris'e Rastladı» filminin senaryo yazarlığını bırakarak söndü. Koltuğu boş Georges Sadoul'un, yerli dolu.

daha iyiye doğru

Sevgili Okurlarımız,

Elinizdeki sayı, ikinci cilde girerken derginizin biçim ve içerik bakımından daha doyurucu nitelikler taşıması için gerçekleştirmeye çalıştığımız çabalarımızın bazılarını yansıtıyor. Kapak yüzeyinde fotoğrafın kapladığı alanın büyümesi ve başlık yazısının değişmesi gibi biçimsel değişiklikler yanında içerik yönünden de bazı yenilikler bu ve öntümüzdeki sayıdan başlayarak kendini gösterecek. Her ay sinemalarda gösterilen filmlerin yanında Sinematek gösterilerinde yer alan filmleri daha geniş bir biçimde inceleyebilmek için film eleştirmelerine ayrılan sayfaların artırılması ile birlikte yurdumuzda gün geçtikçe sayıları büyüyen sinema kulüp ve derneklerinin çalışmalarına yardımcı olabilmek amacıyla bir «Sinema Kulüpleri» sayfası açılmıştır. Bu sayfa bizzat kendi kalemlerinden bu kuruluşların çalışmalarını, karşılaştıkları güçlükleri, birbirleri ile olan ilişkilerini siz okurlarımıza yansıtmaya çalışacak. Günlük haber organlarının sayfalarından gün geçtikçe silinmeye yitiz tutan sinema köşelerinin eksikliğini biraz olsun giderebilmek için «haberler»e ayrılan sayfalar da öntümüzdeki sayılarda arttırılmış olacak.

Bu sayının yazıları içinde en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz Noel Burch'un, arkadaşımız İbrahim Denker tarafından türkçeye çevrilen «Diyalektik bir sinemaya doğru» başlığını taşıyan yazı dizisidir. Burch bu yazı dizisinde temel kavramlardan hareketle en karmaşık sorunlara varıncaya dek sinemayı çeşitli yönlerden inceleyecek.

Çok önemli bir yazı, dünya çapında sinema yazarı ve tarihçisi, Prof. Mario Verdone ile arkadaşımız Engin Ayçe ve Üstün Barışta'nın gerçekleştirdikleri ve ses kayıtlarından çevrilen söyleşidir kanımızca. İçinde bulunduğumuz ayda yapılacak İtalyan Yenigerçekçilik sonrası» toplu gösterisi ile ilgili olarak bu akımın bütün yanlarıyla ele alınışını yansıtan söyleşinin ikinci yarısında Prof. Verdone'nin sinemamız hakkındaki düşüncelerini okuyacaksınız.

Geçen sayımızda birinci bölümü yayımlanan Alan Lovell'in «Anarşist Sinema» adlı kitapçığının Bu-nuel'i inceleyen ikinci bölümü de bu sayımızda yer alan yazılar arasında.

Türk Sinemasının belli bir dönemindeki yerlerini göz önüne alarak «1935 - 1945 Türk Filmleri» toplu gösterisi dolayısıyla Muhsin Ertuğrul, Baha Gelenbevi ve Faruk Kenç konusundaki yazılardan sonra sürekli sütunlarımız, daima, bir öncekine göre daha doyurucu olmasına çalıştığımız sayılarımızdan birinin içeriğini tamamlıyorlar.

haberler

doniol valcroze

-- İsveç'te *Le Viol / İğfal*'ı çekmekte olan Jacques Doniol - Valcroze'un bundan sonraki filmi «Nina» olacak. Film, intihar etmek üzere kendisini Seine ırmağına atan bir genç kuzın, yine intihar etmek üzere olan bir genç tarafından kurtarılmasını, umutsuz gençlerin karşılıklı olarak birbirlerine destek olmalarını ve herbirinin bir milyarderle evlenmelerini sağlayacak bir ortaklık kurmalarını anlatacak. Bir vodvil havasında çekilecek filmin başyönerüsü Anna Karina. Karşısında kimin oynayacağı henüz belli değil.

chabrol...

-- Claude Chabrol son filmi piyasaya çıkardı: *La Route de Corinthe / Korent Yolu*. Başlıca oyuncular Jean Seberg, Maurice Ronet, Christian Marquand, Michel Bouquet. Film bir yönüyle geçen yıl Sinemathekte gösterilen Marie Chantal contre le Dr. Kha'ya benziyor. Bu casusluk serüveninde Jean Seberg kocasını öldürmekle itham edilen bir genç kadını canlandırıyor. Kocası, aslında Yunanistan'daki Nato radarlarında sık sık cereyan eden anlaşılmasız olayları açıklamaya çalışan bir ajan. Seberg üç gün içinde, onun görevini yüklenerek casusları bulacaktır. Film bütünüyle Yunanistan'da çekilmiştir.



OVERGREPPET / İĞFAL / J. DONIOL - VALCROZE / BIBI ANDERSSON, BRUNO CREMER

bresson...

-- Bir süre sinemadan uzak kalan Robert Bresson, Au Hasard Balthazar ve Mouchette'in kazandıkları büyük başarılarından sonra peşpeşe film çevirecek. Şimdi de Dostoyevski'den uyarladığı «*Tatlı Kadın*»ı çevirmeyi düşünüyor. Ancak olay Paris'te ve günümüzde geçecek (Boulogne Korusu Hanımları'nda da aynı şeyi yaparak Diderot'nun Jacques le Fataliste'inden bir bölümü günümüze aktarmıştı) Film yalnızca iki başyönerü bulunduracak kendinde: Koca ve karısı. Başlıca tema: Yalnızlık ve iletişim imkânsızlığı.

astruc...

-- Alexandre Astruc'un sonraki filmi bir Yugoslav yazarın, A. Selimovic'in senaryosundan gerçekleştirecek. Uyarlama ve konuş-

malar Jan Courtelin'in. Filmin adı «*Tonerre sur l'Adriatique / Adriyatik üzerinde gökgürültüsü*». Konu. İkinci dünya savaşının başında Almanların saldırısına uğramış bir destroyerdeki iki subayın aralarındaki anlaşmazlık. Biri teslim olmak, diğeri gemiyi batırmak istemektedirler. Sonunda ikisi de kahramanca ölürlür. İki subaydan birini Pierre Brice canlandırıyor.

godard...

-- Jean-Luc Godard'ın son filmi *Week-end*'in çekimi devam ediyor. Mireille Darc ve Jean Yanne, iki genç otomobilcinin bir hafta-sonu için taşraya gitmelerini konu alan filmin oyuncularları. «Bir çekim yerinde hiç bu denli uslu olmamıştım» diyor Mireille Darc «Jean-Luc beni son derece sıkılgan yapıyor. Halbuki nazık, ve sesini hiçbir zaman yükseltmeyen bir kişi.



WEEK-END / J. LUC GODARD / MIREILLE DARC VE J. L. G. FİLMİN ÇEKİMİNDE

Ne olduğunu gerçekten bilmiyorum. Saygı olacak herhalde... Çekim yerinde bulunma ayrıcalığına sahip bulunan birkaç kişi, 100'den fazla otomobilin, ikiyüz'den fazla figüranın ve 10'a yakın kömürü haline gelmiş araba enkazının birbirine geçmiş olduğu bir sahne ile karşılaştılar. Bu sahneyi çekerken Godard aynı zamanda sinema tarihinin en uzun kaydırmasını da yarattı: 300 metre. Jean-Pierre Léaud da oynuyor filmde. Onu büyük bir çayırın ortasına yerleştirilmiş bir telefon kabinesi içinde kendi bestesi olan bir şarkıyı söylerken göreceğiz. Jean-Pierre Kafon, Fontainebleau korusunda Mireille Marc'la Jean Yanne'a saldıran bir gerillacı rolünde.

roullet...

... Le Mur / Duvar'ın yaratıcısı Serge Roullet «Benito Cereno» yu çeviriyor. Film 1799 da bir

yelkenlideki kölelerin başkaldırmasını anlatacak. Konu Herman Melville'in bir hikâyesinden alınma. Bir İspanyol gemisi Kap burnunu dolaşarak Peru'ya köle götürmektedir. Bunlar başkaldırırlar, sonra bütün beyazları öldürürler. Aralarında kaptanın da bulunduğu yedi kişiyi kendilerini Senegal'e geri götürmeleri için sağ bırakırlar. Fırtınalar atlatan gemi, su ikmali yapmak üzere bir adaya demirler. Gemi güç durumdadır. Bir Amerikan gemisi bunu görür, yardına gelir. Amerikalı kaptan önce gemideki durumda bir anormallik görmez. Gittikçe kuşkuları artar. Bununla beraber, gemi mürettebatının doğal nedenlerle kaybolmuş olduklarına inandırılır. Köleler uysal dururlar, kaptan başeğmek zorunda kalır. Amerikalı kaptan sonunda durumu anlar, kanlı bir çarpışma sonunda gemiyi ele geçirir. Peru'ya vardıklarında başkaldırmanın elebaşısı idama yargılanır. Amerikalı arnağan

olarak kurtardığı gemiyi ister. İspanyol kaptan Benito Cereno, hastahaneye kaldırılır. Elebaşı gibi o da ölecektir. Film Adriyatik kıyılarında çekilecek. Oyuncular, İspanyol, Amerikalı ve Senegalli. Film Fransızca ve İngilizce olmak üzere iki dilde çekilecek. Roullet neden bu konuyu seçtiği sorusuna «bu film benim için ikinci bir pancurdur. Duvar'da girişim'in nereye değin uzanabileceği söz konusuydu. Burada oyun kuruludur artık. Köleliğe sürüklenen zenciler için tek yol başkaldırmadır. Bu, başka hiçbir düşüncenin saptıramayacağı ölümlüne bir savaştır.

cayatte / brel..

... Jacques Brel, André Cayatte yönetiminde çevirdiği *Les Risques du Métier / Mesleğin rizikosu*'nu bitirdi. Oyun arkadaşları Emmanuelle Riva, Jacques Harden, Christine Fabrega, Nadine Alari, Delphine Desyeux. Küçük bir Normandiya kentinde öğretmenlik yapan J. Doucet, garajının kızı tarafından onu ifğal etmekle suçlanır. Belediye başkanı tereddütdedir çünkü Doucet ile karısı uzun yıllar namusları ile tanınmışlardır. Kızın babası mahkemeye başvurur. İki müfettiş gelecek kızın arkadaşlarından birinin Doucet'nin metresi olduğunu öğrenirler. Öğretmen bu suçlamayı da reddederken bir üçüncüsü çıkagelir. Bir başka kız da Doucet'nin kendisiyle ilgilendiğini söyler. Öğretmen tutuklanır. Karısı tek başına soruşturmayı sürdürür. Yavaş yavaş çelişmeler açığa çıkar. Kızlardan biri aşığının bir işçi olduğunu itiraf eder. Diğerli yalanını kabul eder. Üçüncü kızın ifğal'ı konusunda da küçük bir ayrıntı öğretmenin suçsuzluğunu ortaya koyar. Şarkıcılığı bırakıp bu filmle sinemaya geçen Brel, bu uğraşını sürdüreceğini açıkladı.

fellini..

— İki buçuk yıllık bir aradan sonra Federico Fellini, Edgar Allan Poe'dan uyarlanan *Tre passi nel delirio / Sayıklamaya doğru üç adım*'da üç ayrı'nı'dan birini yönetecek. Uzun süredir beklenen *Il Viaggio di G. Mastorna / G. Mastorna'nın yolculuğu* bir süre daha bekleyecek anlaşılıyor. Bunun dışında Fellini *Satyricon* adlı, Petrone'nin eserlerinden yararlanarak hazırladığı bir film çevirmeyi düşünüyor. Antik Roma toplumu, şenlikleri, çılgınlıkları ile zamanlarının «vitelloni»leri olabilecek iki serserinin görüş açılarından anlatacak.

pasolini..

— Pier Paolo Pasolini pek yakında *Teorema* adlı filmine başlayacağını açıkladı. Filmin ana konusu «Günümüzün büyük bir sanayicisinin evine İncil'in anlattığı biçimde Tanrısal bir ziyaret» Film Milano'da ya da New York'ta çekilecek. Pasolini bundan sonra Aziz Paulus'un yaşamına ait bir film çevireceğini açıkladı.

szabo..

— Son Moskova Film Şenliği'nde büyük ödülü Gerassimov'un «Gazeteci» adlı filmiyle paylaşan İstvan Szabo'nun *Apa/Baba'sı*, babası son savaş sırasında ölen küçük bir çocuğun öyküsünü yansıtıyor. Yalnız kalan çocuğun her hareketini «babam sağ olsaydı buna ne derdi?» düşüncesi yönetiyor. Çocuk umutsuz bir şekilde ölmüş babasının bu anısından kendini kurtarmaya çalışır. Düşünde, babası bir kanlı gerçek olmuştur sanki. Büyük bir hızla anlatılan hikâye, özgün olması ve anlatımı ile ilgi çekiyor.



APA / BABA / ISTVAN SZABO / MİKLOS GABOR

kobayaşı..

— Venedik'te Flpresti ödülünü kazanan filmi *Rebellion / Başkaldırma*'da yönetmen Kobayaşı ilk kez Toşiro Mifune'yi bir filmde oynatmış oldu. Kobayaşı'den mükemmel görüntüler ve hareketli kılıç dövüşleri seyretmeye alışmış olanlar bu filmde bütün bunların yanısıra İbsen'vari öğeler bulmakla şaşırıyorlar. Film, kişinin kendisine olan sorumluluğu ile üstüne karşı duymak zorunda olduğu sadakat duygularının çatışması durumunu işliyor.

rouffio..

— Son Cannes Şenliği'nin eleştirmeciler haftasında büyük il-

gi uyandıran Jacques Rouffio'nun *l'Horizon* adlı filmi yönetmeni, yazarı, bazı teknik kişileri, oyuncularının çoğu arasında, hepsinin katıldıkları bir ortak yapımla gerçekleştirilmiş. 38 yaşındaki Rouffio daha önce Delannoy'nun, Franju'nün, Mocky'nin *Borderle'nin*, Billy Wilder'in yardımcılarındaymış. Filmde aynı zamanda birçok ünlü yazar ve eleştirmeci de küçük roller oynuyorlar.

Bir açıklama:

Sayın Tarık Kakinç dergimize bir açıklamada bulunarak 10/11 sayımızda yer alan «bir eleştirme anlayışının açmazı üstüne çeşitlemeler» başlıklı yazıda kaynak olarak alınan ilk yazının kendisi tarafından kaleme alındığını bildirmiştir.

sezer türkay

— İsveç Film Enstitüsü 1966 yılı ödüllerini dağıttı. En büyük ödülü alan *Persona*'dan (556,000 kuron) sonra şu filmler 100,000 kuron'a değin ödüller aldılar:

Sult / Açlık Henning Carlsson), *Har har du ditt liv / İşte Senin Yaşamın* (Jan Troell), *Elvira Madigan* (Bo Widerberg), *Den levande skogen / Yaşayan Orman* (Stig Wesslen), *Livret ar Stenkul / Yaşam Çok Güzeldir* (Jan Halldoff), *Puss och Kram / Sevgiler ve Öptüklükler* (Jonas Cornell), *Yngsjömordet / Öldürme* (Arne Mattson).

— İsveç'in yeni ve ilginç yönetmenlerinden Vilgot Sjöman'ın ilk yapıtı «491» sansür yüzünden A.B.D. gümrüklerinde beklemekte ve halka gösterilmemektedir. Sjöman'ın 3 sene önce yaptığı bu film şu anda bile Paris'te altı sinemada birden gösterilmekte, kitabı İskandinav'da çok sayıda satılmaktadır. Bilindiği gibi film, düşmanın 7 kere 7 kez bağışlamayı öğreten Hıristiyan inancını 7 kere 70 kez olarak uygulamaya çalışan bir kişiyi anlatır. Sondaki istenmiyen olay yüzünden bu iyi uğraşı sona erer.

— *Kare John / Bir Aşk Gecesi*'ni yapan Lars M. Lindgren yeni filmini Rio de Janeiro'da Bibi Andersson (*Persona*), Max Von Sydow (*Sasom i en spegel*) ve Thommy Berggren (*Barnvagnen*, *Elvira Madigan*) ile renkli olarak çekiyor. Senaryosunu

kendi yazdığı filmde dört denizcinin başından geçenleri anlatıyor. Adı: *Svarta Palmkronor / Siyah Palmiyeler*.

— *Ormen / Yılan* ile ilgili geçen Hans Abramson'un 2. ci yapıtı Gio Petre'nin baş oyunculuğunu yaptığı renkli korku filmi *Roseanna* İsveç'te gösterilmeğe başladı.

— *Övergripet / İğfal i İsveç*'te çekmeye başlayan Jacques D. Valcroze filmi üzerine şunları yazıyor: «Aslında filmin İsveç'te geçmesi önemli değil, başka bir Avrupa kentinde olabilir. Gerçek ve düş karşıyor filmde. Bu bakımdan seyirciye büyük iş düşecek. Sinemada konuların açıklığının önemsenmesi zamanı gelmiştir artık.»



ROSEANNA / HANS ABRAMSON / GIO PETRE, BRAULIO CASTILLO

— Danimarka'nın en ilgi çeken yönetmenlerinden Palle Kjaerullf - Schmidt'in *Der var en gang en krig / Bir Zamanlar Bir Savaş Vardı* adlı yapıtı Fransız Televizyonunda gösterildi ve beğenildi. Film 2. ci Dünya Savaşı sırasında bir gencin düşlerle geçen yaşamını anlatıyor. Aynı zamanda, Astrid Henning - Jensen'in *Utro'su* da Paris'te tutuluyor. Jensen bu filmi ile film fonundan bu yılın en büyük ödülünü aldı: 700.000 Danimarka kuronu.

★

DURAS VE «LA MUSICA»

— Kopenhag Fransız Kültür Merkezi 31 Ekim'de Fransız yazarı Marguerite Duras ile bir gece düzenledi. Bayan Duras, Paul Seban ile birlikte yönettiği ilk filmi «*La Musica*»yı gösterdi ve sonra film hakkındaki soruları cevaplandırdı.

La Musica Duras'nın yönettiği ilk film. Ancak, bilindiği gibi, Duras'nın sinemayla ilgisi çok. Bundan önce *This Angry Age / Pasifik Duvarı*, *Hiroshima Mon Amour / Hiroşima Sevgilim*, *Moderato Cantabile*, *Une aussi longue absence / Bunca Uzun Bir Ayrılık*, *Nuit noire à Calcutta / Kalküta'da Siyah Gece*, *Le rideaux blanc / Beyaz Perde*, *La Voleuse / Hırsız Kız*, *10 h. 30 du soir en été / Bir yaz gecesi on buçukta* gibi filmle-

rin senaryolarını yazmış. İlk filmini çokluk kısa filmlerde çalışan Paul Seban ile yönetmiş. Duras'nın yazarlığı burada ağır basmış. Duras bunu reddetmiyor. «Ben bir sinemacı değilim. Sadece arasıra sinema ile uğraşan bir yazarım.» Yine de Duras'nın sinemaya yakınlığı özellikle diyaloglarının güzelliği ile belli oluyor. Filmin büyük bir parçası (2ci yarısı) tek bir planda çekilmiş. Film ayrılan bir çiftin tekrar karşılaşmalarını anlatıyor.

★

ELVIRA MADIGAN YA DA «AŞK 1889»

— 15 Ekim'de Bo Widerberg'in İsveç adına 1967 Cannes Film Şenliğine katılan yapıtı «Elvira Madigan» in Danimarka'daki ilk gösterisi yapıldı. Bo Widerberg ile Cannes'da en iyi kadın oyuncu seçilen Pia Degermark da A.B.D. den dönüp gösteride bulundular. Gösteriden sonra basınla yaptığı toplantıda Widerberg şunları söyledi:

«Bu filmimi savunmaya hakkım var sanıyorum. Bu bir kaçış filmidir. Kişilerin fiziksel sevgiyi elde ederken, insanlarla olan ilişkilerinde ortaya çıkan karşı durmayı anlatır.

«Evet, bu filmimde hemen hiç yardımcı ışık kullanmadım. Ben eskiden beri projektör ışığının çok olarak kullanılmasına karşıyım. Renkli filmde önceki çalışmalarımda öğrendiklerimden yararlandım.»

«Elvira Madigan olmuş bir olayın öyküsüdür. Konuyu krallık kitaplığında bir gazetede buldum. Ancak ona pek bağlı kalmadım.

«A.B.D. den yeni geldim. Hollywood'ta yeni bir film üzerinde konuşuk, daha bir anlaşmaya varamadık. Ben de bu konuda yavaş davranıyorum. A.B.D. dünya film yapımının %60 ını kontrol ediyor. Ama bana göre Amerikan parası bugün «çirkin»dir.»

NOT: Bu konuşmadan bir hafta sonra Widerberg'in Paramount



ELVIRA MADIGAN / BO WIDERBERG / PIA DEGERMARK, THOMMY BERGGREN

için Knut Hamsun'un «Victoria»sını yapacağı basına açıklandı.

★

— Karlek 65 / Aşk 65 Widerberg'in 1965 yaptığı ilginç filmlerinden biri. Elvira Madigan bütünüyle bir aşk filmi olması dolayısıyla burada «Karek 1889» olarak adlandırıldı. Bu film Widerberg'in ilk renkli filmi. Bu bakımdan filmin görüntü yönetmeni ile birlikte büyük bir başarı kazanmışlar. Renkler çok az filmde rastlanır şekilde filmin bir parçası olmuş, özüne, havasına, anlamına büyük katkıda bulunmuş. Danimarkalı bir kız ile ordudan kaçan İsveçli bir subayın delicesine aşklarını Danimarka'nın doğal güzellikleri içinde anlatıyor. Çok sade bir konu, sade bir anlatım. Hafif ve açık renklerle aşk teması için çok iyi bir çevre yaratmış Widerberg. Varda'nın «Le Bonheur»ü ile ortak yönleri var filminin. Pia Degermark

başarılı bir oyun verirken Widerberg'in bütün filmlerinde oynayan Thommy Berggren de ondan aşağı kalmıyor.

★

— Jerzy Skolimowski Bariera / Engel ile ilk iki filmi, Rysopis ve Walkover'dan şekil yönünden değişik bir deneme ile karşımıza çıkıyor. Film geçen yıl Bergamo film şenliğinde büyük armağanı kazanmış. Devletten yardım almayı «entellektüel» bağımsızlığına uygun bulmayan ve içinde yaşadığı toplumun iki yüzünlüğüne başkaldıran bir üniversite öğrencisinin kendini, kişiliğini aramasını konu olarak almış Skolimowski. Bunu daha çok simgelerle anlatıyor. Kötümser ve «Kinik» bir tutumu var. Ancak daha ikinci filminde (Walkover) bir başyapıtı veren bir yönetmen için iyice bir deneme sayılabilir Bariera. Bu kez kendisi oynamıyor. Otobiyografik özellikleri var yapıtının.

italya

mektubu

engin ayça

bellocchio...

— Marco Bellocchio, son filmi «La Cina è vicina»nın (Çin Yakındır) denetlenmek istenmesi karşısında «Venedikte belirttikleri gibi, sosyalistlerin bunu bana pahalıya ödetmek istedikleri açık. Yargıçlar kurulu karışmakta ve gittikçe zorlaşmakta olan duruma son verdi, tabii ki bundan çok memnunum» diyor. Geleceğe ait tasarıları üstüne de: rahat bir durumdayım şimdi, sonuçtan hoşnut değilim, fakat herşeye rağmen rahatım. Geleceğe ait hiçbirşey söyleyemem, bir şey saklamak için değil, hayır, fakat kesin bir düğünce yok şimdilik kafamda. Bir şey kesin, o da taşraya ait temaları artık bırakacağım, İtalya taşrası üstüne film yapmayacağım bir daha.»

mc. laren...

— Ekim ayı başında Romada «Film Studio 70» isimli bir sinema kulübü çalışmalarına başladı. İlk gösterimlerini 1942 - 66 yılları içinde gerçekleştirmiş Kanada filmlerine ayıran «Film Studio 70» iki hafta boyunca üyelerine ilginç filmler sundu. Bunların arasında en önemlileri hiç kuşkusuz Norman Mc. Laren'e ait yirmiden fazla kısa canlı-resim filmleriydi. «Canlı-resim, hareket eden çizimler sanatı değil, çizilmiş hareket sanatıdır» diyor Mc. Laren. Çalışmaları iki yönde daha çok gelişmekte: birincisi, alıcılı kullanmadan elle boş film ü-

zerine çizmek, ikincisi, görünen şekilleri ona uygun bir müzikle eşlemek. 1945 yıllarında, «Pastel metodu» diye adlandırıldığı bir çalışmayı deneyerek, geleneksel canlı-resim yoluyla elde edilemeyen sonuçlara vardı. Alıcının karşısına, duvara, bir karton asıyor ve üzerine pastelle, tebeşirle bir resim çiziyor ve bunun fotoğrafını çekiyor, sonra onbeş dakikada bir fotoğraf çekecek şekilde kartonun üzerindeki resmi geliştiriyor, değiştiriyor. Böylece üç hafta boyunca kartonun üzerindeki resmin fotoğrafını çekiyor. Sonunda daima gelişen bir resim elde ediliyor. Mc. Laren bu şekilde Fransız-Kanada şarkıları üzerine bir seri film hazırlamıştır.

Mc. Laren'in son deneyleri, alıcılı kullanmadan boş film üzerine renkli mürekkeplerle şekiller çizerek canlı-resimler elde etmek yolunda geliyor. Vardığı sonuçlar eşsiz. Ayrıca bu hareket halindeki şekillere uygun müziği çalgı araçları kullanarak elde etmeyi deniyor ve ses kuşağının üzerine mürekkeple çizgi ve geometrik şekiller çizerek bir çeşit sentetik müzik elde ediyor. Gösterilen diğer filmler arasında Don Owen'in «Nobody waved good - bye», Gilles Groulx'un «Le chat dans le sac», Claude Jutra'nın «Quebec-Usa» ve «Niger 60», Jacques Godbout'un «Pour quelques arpents de neige» ve «Rose et Landry» (Jean Rouch'la beraber)si de vardı.

centro...

— Roma'daki sinema okulu «Centro Sperimentale di Cinematografia» yeni ders yılına önemli değişiklik ve yeniliklerle girmeğe hazırlanıyor. Geçen ders yılında eğitim alanında öğrencilerle, okul müdüriyeti arasında çıkan anlaşmazlıklar öğrencilerin okulu ele geçirmeleriyle ve bir ay süre ile otogestlon (kendini yönetme) sistemini uygulamalarıyla son bulmuştu.

Bu olay, İtalyan ve uluslararası sinema dünyasının dikkatini en eski sinema okullarından biri olan «C.S.C.»nin üzerine çekmiş, okul idaresini ve Turizm ve Gösteri bakanlığını güç bir duruma düşürmüştü. Sonuç olarak öğrencilerin öğrenim alanında istedikleri değişiklikler bizzat Bakan tarafından kabul edilmişti.

Nitekim yeni ders yılı başlangıcı yaklaşırken, okul müdürü Leonardo Fioravanti bir gazeteceye verdiği demeçte «C.S.C.»de öğrencilerin daha iyi yetişmelerini sağlamak için bazı değişikliklerin yapılmasını istediklerini söylemiş bunların içinde örneğin, haftanın üç gününün daha çok teorik çalışmalara, iki günün pratik çalışmalara ve bir günün de seminerlere ayrılmasının tasarandığını sözlerine eklemiştir. Ayrıca şu günlerde «Centro»nun yeni tüzüğünün hazırlanmasına çalışılmaktadır.

üstün barışta..

— Üstün Barışta, Cesare Pavese'nin bir öyküsünden gerçekleştirdiği kısa bir filmle Roma «Centro Sperimentale di Cinematografia»daki film yönetmenliği öğrenimini tamamlamıştır. Barışta yakında Türkiye'ye dönerek orada sinema çalışmalarını sürdürecektir.

diyalektik bir sinemaya doğru

noël burch

Cahiers du Cinéma'nın özel izniyle yayımladığımız bu yazı dizisi, günümüzün en ünlü sinema yazarlarından olan Noël Burch'un aynı dergide yayımlanmakta olan yazılarının, arkadaşımız İbrahim Denker tarafından yapılan çevirisidir. Sinemanın temel kavramlarından başlayarak gittikçe karmaşık yanlarını ele alan Burch'un yazıları, birkaç sayı sürecektir.

Sinemacının olsun, film eleştirmecisinin olsun, kullandıkları sözcükler, sinemayı nasıl düşündüklerini belli eder.

SENARYO

Fransızca'da «découpage technique» (çevirim senaryosu)* ya da kısaca «découpage» denir. Birçok anlamı olan bir sözcük bu. Gündelik yapım uygulamasında «découpage» bir çalışma aracıdır. Senaryonun son aşamasıdır, yönetmenin kâğıda dökme-yi gerekli bulduğu bütün teknik ayrıntıları kapsar, bütün çevirim takımının çalışmayı teknik bakımdan izleyebilmesini, kendi çalışmasını buna göre düzenleyebilmesini sağlar. Daha geniş anlamda (ama, uygulama düzeyinde gene) «découpage» bir eylemi (hikâyeyi) çevirmiden önce, oldukça açık ve kesin olarak, «dillimlemeye» dayanır. Ama bu işlem için böyle bir sözcük Fransızca'da var yalnızca. Tabii Amerikan ya da İtalyan sinemacısının da kesin senaryoya verdiği bir ad (shooting script, copione) var ama, yalnızca bu senaryoyu «yazmak» tan, «hazırlamak» tan söz eder: filmin hazırlanışında öylece bir aşama bu da. Bu yüzden, «découpage» sözcüğünün son anlamı, yalnızca Fransızca'da bulunan bir kavramı karşılıyor. Burada filmin yazılışının şu ya da bu aşaması, şu ya da bu teknik işlem söz konusu de-

ğil artık: bitmiş yapının hazırlanması söz konusu doğrudan doğruya. Biçimsel bakımdan, bir film zaman dillimleri ile uzay dillimleri'nin ardarda sıralanmasıdır. Demek oluyor ki «découpage», çevirim sırasında gerçekleşen bir uzay dillimlemesiyle (ya da bir uzayda dillimlemeler dizisiyle) biraz çevirim sırasında tasarlanarak, kurguda tamamlanan bir zaman dillimlemesinin bileşkesi, yöneşmesidir. Bir filmin iç yapısını, ne olması gerektiğini bu dialektik kavrayışla tanımlayabiliriz (giderek inceleyebiliriz). Bu bileşimsel kavrayış özellikle Fransızca sayılır. Sözcüklü, Amerikan sinemacısı («teknik» düşünürse, tabii Amerikan eleştirmecisi de) filmi birbirini izleyen iki düzeyde ele alır. Hazırlık (set-up) ve kurgu (cutting). Bu iki işlemin bir tek kavrama dayandığını düşünmemesi, belki bu kavrama ad bulamayışından.

Son 15 yılın en önemli biçimsel gelişmeleri Fransızca'da olduysa, bu biraz da bir sözcük yüzünden belki.

[1]

Zaman ve uzay dillimlemelerinin bir tek découpage'da nasıl bir araya geldiğini ele alırken ilk iş, bir yanda iki «yerleştirme» ile (uzay dillimlemesiyle), öte yanda iki «süre» (zaman dillimlemesi) arasında ne gibi bağlar bulunabileceğini saptamak olacak. Belki biraz okul işi gibi gelecektir ama, bizim bildiğimiz şimdiki değin yapılmadı bu saptama... ve, bize göre, yeni ve önemli şeyler getirebilir.

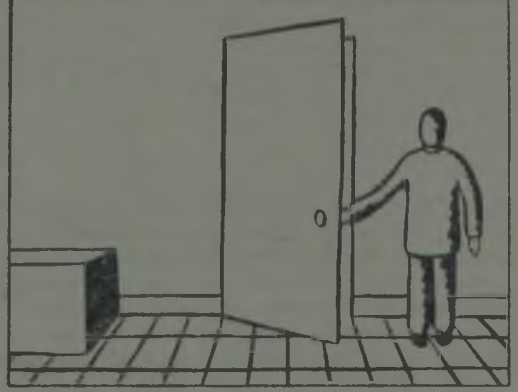
(Yalnız «kesme»nin çeşitlemeleri olan) Türü «noktalama»ları (açılma - kapanma, zincirleme, sılınma) bir yana bırakırsak (ileride göreceğimiz bir nedenle, çekim değışmelerine «bağlantı» ((rac-cord)) değil de «kesme» diyoruz), bir «A» çekimiyle, kurguda hemen sonra gelen «B» çekimi'nin zamanı arasında beş türlü ilişki sayabiliriz.

Tamamen kesiksiz olabilirler. Bir bakıma, bu zaman sürekliliğinin en açık örneğı, konuşan bir kişinin çekiminden, dinleyenin çekimine geçerken, sözün kesilmeden «dıştan» devam etmesidir. «Açı - karşı açı» da olan budur. Bir de «dolaysız bağ-

* Découpage'm türkçesi Çevirim senaryosu (Nijat Özön, Sinema Terimleri Sözlüğü, TDK). Fransızcasında ise «oyma, oymacılık» anlamları var. Yazıda da sözü edilen bu anlam özelliğı yüzünden, yer yer «découpage», yer yer de «çevirim senaryosu» diyoruz. (Ç.N.)

lantı» var (bu deyimleme ileride «uzay» konusuna bağlanıyor). A çekiminde bir adam görürüz, kapıya yaklaşır, elini tokmağa koyar tokmağı çevirir, kapıyı açmaya başlar. B çekiminde ise (B çekimi kapının öbür yanından alınabilir) eylemi öbür çekimin kaldığı yerden alarak, kapının açılışının, adamın kapıdan geçişinin gerçek devamını

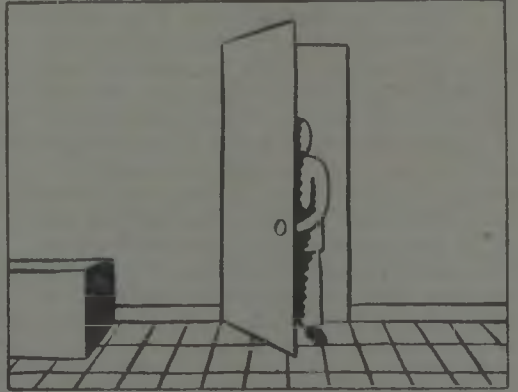
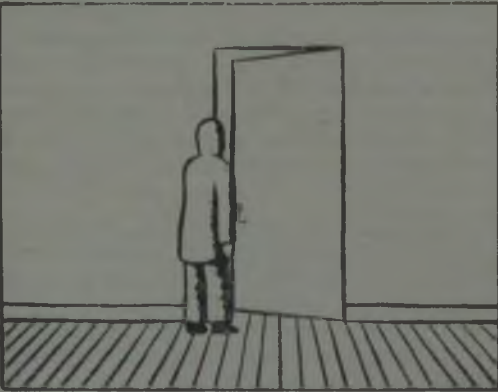
gösterebilir. (Şekil 1) (Hattâ bu eylemin aynı anda iki alıcı tarafından filme alındığını bile düşünebiliriz.) Böylece bütün eylemi iki ayrı açıdan tamamen sürekli olarak gösteren iki «çekim» elde ederiz (1). Kurguda yalnızca ilkinin sonuyla, ikincinin başını kesersek çekim, filme aldığımız eylem kadar sürekli olur.



(Şekil 1) Solda A çekiminin son görüntüsü, Sağda B çekiminin ilk görüntüsü

Bir de, bu çekimlerin zaman sürekliliğinde atlama olabilir. **Boşluk, atlama** (ellipse) diyebiliriz buna (2). Deminki, bir kapının iki alıcı (ya da iki kez bir alıcı) tarafından çekilmesi örneğine dönelim: çekimleri bağlarken, eylemin bir kısmını ortadan kaldırebiliriz. (A çekiminde adam elini tokmağa kor, tokmağı çevirir, B çekiminde ise kapıyı arkasından kapat. - Şekil 2). En akademik sinemada, eylemi sıkıştırmak, gereksiz nesnelere atmak amacıyla en çok kullanılan bir yöntemdir bu: A çekiminde kişilerden biri ayağını merdivenin birinci basamağına koyar. B çekiminde ise 1. ei katın - ya da 5. katın - sahanlığına varır.. Özel-

likle kapı örneğinde, bir tek hareketteki atlamanın çok değişik ölçimler alabileceğini belirtmek gerek: çünkü neş - altı saniyelik gerçek eyleme karşılık atlamamın süresi saniyenin 1/24'ünden, birkaç saniyeye kadar uzayabilir. Aynı şekilde, zaman sürekliliği durumunda da çekim değişimi eylemin herhangi bir yerinde gelebilir. Kurgucu, doküsyöz bağlantı ya da atlama için bir tek «ayı» yer olduğunu söyler size. Bu demektir ki, çekim değişimi bir tek yerde «hissedilmeyecektir». (3) Olabilir. Ama daha az «akıcı» bir deyiş, daha belirgin bir yapı (structure) ararsanız upuzun bir «lanaklar dizisi» açılır önünüzde.



(Şekil 2) Solda A çekiminin son görüntüsü, Sağda B çekiminin ilk görüntüsü

ilk atlama şekli bu oluyor. Yeterince kısa olduğundan, yalnızca sezilmekle kalmıyor, ölçülebilir da. Bir atlamamın varlığı ve uzunluğu, görsel ya da işitsel olsun, hayali bir sürekliliğin kopma-

sıyla belli olmaz. (Tabii bu durum ses - zamanı sürekliliğiyle - sözlerde vb. - görüntü - zamanı süreksizliğinin bir araya gelmesine engel değildir. Örnek: «A Bout de Souffle», «Zazie dans le métro»

vb.). Kapı ve merdiven örneklerimizde, atlama (ya da zaman süreksizliği), seyircinin kafasında bütünlenecek güçte çizilen bir hayalî süreklilik ölçüsünde belirtir, seyirci atlamayı «ölçülebilir» böylece. (Aynı şekilde zamansal süreklilik de, görsel ya da işitsel olabilecek bir başka kesintisiz sürekliliğe göre ölçülür: bu yüzden, bir çekim değişimi, bir dekordan, uzak (telefon gibi bağlantılardan yoksun) bir başka dekora götürürse bizi, iki çekim arasındaki zaman bağı belirsiz kalır; süreklilik de, hiç olmazsa, bir saatin omuz çekimi gibi kaba bağlantılarla, ya da karşılıklı kurgu, iki dekor arasında çoşkun bir git-gel gibi sıradan yöntemlerle sağlanır.)

Üçüncü zaman bağlantısı», ikinci atlama türü, «belirsiz atlama»dır. Uzunluğu bir saatten bir yıla kadar değişebilir: «ölçülebilir» için seyirciye bir «dış yardım» gerekecektir: bir söz, bir «ara - yazı», saat, takvim, moda değişikliği.. «Senaryo düzeyinde atlama» sayılabilir bu, görüntünün ve eylemin içeriğine sıkı sıkıya bağlıysa da başbaşa bir zamansal işlev olarak kalır (4) (çünkü, senaryonun zamanı - tabii olarak - filmin zamanı değilse de, bunların katı bir dialektikle birbirine bağlı olması gerekir). Ölçülebilir atlamayla belirsiz atlama arasındaki sınır da belirsiz, diyebilirsiniz... Doğrusu, bir kapının açılma süresinden «eksiltile», görmediğimiz zaman parçasının büyük bir iç kesimlikle ölçülebilmesine karşılık, beş katlı merdivenin aldığı zaman pek ölçülemez. Şu var ki, bu sonuncu bir «bütün» oluşturur («beş - kat - merdivenin - aldığı zaman» ya da «bir - mumsan - gelen - ışık»).. «birkaç gün sonra» da ise durum böyle değildir («belirsiz atlama»)

Son olarak, bir de geriye dönüş vardır. Kapı örneğimizde: A çekiminde adam kapının eşliğini aşana kadar bütün eylemi gösterebiliriz. B çekiminde ise kapının açıldığı yerden başlayarak, bile bile eylemi tekrarlarız. Kısa dönüş diyebileceğimiz bu yöntemi, blien şaşırtıcı sonuçları elde ederek Eisenstein kullanmıştır sık sık (bk: Oktiabr / Ekim'de köprü ayırımı)... Bir de bazı öncü sinemacılar (bk. «La Peau Douce / Yumuşak Ten» ve «L'Ange Exterminateur / Yokedic Melek»). Yalnız şunu belirtelim: bu yöntem de, atlama gibi, süreklilik duygusunu vermek için ufak çapta kullanılagelir (birkaç görüntü). Tabii her akademik atlamamın ereği bu süreklilik duygusudur. Ama bizim söylediğimiz bir nesnel görünüş, bir aldatmaca değil de bir göz - aldanması. Çünkü gerçekte, kapıdan geçen adamı gösteren iki çekimi bağlarken, bu yazının sınırlarını aşan bazı algılama nedenleri yüzünden, sanayiden çok kısa bir atlama ya da bir «geriye dönüş» yapmak gerekecektir bazan. Bu şekilde, hareket, B çekiminin eylemi A çekiminin tam kaldığı yerden almasından daha süreklileşebilir. Buna karşılık, geriye dönüş en çok «flashback» şeklinde ortaya çı-

kar tabii. Nasıl bir atlama birkaç yıla kadar uzarsa, geriye dönüş de birkaç saniye yerine birkaç yıl gerye götürebilir bizi. Bu da, beşinci ve son zaman bağlantısı» oluyor: belirsiz geriye dönüş: belirsiz atlama'mın benzeri, ölçülebilir kısa geriye dönüşün karşıtı (çünkü «flashback»ın uzunluğu da, tek başına, «flash - forward» gibi ölçülemez durumdadır). Ama bugün flashback böylesine «modası geçmiş» ve sinemaya yabancı gibi geliyorsa, Resnais'in, bir de «Le Jour se Leve» ve «Une simple histoire» gibi tek tek filmlerin dışında «Flashback»ın biçimsel işlevi, öbür zamansal işlevlerle bağlantı anlayışlamamış durumda da ondan... Flashback «dıştan» açıklama gibi, romandan alınmış bir anlatım kolaylığı olageldi. (oysa «açıklama» da bugün başka işlevler yüklenmeye başlıyor).



MARCEL HANOUN / UNE SIMPLE HISTOIRE / BİR BASİT ÖYKÜ / MICHELINE BESANÇON

Peki, flashback ile «flashforward»ın bu ölçülemez'liğinde başka bir gerçek yatmıyor mu: ikisi de film düzeyinde tıpi tıpına aynı şey değil mi? Sonunda yalnızca dört çeşit zaman bağlantısı mı var? (dördüncüsü: zamanda büyük bir atlama.. kimbilir hangi yöne...) Robbe-Grillet'in düşüncesini buydu. Bir bakıma «Marianbad», sinemanın organik bir gerçeğine, bugün sanılmak istendiğinden çok daha yaklaşılmıştı belki.

[2]

Bunlardan apayrı olarak, A çekiminin uzayıyla B çekiminin uzayı arasında üç türlü bağlantı bulunabilir. Bunların da zaman tipleriyle apaçık zaman benzerlikleri vardır.

İki çekim arasında ilk uzay bağlantı tipi, gene, süreklilik'tir (zamansal süreklilik olsun olmasın) Üç durumda da, kapı örneğimiz bir uzaysal süreklilik örneğidir: çünkü, her keresinde B çekimi bize, önceki çekimde bütünüyle ya da bir bölümüyle gör-

düğümüz, aynı uzay parçasını gösterir. Genellikle her türlü eksen ya da yakınlık değişimi (aynı eksende çekim bağlantısı), aynı dekorda (ya da ortamda) aynı kişiyi gösterdikçe, iki çekim arasında uzaysal süreklilik örneğidir.

Bu belli bir şey: giderek iki çekim arasında bundan başka, bir türlü uzaysal bağlantı vardır diyor insan: uzaysal süreksizlik, yani ilk durumdan ayrılan herşey. Oysa, bu süreksizlik, (gariptir ama) atlama ve geriye dönüş ayrılığına oldukça benzeyen iki türden oluşur.

B çekimi, her şeyiyle A çekiminden ayrı bir uzayı gösterirken, önceki uzay parçasına yakınlığı belli olabilir. (Sözgelimi: aynı odanın, içinde ya da aynı, kapalı ya da sınırsız bir yerde kalabiliriz.) Bu durum da ikinci tiptir, B çekiminin uzayda A çekiminden apayrı bir yer alacağı tam ve kesin süreksizlik durumundan ayrılığını iyice belirtmek için, başlıbaşına bir «yön bilimi»ne yol açıyor.

[3]

Bu «yön bilimi», sözünü edeceğimiz bir başka önemli sözcüğe, bağlantı ya yapıyor bizi. Yalnız, çekim değişimlerini belirtmek için kullanılmaması bu sözün anlamında belli bir karışıklık ya-



(Şekli 3) Bakış bağlantısı (uzaysal yaklaşıklık ile çekim değişimi) Solda A çekimi, sağda B çekimi

İlk ikisi, çekimler arasında kopmaya karşın uzay yakınlığı bulunduğu durum için. Görüldü ki, A ve B çekimleri, birbirine bakan iki kişiyi ayrı ayrı gösterirken, oyuncu «A» çerçevenin sağına bakarsa «B»nin soluna bakması, (ya da tersi) gerekmektedir. (Şekil 3). Çünkü, peşpeşe gelen iki çekimde iki oyuncu da çerçevenin aynı yönüne bakarsa, ister istemez, birbirlerine bakmıyormuş gibi olurlar seyirciye de dekorun uzayını kavramıyormuş gibi gelir. İkinci kuşak sinemacılarının bu buluşlarında temel bir gerçek yatıyor tabii. Ama, yalnız Ruslar, Stalinizm'in öldürücü darbesinden önce, bunun gerçek sonuçlarını görmeye başlamışlardı; yani, ne varsa çerçevenin içinde vardır, sinemanın tek uzayı perdenin uzayıdır, olabilecek bir dizi uzay boyunca uzayabilir, seyircinin bocalaması sinema-

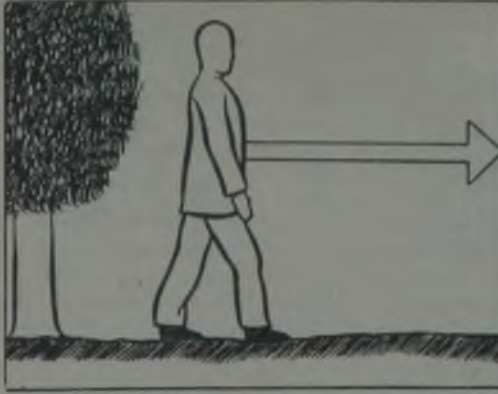
ratmakta. Gerçekte «bağlantı», iki ya da daha çok sayıda çekim arasında sürekliliği (5) sağlayan her ögeyle ilgili olabilir. Örneğin nesnelere (platalarda «bu gözlükler bağlantısız» gibi sözler duyarsanız, oyuncu çevrilen çekimle bağlanması gereken çekimde aynı gözlükleri takmıyor, ya da hiç gözlük takmıyor demektir) ya da uzayla ilgili olabilir (bakış, hareket yönü, duruş - kişilerin ya da nesnelere duruşu - bağlantıları), uzay-zamanla ilgili olabilir (kapı örneğimizde, hızın çekimlerde birbirine bağlanması, yani görünürde aynı olması gerekir). Bu kavramı derinlemesine anlamak için tarihe bir göz atmamız gerekecek.

1912 ile 1920 arasında alıcıyı kişilere yaklaştırmaya, ilk sinemanın uzayı olan tiyatro sahnesinden dillimler almaya başladıklarında, yönetmenler, bir tiyatro uzayı (her zaman, dolaysız kavranabilen bir gerçek uzay) varmış gibi göstermek amacını güttüler - ve çoğu güdüyor da hâlâ -, seyirci bocalamasın, tiyatro sahnesinin karşısında duyuyorum sandığı bu yön duyumunu yitirmesin diye bazı kurallara uyulmasını gerekli saydılar. Yönleme, bakış ve duruş bağlantıları böyle doğdu.

cının başlıca araçlarından. Ama, uzar bu hikâye...

«Bakış bağlantısı»nın sonucu olarak, «yön bağlantısı» bulundu (çerçevenin solundan çıkan bir kişi - ya da taşı - , «yan» uzaya ya da «bir sonraki» uzayı gösteren yeni çerçeveye sağdan girmelidir; yoksa, yönü değişmiş gibi gelecektir - Şekil 4). Uzak sürekliliği olan çekim değişimlerine gelince: görüldü ki, iki kişi yakın bir büyüklük çekimiyle perdede yer alırsa, birinci çekimdeki duruşları («A» kişisi sağda, «B» solda) sonraki çekimlerde de aynı olmalıdır - Yoksa göz karıştırır onları, seyirci perdedeki yerlerinin değişmesini, «gerçek» uzayda yerlerinin değiştiğine bağlar.

Dilimleme (découpage) teknikleri evrimleştiğçe bu kurallar kendini benimsedi (6), onlara hoyun



(Şekil 4) Yöneliş bağlantısı. Oyuncu soldaki resimde alandan çıkar. Sonra çekim değişir, B çekiminde (sağda) alana girer

eğme yöntemleri geliştirdi (7), erkekleri gitgide açığa çıkardı: sorun, uzay sürekliliği ya da uzay yakınlığı olan çekim değişimlerini hissedilmez kılmaktı. Ses geldi, sinemanın «gerçekçi» bir anlatım aracı olduğu yolundaki anlaşmazlık keskinleşti ve (özellikle çekim değişimleri konusunda) «sinemalılık anlatımın sıfır noktası» diyebileceğimiz bir yere varıldı çabucak. Bambaşka bir «découpage» kavramı sezen Rusların deneyleri eskimiş sayıldı. «Sahte bağlantı» («Faux raccord»), «açık» olmayan bağlantı kötü oldu: çekim değişiminin bir kesinti, sinemalılık uzayın da belirsiz olduğunu ortaya koyuyorlardı çünkü (bu açıdan, «Oktabr/Ekim» in at sahneleri «kötü bağlantı», «Zemlia/Toprak» in découpage'ı «karanlık» oluyor!...) Ama, çekim değişiminin çoğul niteliğini böyle yadsayan sinemacılar estetik bakımdan tanımlanamayacak nedenlerle, (çoğu da ilkel bir kolaylık isteğiyle) çekimden çekime geçer oldular. Şuradan belli ki, en kaygılı sinemacılar çekim değişiminin gerekliliğinden kuşkuya düştüler, bu değişimi ortadan kaldırdılar düpedüz, ya da ona özel bir yer tanıdılar (örnek: Visconti, Hitchcock, Antonioni)

[4]

Bugün, çekim değişiminin niteliği ve işlevi, sinemalılık yapının (facture) bütünü ve anlatıyla ilişkileri konusunda fikirlerimizi yeniden eiden geçirmeliyiz. Bilinçli bir «kesme» (ve sözcüğün gerçek anlamında «bağlantı») düzenlenmesinin gereği yeni yeni seziliyor. Aslında, gördüğümüz gibi, her çekim değişimi iki değişkenle bilirlenir: biri zamansal değişken, biri uzaysal. Demek gerçekte, beş zamansal olasılıkla üç uzaysal olasılıkla birer birer ahırsak, 15 temel çekim değişim tipi çıkıyor ortaya. Üstelik, bunların her birinde, «atlama»nın ya da «geriye dönüş»ün uzunluğuna ve özellikle, gerçekten sonsuz değişimli sayılabilecek başka öğeye, bir tek konuya uygulanabilecek açı ve yakınlık çesitlerine göre (işlenmesi daha zor, ama aynı önemde «yakınlık açıları» var bir de), sonsuz sayılabilecek bir çeşitlilik var.

Ama, söylemediğimizi söyletmeyin: çekim değişiminde rol oynayan öğeler yalnızca bunlar demiyoruz. Sıralanan çekimlerdeki alıcı ve oyuncu hareketleri, görüntünün içerdiği ve yapıcı, bağlantının genel plâstik işlevlerini değil, belli bir bağlantıyı belirleyebilir. Görüntünün içerdiğine gelince: omuz çekimi ifadesiz bir insan yüzüyle, omuz çekimi bir çorba tabağı peşpeşe gelince adamın aç olduğu izlenimi uyanması ilginç tabii; ama bu durumda bağlantının anlamını çözmeyi sağlayan bir cümlesel işlev söz konusu. Oysa bugün, sinemanın gerçek sorunlarının, dil yapısı değil plâstik yapı sorunları oldukça açıkça görülüyor. Bugün film ulaşım yolu olarak yetkin değilse henüz, yarı katıksız bir nesne olacağı, cümlesel işleviyle plâstik işlevinin kaynaşarak, sürsel işlev'e varacağı anlaşılıyor. Gene hazırlayıcı öğe olarak, hareketler, giriş ve çıkışlar, kuruluş (composition) vb.. de buna yardımcı olsa da bizzat yarınki filimlerin son derecede karmaşık yapılarının temeli çekim değişimi olacak..

[5]

Bağlantı düzeninin nasıl bir yön alabileceğini şimdiden görebiliriz. Bu onbeş çekim değişimi, aralarında birleşerek, kurulacak yeni bir çeşitlenmeler dizisi meydana getirebilir. Gerçekten, çekim değişimi sırasında bu değişim yukarıda tanımladığımız beş zaman özelliğinden ya da üç uzay özelliğinden biriyle belirleniyormuş gibi gelir bazan, sonra B çekiminin (hattâ daha sonraki bir çekimin) akışı, gecikmeli olarak, bambaşka bir zaman ya da uzay çeşidine bağlandığını açığa vurur. Bu yöntemle örnek az değil klâsik sinemada. «The Birds / Kuşlar» da bir sahne vardır: köyün güzel öğretmeninin evinde geciken Tippi Hedren nişanlısına telefon eder. İlk çekimde, «yakın çekim» görürüz onu. Sonra öğretmen kadını, bir koltuğa oturur görürüz. Çekimin başında perdeyi olduğu gibi kaplar, açı değişimlerinin «normal akışı»na kapılırız, yeri belirten başka bir şey de olmadığından, alıcı dekorun başka bir köşesine dikili sanırız: yani, zaman sü-



(Şekil 5) Eksende bağlantı örneği (Kuşlar / The Birds) Solda, A çekimi : Tippi Hedren telefon ediyor. Ortada, B çekimi: Suzanne Pleshette oturuyor. Bu bir kesme çekimi midir? Hayır, bir eksende bağlantıdır. (Sağda, C çekimi)

rekliliği (Tippi Hedren'in konuşması «dıştan» devam eder) ve uzay değişmesi olur. Oysa, öğretmen kadın iyice oturunca, boy çekimi olarak, Tippi Hedren'i telefonda görürüz: demek uzay sürekliliği de vardır gerçekte (eksende bağlantı - şekil 5) Aklımız önce yanlış bir yönde çalışır, sonradan seçeriz doğrusunu, bu yöneliş de «belirsiz bağlantı» dan çok daha karmaşık bir şekil alır. Bağlantı bir an akıcı gibi gelir burada. Gerçek niteliği asıl çekim değişiminden bir süre sonra ortaya çıkarılır. Bu gecikme, başka bir «değişim ölçüsü» sayılabilir.



Bakışlarla bir dış uzayın belirlenmesi (Kuşlar / The Birds)

«La Notte / Gece»nin bir yerinde, böyle «sahte bağlantı»dan ortaya çıkan çok ilginç bir durum vardır. Mastroianni, Moreau ve Vitti arasında geçen bir üçlü sahnede, Moreau'yu tek başına görürüz: perdenin sağına doğru, çiftanlanlı bir söz söyler. Daha önceki bakış ve duruşlara göre, o yanda Vitti'nin bulunması gerekmektedir... Oysa Moreau, dönüp Mastroianni'nin bulunması gereken yere doğru yürüyünce, orada Vitti'yi görürüz... bağlantının uzaysal niteliği de (burada zaten «yakınlık açısı da rol oynamaktadır).. sözlerin anlamı da değişmiş olur. Öte yandan, bir genel çekim, bir de aynı kişinin daha yakın bir çekimi gösterildik-



La Notte / Gece'de «bakış oyunları»

ten sonra, ikinci çekimin bambaşka bir zamanda (hattâ belki bambaşka yerde) geçtiğinin açığa vurulduğu da olur. Artık alışılmış bir flashback ya da atlama yöntemi bu. Ama daha karmaşık etkileri de belirtmekte (bk. Une Simple Histoire, Vie Privée). Verdiğimiz birkaç örnekte bu türlü ayrılıkların, «uyumlu» bir zaman ve uzay sürekliliğini, hemen algıladığımız bağlantılarla «klenlenen bir konuyu varsaydığı belli oluyor. Bu «geç algılanan bağlantı»nın daha ısrarlı (sistematik) daha yapısal kullanılması, bu çeşit bağlantılarla «temiz» bağlantılar arasında bir türlü diyalektiğe

dayanacaktır. Ve bu diyalektiğe göre «gösterişli» bağlantıya gene bir öncelik tanınacak belki, ama bu yapmacık ya da dışavurumcu bir şey olmıyacak.

Bu «açık» bağlantıların kararsız kalması, yeni olanaklar da doğurabilir. Ana maddesi çiftsınlamlılık olan, «gerçek» uzayın bir türlü tanı kavranamadığı, seyircinin durmadan yönünü aramak zorunda kalacağı sinema meydana gelebilir. (Özellikle, senaryodan gelen belirsiz geriye dönüş ve atlamalar bakımından «Marienbad», «Nicht Versöhnt» örneği verebiliriz.)



NICHT VERSÖHNT / BARIŞMAMIŞLAR / JEAN - MARIE STRAUB

Böylece, bir «nesnel» oyununun (çekimi değişimlerinin ve belirlendikleri değişkenlerin) manzarasını çizmiş bulunuyoruz: bu «oyun», ritimli karşı sürümlere, tekrarlamalarla, geriyeye dönüşlerle, azalmalarla, döngülerle, sistemli çeşitlemelerle... ölçülü, yarı musikli bir düzenlemeye girebilir. Sanılacağı gibi hayal değil bu. Bilinmeyen bir başeserin, Marcel Hanoun'un «Une Simple Histoire»nın kuruluşu, baştanbaşa bu çeşit ilkelere dayanıyor. Yalnızca gözlemlerden gelseler bile, kesin ve gerçek bunlar.

Bugün sinemalık anlatım, 1930-40 yıllarında hüküm süren - hâlâ da yaşayan - anlatımın sıfır noktasından ve bunun nedeni romansal ya da roman dışı yapılardan sıyrılmaya başlıyor. Sinemalık değişkenlerin yapısal imkânlarının derinlemesine, düzenli işlemesiyle, Joyce - öncesi edebiyatından çok Debussy-sonrası müziğine yaklaşan yeni açık biçimlerin, sinemaya biçimsel bağımsızlığını verecek organik bir bütüne varacağı su götürmez durumda.

Découpage'ın kuruluşuyla «senaryo» ve anlatımın kuruluşu birbirini belirlediğine göre, bunların ilişkilerini araştırmak gerekecek. Seyircinin bocalayışına da, yönelmesi kadar önem vermek gerekecek bir de... Bu iki örnek, ilerideki sinemanın özünü oluşturacak bir sürü diyalektiği düşündürüyor. «Bir anlatımın dilimlenmesi» artık bir anlam taşıyamamalı gerçek sinemacı için. Burada tanımlama-

ya çalıştığımız «découpage» kavramı, incelemeci ve araştırmacı kavramı olmaktan çıkıp, uygulamaya girecek.

NOEL BURCH - Çev.: İ. Denker
(Devam edecek)

- 1) Çevirimi ve kurgu sırasında, «çekim» sözünün iki ayrı anlamı oluyor: ikinde çekim, alıcının durmasıyla, ikincisinde iki kesmeyle ya da iki çekim değişimiyle sınırlanır. Aslında iki sözcük gerekirdi bunun için. Ama, bizim bildiğimiz, hiçbir dilde bu yok.
- 2) Bu sözcük - ve bu kavram - da doğrudan doğruya Fransızca. Şimdi bir de bazı Amerikalı sinemacılar kullanmaya başladılar.
- 3) Heride «sinemalık anlatımın sıfır noktası» üstüne notlarımıza bakın.
- 4) Bu tür «atlama», artık karma-zincirleme gibi yöntemlerle ilân edilmediğinden bu yana ortaya çıktı.
- 5) Özellikle bağlantılarla uğraşan script-girl'ün İngilizcesi: «continuity-girl».
- 6) En önemli kuralları saydık. Bir de, gene uzay bağlantısıyla ilgili olarak 30 dereceden aşağı açılı değişimleri yapmama (ya da hiç açılı değiştirilmeme) zorunluluğu var.
- 7) Kesme çekiminde, orta çizgi kuralını, ve uzak çekimlerle yakın çekimleri bağlarken hızlarla oynandığını da bildirmeliyiz.

yenigerçekçilik; mirası ve sinema düşünceleri

yenigerçekçilik

Engin Ayça: Geçmiş yılların İtalyan sinemasını alarak, bugünkü İtalyan sinemasının durumu ve genç yönetmenlerin tutumları nedir?

Mario Verdone: Herkesin bildiği gibi, İtalyan sinemasının en büyük devri «neo-realismo» (yenigerçekçilik) dir. Eleştirme'nin, denemeler, eleştiriler, kitaplar, yönetmenler üstüne monografikler yoluyla bu kadar iyi uğraştığı ve sizin de pek iyi tanıdığımız neo-realismo olayı, diyebilirim ki artık tarihleşmiş bir olaydır.

Demek ki bir başlangıç tarihi ve bir bitiş tarihi vardır. Bitiş tarihi, çünkü neo-realismo veya dışavurumculuk gibi akımlar sonsuz değildirler; birer tarihi gereklilikleri vardır, başlarlar ve bir an gelir ki tükenirler, biterler. Bana göre sinemada neo-realismo artık bitmiştir, çünkü bugün için Rossellini'nin (Roma Città Aperta, Paisa...) (1) De Sica'nın (Ladri di Biciclette, il Tetto...), Visconti'nin (Terra Trema, Ossessione...) ve aynı derecede önemli diğer yönetmenlerin, neo-realismo'nun o büyük devrinde gerçekleştirdikleri tipte filmlerin yapımı artık düşünülemez. Savaş sonrası İtalyası, yeni sorunlar içindeki İtalya, yeni bir doğuşun, yeni modern bir hayatın bazı durumlarını kazanmış, yenilenen, eleştirme açısından sorunlarını daha bir açıklıkla yaşayan İtalya'nın bu belirli tarihi devrinde bu tip filmlere ihtiyacı vardı, böylece bu filmler ortaya çıktı. Demek ki bu sinema devri İtalyan savaş sonrası devrine sıkıca bağlıdır. Ayrıca neo-realismo «gerçek»ten doğan bir sinemadır ve bu gerçek de tarihi bir «gerçek» in olağan sonucudur. Yavaş yavaş bu tarihi gerçek değişti. Değişirken de, aynı anda toplum sorunlarıyla birlikte yönetmenlerin de görüşleri değişikliğe uğradı. İşte böylece, «Ladri di Biciclette» ile, «Roma Città Aperta» ile, «Ossessione» ile tanıdığımız yönetmenler sonunda hedeflerinin yerini değiştirdiler. 45, 48, 50 yıllarında değişen bu İtalyan gerçeğine sıkıca bağlı olan bu sinema artık o devrin sineması olamadı. Değişmişti.

Arkadaşımız Engin Ayça ve Üstün Barışta'nın, önümüzdeki günlerde Türkiye'ye gelecek olan İtalyan sinema yazarı ve tarihçisi Prof. Mario Verdone ile yaptıkları söyleşi.

Değişirken de bir takım özelliklerini terketti, bu terkediş de onu neo-realismo olarak tüketti. Herşeye rağmen, bununla neo-realismo devrinin tüm olarak bittiğini, bu özel sinemamızın bir takım etkiler bırakmadığını demek istemiyorum. Etkiler vardır, önemlidir, büyüktür. Hiç şüphesiz, bugünkü yönetmenlerimizin yaptıklarıyla, neo-realismo çıkış noktası olmasaydı böyle önemli sonuçlar alınmazdı. İşte üstünde durmak istediğim nokta bu. Neo-realismo gerçeğe bağlı olduğundan, gerçek de değiştiğine göre, neo-realismo da bitti. Bununla beraber, neo-realismo bu anlamda bitmiş olmasına rağmen gençlerin yapıtlarında yaşama devam ediyor. Bu genç yönetmenler neo-realismo'nun mirasına sahiptirler. Demek ki, neo-realismo ölmüş, fakat neo-realismo, mirasçuları, çocukları yoluyla gene de yaşamaktadır.

Üstün Barışta: Artistik - sinematografik dil olarak neo-realismo ne ifade etmektedir? Yeni bir anlatım getirmiş midir?

Verdone: Hiç şüphesiz bize, sinemamıza yeni bir şey getirdi. Bu yargı sadece bizim değil, aynı zamanda yabancıardan da gelen bir yargıdır. Her şekilde, «Roma Città Aperta», «Ladri di Biciclette» ve diğer ilk filmler çıktıkları zaman, M. Herbie'nin şöyle dediğini hatırlarım: «Bu gerçeğin bir ihtilâlidir», yani gerçeğin, (verita) yeni değişiklik yollarında, kendinden önceki sinemanın kullandığı şekil ve araçlardan farklı yeni biçimlerde alındığını görüyordu. Tekniğe, anlayışa, birleşime «gerçek»ten çekime (ripresa dal vivo), hemen hemen belgesel anlamda, neo-realismo'yu belgesel olmayan, fakat yaratıcı, kurucu, hayali tarafı güçlü, buna rağmen gerçeğin derin verilerinden yola çıkan bir sinema yapan bu yeni yollar.

Gerçeğin bu yeni sineması esasında hiç de yeni bir şey değil, çünkü bir sürü sinemalarda habercilerine rastlamak mümkün. Örneğin İtalyan sinemasında 30 larda bazı gerçekçi filmlere rastlıyoruz. Yine aynı şekilde İtalyan sessiz sinemasında, Napoli ve diğer bazı kentlerde gerçekleştirilmiş gerçekçi özellikler taşıyan (Assunto Spina, Sperdu-

to nel Bulo) filimler bulabiliyoruz. Zaten bu yüzden «neo-realismo» (Yeni-gerçekçilik) olarak adlandırılıyor, gerçeği yeni bir şekilde görme olayı, yeni; fakat aynı zamanda bir sinema geleneğinden de yararlanıyor, hattâ Visconti'nin neo-realist Terra Trema filmine kaynaklık etmiş bizim güney edebiyatının, ki en önemli isim olarak Verga'yı gösterebiliriz, geleneğinden de ayrıca yararlanıyor. Demek ki gerçeğin yeni bir şekilde ele alınması söz konusu. Fakat gene de belli bir gelenekle ilişkili. Yalnızca İtalyan değil başka ülkelerin de olabilir bu gelenek. Örnek olarak Fransız, 30 yılların toplumsal gerçekliğini gösterebiliriz. Nitekim Visconti ve Antonioni Fransa'da incelemelerde bulundular, Renoir ve Carné ile çalıştılar. İngiliz belgesel sinemasına özgü, gerçeğe sahip çıkmayı da ayrıca sayabiliriz. Büyük Sovyet yönetmenlerinin sosyalist gerçekçiliğini de aynı şekilde bir çeşit gerçeğe duyarlı bir gerçekçilik olarak, öncü akımların araştırmalarına bağlarsanız bile, ekleyebiliriz. Demek ki, fütüristlerin araştırmalarıyla da ilintili bir olay var ortada; örneğin, FEKS, kübo - fütürizm, eksantrizm gibi değişik Sovyet öncü akımlarının araştırmalarına da bağlı bir Eisenstein sineması. Fakat, bana göre üzerinde en çok durulması gerekli buna rağmen en çok unutulmuş ve gerçeğe en önemli olan, 25 - 30 yılları arasındaki «Alman gerçekçiliği»dir. Bu çok önemli bir gerçekçiliktir, öyle ki adının özellikle «neo-realismo» oluşu bir rastlantı değildir: «Neuesachlichkeit», yani yeni-objektivite. Nedir bu yeni - objektivite?

Nesnelere, insanlara, eşyalara, topluma, gerçeğe bir çeşit yaklaşma, bir çeşit yeni ve aynı zamanda eski, yalın, ağırbaşlı bir yaklaşma; olayları, şeyleri nasılsalar öyle, gazete haberi, röportaj gibi saptama şekli. İşte bu, 30 yılların yeni Alman nesneliliği olan röportaj duygusu, Jutzi, Dudov gibi yönetmenlerin filmlerini örnek alarak sayacağım, hattâ Brecht'in bile etkisi var burada.

Açık bir şekilde görüldüğü gibi, evet bir İtalyan neo-realismo'su var fakat bu hiç de mutlak bir buluş değil; gerçeğe bir çeşit yaklaşma şekli ki başkaları da aynı şeyi yaptılar. Almanlar bile bunu denediler, fakat, hemen bırakmak zorunda kaldılar Hitler yüzünden. Muhalefette bulunuyorlar dışarı kaçtılar.

ÖNCÜLERİ -- DÜN

Barışta: Verga'dan ve onun gerçekçilik (verizm)-inden söz ettiniz. Sadece İtalyadan konuşacak olursak neorealismo'yu dolaysız olarak etkileyen başka kültür olayları var mıdır?

Verdone: Güney İtalya edebiyatındaki birçok yapıtlarda gerçekliğin öncülüğünü buluruz. Edebiyatın dışında ayrıca buna sinemada da rastlarız, yani 30 yıllarında, faşist sinema devrinde, sine-

manın operete, masala, gılgılı filme, emperyalist duyguları kısırtıcı yola girdiğinde, bu devirde bir takım yönetmenlerimiz gerçeği görmeğe çalışıyorlardı. Ve bu yönetmenlerin arasında örneğin Blasetti'yi, Camerini'yi gösterebiliriz. Blasetti, Garibaldi'nin öyküsünden bir film yapıyor, Sicilya'ya gidiyor, savaşların gerçeğe yapıldıkları yerlerde, gerçek köyüleri kullanarak filmi çeviriyor ve böylece, bilerek ya da değil, filme bir gerçekçilik katıyor. Bundan başka bir Camerini güldürü filmleri yapıyor, fakat Zavattini gibi bir senaryocu ile birlikte çalışıyor ve küçük dünyanın, şoförün, tezgâhtar kızın gözlemi başlıyor. Böylece, topluma, İtalyanın insanlığına yaklaşılmaya başlanıyor, çünkü, demir tacın, muzaffer askerlerin, 30 yılları Macar tipi güldürülerinin örnek olduğu insanlık gerçeği İtalyan insanlığı değil. Yani, halkçılık yapmaya çalışan bu tip filmlerdeki araştırmalarla, örneğin sonradan neorealismo olacak olan bazı öğeler bulunuyor. Şiveyle konuşulan filmler yapıyor. Bunlar savaşın başladığı ve sürdüğü yıllarda oluyor; «Campo del Fiori», «L'ultima Carosella» «Avanti c'e posto» gibi filmler yapıyor, bu filmlerde daha önemli bir yönetim yok, çünkü yönetmenleri güçsüz, fakat halk ruhunun bazı özelliklerini ortaya koyan bir gerçeğin gözlemi dikkati çekiyor. Ayrıca bu filmlerin konuları - ki özellikle belirtmek gerekir - sonradan neorealismo sinemasının en önemli kişileri olacak bazı insanlar tarafından yazılmıştı. Bunlar Zavattini, Fellini, Tellini, Sergio Amidei'dir.

Daha sonra Visconti Fransa'daki çalışmalarından dönüyor ve «Ossessione» yi bir Amerikan öyküsünden esinlenerek çeviriyor, fakat sonuç tam bir İtalyan filmi oluyor. Böylece Visconti'nin deneyleriyle, Zavattini'nin, Fellini'nin, Tellini'nin, Amidei'nin senaryoları ile sonradan tam bir neorealismo olacak bir dünya kurulmaya başlıyor. Gerçekten, «Roma Città Aperta» bu toplumsal dünya üzerine yapılan araştırmalardan alıyor kuvvetini. «Roma Città Aperta» bir bakıma «Campo di Fiori», «Avanti c'e posto», «L'ultima Carosella»nın bir devamı. Her ne kadar bu sonuncular güldürü olsalar bile, arada bir bunlar soğuk bir güldürü oluyor, çünkü savaşın yaklaştığı hissediliyor, savaşa gitmiş oğullar ansınıyor, ölümler geliyor göz önüne... Fakat gene de güldürüdeyiz hep. Halbuki «Roma Città Aperta» dramatik bir film, yani «Roma Città Aperta», neorealismo olacak akımın çıkış noktası oluyor. Fakat bütün bu önemsiz filmler, ayrıca bir de «Ossessione», bir geçiş, bir köprü durumundalar. Görüldüğü gibi «neorealismo» sinemasının hazırlayıcıları var. Genel olarak, aramızda anlaşılabilir için neorealismo'yu 1945 yılında «Roma Città Aperta» ile bağlantabiliriz ve bilgisini de «Rocco e i suoi fratelli» filmi olarak alabiliriz. Bu yüzden, dediğim gibi bugün bir çok filmlerde neorealismo'nun izlerini buluyoruz. Bunlar gerçekten onu sürdürüyorlar.

Ayça: Bu iki kuşak arasında bir boşluk, bir kopma var mı?

Verdone: Hayır, bir devamlılık var. Bir devamlılık, fakat kopma daha çok, önemli yönetmenlerde oluyor. Önemli yönetmenlerdeki kopma, örneğin Rosellini'ye bakacak olursak her ne kadar neorealist tutum devam ediyorsa da «Era notte a Roma» da olduğu gibi, «Vanina Vanini», «Viva Italia» gibi filmler neorealismo'dan yararlanmalarına rağmen, onunla hiç ilgisi olmayan yapıtlar. Visconti'nin filmleri de öyle. Visconti de «Osessione», «Terra Trema», «Bellissima» hattâ «Rocco e i suoi fratelli» ile neorealismo içinde kalmasına rağmen «Senso» ile «Gattopardo» ile bundan uzaklaşıyor. Yönetmen, az önce sözünü ettiğim gerçeğin değişmesi karşısında neorealismo'nun kendini tükettiğini hissediyor. O zaman tarihsel filmlere veriyor kendini. Dünün tarihini yorumlamaya çalışıyor. Dünün gerçeğinden söz ediyor fakat bu artık yaşanan gerçeğe bağlı olmıyıp neorealismo değil. «Gattopardo» ile kopma daha büyük. «Gattopardo» çok önemli bir film. 1800 Sicilyasının şahane bir yeniden kuruluşu. Lampedusa'nın romanın nefis bir uygulaması, fakat neorealismo ile hiç bir ilgisi yok. Aynı şeyi diğerleri için de söyleyebiliriz. Fellini ve Antonioni de neorealismo'dan geliyorlar. Birincisi ilk önce senaryoları ile sonra «La strada» gibi filmlerle neorealismo sınırları içinde kalıyor, sonradan Fellini de, her ne kadar konuları otobiyografik olsa da, «8 1/2», «Giulietta degli Spiriti» gibi filmlerle buradan koptu, uzaklaştı. Aynı şey Antonioni için de söylenebilir. Antonioni ilk önce neorealist belge filmleri ile başlıyor. «La gente del Po» örneğin, «Amorosa Menzogna», «Cronaca di un amore» neorealist bir gözün burjuva topluma bakışı. Tekrar ediyorum, neorealist filmler bunlar, fakat ne zaman ki Antonioni kadın dünyasının psikolojik incelemesine başlıyor, renk araştırmalarıyla «Deserto Rosso» ve «Blow-up»a varıyor, artık neorealismo'dan çok uzaklaşmış oluyoruz. Germi de öyle. Germi de «Cammino della speranza», «Al nome della legge» filmleriyle neorealismo'da başladı, fakat, şimdi neorealismo ile ilgisi olmayan güldürüler yapıyor. Öyleyse diyebiliriz ki, büyük yöneticilerde neorealismo ile net bir kopma göze çarpıyor. Halbuki gençlerde bunun bir devam edışı var. Buna ikinci «neorealismo» da diyebiliriz, yahut daha doğru olarak neorealismo'nun mirası. Artık bu gençlerden söz edebiliriz, bu gençler ki neorealismo'nun yeni halkalarıdır.

Barista: İtalya'daki yeni sinema hareketi açısından, bu genç yönetmenler, hatırladığım kadarıyla 1960 yıllarında ortaya çıkmaya başladılar, 60 yıllarının bir olayı bu...

Verdone: Evet.

Barista: ...bugün Pasolini, Bertolucci, Bellocchio bu kuşağın öncülüğünü yapıyorlar hemen hemen. Bize, bugünkü İtalyan sinemasında gelişmekte olan şeylerden söz eder mısınız. Bu yeni tutumdan, ki başka ülkelerde, sinema şenliklerinde, yeni İtalyan sinemasının durumu, bana göre, birleşik, bütün bir hareket olarak ele almayı ve İtalyada olduğundan daha büyük, daha anlamlı bir değer veriliyor. Fakat, gerçekten İtalya'da, yeni bir sinema hareketinden söz edebilir miyiz?

Verdone: Nasıl neorealismo'da değişik kişiler olan insanlar var idi ise, örneğin Visconti, De Sica, Rossellini, Fellini, Germi, Antonioni ve herbiri ayrı bir yöne doğru gidiyorsa, her biri ayrı bir yol tuttuysa, gençler içinde, bugün, aynı şeyi söyleyebiliriz. Araştırmalarındaki, yirticiliklerindeki tek ortak yan neorealismo geleneğini sürdürmelerindedir. Fakat genç yönetmenlerin gurubu, hiç de bir bütünlük göstermiyor. En iyisi de böyle olması zaten. Bu gençlerin herbiri, kendi başına, kendi yoluna gitmek istiyor. Kendi kişiliğini anlatmaya çalışıyor ve böylece biz bu guruptaki gençlerin arasında çok ayrılıklar görüyoruz. Bir Pasolini'ye rastlıyoruz örneğin. Pasolini daha çok kendi kişisel edebiyat deneylerinde, Roma «lumpenproletariatı» araştırmalarından yola çıkıyor ve neorealismo'ya çok yaklaşan «Vangelo secondo Matteo»ya varıyor fakat gerçekte bu çok başka bir şey. «Vangelo...» nun neorealismo etkisinde yetişmiş bir yönetmen tarafından gerçekleştirilen bir çeşit «Kutsal halk gösterisi» sonuç. Dolayısıyla dar anlamda bir neorealist film den söz edemeyiz, fakat «Vangelo», neorealismodan gelen bir yönetmen tarafından ancak gerçekleştirilebilirdi bu şekilde. «Edipo Re» bile bu deneylerin bir devamı. Halbuki, beri tarafta bir De Seta görüyoruz ki değişik bir durumu yansıtıyor. Pasolini'ye hiç bir ilgisi yok. Pasolini edebiyattan geliyordu, halbuki Vittorio De Seta belge filmi deneylerinden ortaya çıkıyor. Sicilya, Sardenya üzerine belge filmleri yapıyor ki ilk uzun konulu filmi olan «Banditi a Orgosolo» bu deneylerin bir sonucu. Burada da neorealismo'nun varlığına rastlıyoruz, fakat gerçekte bu daha çok De Seta'nın, Pasolini'ninkinden çok değişik olan, kendi kişisel belge filmi deneylerine dayanan bir üründü. Olini'yi alalım şimdi de örnek olarak. İşte, Ermanno Olmi de «Il posto» ile kendince bir çalışma yapıyor, dolayısıyla ben hiç bir zaman aynı şekilde düşünen, aynı öğelere sahip, bütün, birleşik bir guruptan söz etmeyeceğim. Herkesin kişisel bir görüşü var, yalnız çıkış noktası, kuvvet kaynağı aynı, buna rağmen herkes kendi kişisel deneyleriyle aynı yollar buluyor. Örneğin, Olmi kimdir? Ermanno Olmi teknik üstüne, çalışma, iş üstüne belge film-



LA CINA E VICINA / ÇİN YAKINDIR / MARCO BELLOCCHIO

leri yapan biri. Sonradan yapacağı filimlerin kaynağını da buradan alıyor. İşte «Il posto», memuriyete giren bir gencin öyküsü. İşte «I fidanzati» iş için başka ülkelere gidenlerin ve aralarında ilgi kuramayan, anlaşılmayanların, geri kalmış yerlerde, Sardunyada, Sicilyada gelişen endüstrilerle, açılan petrol kuyularıyla ilerleyen, gelişen İtalyadaki düzende yaşayanların, bir insanlığın dramı. Böylece değişmekte olan İtalya, işçilerin karşısına çıkan yeni iş ve çalışma yerleri, ortak payda olarak hep karşımıza çıkıyor. Yani bu da başka bir yol. Sonra bir de Bellocchio var. «I pugni in tasca» ve «La Cina e vicina» ile dramaturjik bir güce sahip olduğunu gösterdi örneğin. Öyle değil mi? Belli bir yerde birleşmiş insanların karakterlerinin kuruluşu, tam bir dramaturjik görüşle, tiyatrodaki geleneksel anlamında değil fakat değişik kişiler yaratmayı becerebilen, içinde yaşadığımız dünyanın tipik anlarını - ailemizle ilgili, toplumla ilgili, gençlerin yaşlılarla olan çatışmalarıyla ilgili, politikayla ilgili, vb. - yakalayabilen, yorumlayabilen, sinema dramaturjisi anlamında. İşte değişik özellikleri olan başka bir yönetmen. Daha sonra Bertolucci'nin filimleri var. Vancini'nin, belki en açık olarak neorealismo'dan gelen filinleri var. Sonra bir Pontecorvo var örneğin. Francesco Rosi var, öyle değil mi? İşte, Rosi örneğin - Pontecorvoda öyle - neorealismo'dan geliyorlar doğrudan doğruya. Diğerleri daha genç oldukları için, bir bakıma, bu ağır etkiden daha kolayca kurtulup kendi yollarını buldular.

Halbuki Rosi ve Pontecorvo, güçlü filimler yapmalarına rağmen - Salvatore Giuliano» «Le

mani sulle città», Rosinin; «Kapo» ve «Battaglia di algeri» Pontecorvo'nun - bu etkili daha çok duyuyorlar, çünkü bunlar az önce saydığımız yönetmenlerden biraz daha yaşlılar. Rosi, «Salvatore Giuliano» ile neredeyse bir neorealist film yapıyor, «Le mani sulla città» ile neorealismo öncesi sorunlara, toplumsal eleştiriye, polemige dönüşüyor. Pontecorvo, Cezayir savaşını tekrar canlandırırken ya da Alman toplama kamplarında bulunanların ızdıraplarını yansıtırken (Kapo), birinci neorealismo'ya, diğer gençlerden daha çok bağlı olduğunu belli ediyor. İtalyan sineması üzerine olan bu, ister istemez hızlı, bakışımız içinde Taviani kardeşleri de anmak gerekir. Özellikle «Un uomo da bruciare» filmiyle. Elio Petri'yi anımsamak gerekir. Özellikle «I giorni contati» «A ciascuno il suo» ilgi çekici filimler. Ayrıca bir de, çok daha gençlerden kurulu bir gurup var ve bunun kökleri daha çok Contre Sperimentale di Cinematografia'ya dayanıyor. Bunların içinde Silvano Agosti var. Son Pesaro Yeni Sinema Şenliğinde ilk uzun filmi olan «Il giardino delle delizie» yi gösterdi. Mingozzi, folklor ve halk gelenekleri üstüne yaptığı başarılı belge filimlerinden sonra «Trio»yu yaptı ve Pesaro'da gösterdi. Bunlardan başka kadın yönetmenlerden, Fellni tipinde çevrilmiş, «I Basilischi» filminin yönetmeni Weltmüller, bir anlama «Vangelo secondo Matteo»ya, «Uccellacci, Uccellini» ye bağhyabileceğimiz bir tip, fakat aynı zamanda S. Francesco'nun modern ve çok kişisel hayatını anlatan «San Francesco»'nun yönetmeni Cavani ile «Lo Scandalo» filminin yönetmeni Anna Gobi ve yakında kendilerinden söz ettirecek diğerlerini de sayabiliriz.

Ayça: Neorealismo geleneğiyle yola çıkan ve filmlerinde neorealismo öğeleri bolca bulunan bu genç yönetmenler sonradan, gelecekte acaba yollarını değiştirecekler mi, nasıl Visconti, Antonioni Fellini, Rossellini için bu öyle olduysa?

Verdone: Tahminler yapmak oldukça güç, çünkü sürekli günlük değişimler içinde yaşıyoruz. Öyle ki bir takım filmler görüyoruz; Gregoretti örneğin, «I nuovi Angeli» filmi yapıyor; bunu gören birisi, televizyonun röportaj, araştırma tekniklerinden de yararlanarak zenginleşen bir sinema yolu tuttuğunu düşünebilir Gregoretti'nin. Fakat bunu izleyen diğer filmlerde onun bambaşka türde filmler yaptığını görüyoruz. Gerçekten de genç yönetmenlerin bir çoğu, kendilerini hep değiştirmek zorunda bırakan deneylerle karşı karşıya kalıyorlar. Bellocchio'da olduğu gibi «La Cina é vicina» «I pugni in tasca»dan çok uzak, burada politik polemige tam olarak giriyor, halbuki «I pugni in tasca» o kadar değildi. Çünkü bugünün İtalyan politik dramı, merkez - sol dramı; koalisyonla birleşen ve birbirlerini etkileyen ve hattâ birbirlerini izleyip yok etmeğe çalışan partiler. Bellocchio bu yüzeyde beliren politik iç durumu duydu ve onu anlamlı bir şekilde gösterdi. Gördüğünüz gibi, işte bir kaç yıl öncesine kadar yorumlanması düşünülemeyen bir durum bu. Böylece, bu genç yönetmenler, bugünkü İtalyanın değişkenliğinden doğan etkilerden derinlemesine duyarlanıyorlar. Bu değişiklikler ki, bazı anlar iyile gitmelerine rağmen bazan da en kötüye gidebilir. Bu yönetmenler durumu hemen açığa vuruyorlar. Bütün bu olanların neorealismo ile ortak olan yanı nedir? Neorealismo ile, işte, eleştirme tavrı, toplumu ve gerçeğin eleştirisi, bu devamlı değişen toplumun geleceği üstündeki duyarlılık birleştikleri noktalar var. Sorunlar, artık eskiden olduğu gibi, savaş sonrası tipik bir durumu olan, kişiliği, ve hakkı elde etme, toplumu tekrar kurma olayları, bugünün sorunlarından çok uzak. Madem ki bu gerçek hareket halinde ve bizl nereye götürebileceği bilinmiyor, dolayısıyla, bu gençlerin sinemasının nereye gidebileceğini kestirebilme yeteneğimiz yok. Bildiğimiz tek şey, bu gençlerin bir dil ve anlatım egemenliğine «Roma Città Aperta», «La macchina ammazzacattivi» olan ve hattâ «Scluscia» devrinde olmayan anlatım araçları üstündeki hepsi de yeni bir biçimde kontrolleridir. Onlar, sinematografik insanlar, sinemanın içinde doğdular ve aralarında sinematografik olarak anlaşılıyorlar. Demek ki, sadece şunu kesin olarak söyleyebiliriz: Teknik açıdan garantilerimiz var, öz ve esin alanında ise, daha çok çevremizde olagelen şeylere bağlıyız. Yarın, eğer bir ihtilâl olursa, bir politik değişme olursa, dinsel inançlara dönülürse, bütün bunlar kaçınılmaz bir şekilde sinemamızda yansıtacaktır. Yarının sineması, bizlerin yarın ne olacağınıza bağlıdır.

Barışta: Türkiye'ye, bir serli konferans vermek için gideceksiniz. Artık Türkiye'den de söz edebiliriz. Ekonomik alanda geri kalmış bir ülke olmasına rağmen, dünya film yapımında yıllık ortalama 240 - 250 filmle önemli bir yer tutan Türkiye'nin sinemasını tanıyor musunuz? Bu alandaki çalışmalar hakkında ne gibi bir görüşünüz var?

Verdone: Türk sinemasından çok az şey biliyorum. Çok dolaşmak ve bütün kıtalardaki bir çok ülkelerde bulunmak şansına sahip oldum, fakat Türkiye'de hiç bulunamadım, dolayısıyla bu ülke ve sineması hakkında çok az şey biliyorum. Türk sinemasından çok az şey gördüm. Birkaç polisye film, uluslararası hiç bir değeri olmayan, tahminimce sadece yerli seyirci için yapılmış olan filmler bunlar. Türk sinemasından tek doğrudürüst hatırlayabildiğim, Venedik Sinema Şenliği'nde eleştirmecilere tanıtma amacıyla gösterilen ve Berlin Film Şenliğinde de büyük ödül kazanan Metin Erksan'ın «Susuz Yaz»dır. Bu az bilgilerime dayanarak ne söyleyebilirim ki? Buna rağmen, gerek Centro Sperimentale di Cinematografia okulunda ve Üniversite'de karşılaştığım Türk öğrencileri ile bu sorunlar üstüne konuşmak fırsatını buldum. Su sonuca vardım: az önce Üstün arkadaşımızın da dediği gibi oldukça çok sayıda da film çıkaran bir yapımınız var, fakat bu yapım gerçekte uluslararası ve ülkemiz eleştirmecileri tarafından hemen hemen hiç tanınmayan bir yapım. «Susuz yaz» diğer gördüğüm filmlerimize oranla hiç kuşkusuz ileri bir adım. Yalnız, bu yeterlidir dersem yanlış bir şey söylemiş olurum. Bu filmde, ve bunun gibi diğer birkaç zanaatkar yapımınızda parlayabilen filmlerde olduğu gibi, yönetmenini kırmak istemem ama, bir çeşit ilkellik, işlenmemişlik, dünyada sinema alanında olan bitenlerden habersizlik var. Bir çok filmde oranla başarılı yanları olmasına rağmen bu film gibi çalışmalar sonuçta mutevazi oluyor. Sinemamızda ilişkiler eksik, dışarıda olanlar üstüne bilgi eksik, imkânlar eksik, yani, kendini başkalarıyla karşılaştırma ve örnekler alabilme yok, biz bile dışarıdan çok şey aldık, büyük yönetmenlerimiz aldılar, tıpkı Renoir ve Carné ile çalışmaya giden Visconti, Antonioni gibi örneğin. Bana öyle geliyor ki sizin yönetmenlerde de bu zorunluluk olmalı, böylece, dışarıda olup bitenler üstünde daha geniş bilgiler edinmek ve bu kültürü çoğaltma yoluyla sinema sanatı kavramı konusunda olsun, teknik alanda olsun, kendi filmlerinin yapımında yeni ve ileri bir görüğe varılabilir.

ÇÖZÜM...

Barışta: Sinema kültüründe içeriden dışarıya bir açılmadan söz ettiniz. Bunu çok doğru ve gerekli buluyoruz. Buna rağmen, başka bir önemli nok-

ta da dışarıdan içeriye doğru bir açılmanın da olması; şöyle ki batılı yönetmenler, eleştirmeciler ki ellerinde eleştirme ve kuram tekellini bildiren nedenlerden dolayı tutuyorlar, ekonomik olarak geri kalmış ülkeler, Üçüncü Dünya, özellikle dünya film yapımının yarısından fazlasını yapan bu büyük kıta sinemasındaki hareketlerle ilgilenmiyorlar. Siz de bunun gerekliliğine inanıyor musunuz, batılı eleştirmeciler de, belki de hâlâ doğmamış olan Türk sinemasıyla ilgilenseler iyi olmaz mı?

Verdone: Benimle ilgili olarak, madem ki şu sıra Türkiye'ye gitmek üzereyim, dolayısıyla bazı şehirlerinizi göreceğim, birkaç konferans vereceğim ülkenize ilgileniyorum demektir ve hiç kuşkusuz bu geziden bazı ülkeler sineması, özellikle Türk sineması üstüne bilgiler elde edeceğim, onları tanıyacağım ve bunlardan en geniş yararı çıkarmaya çalışacağım. Uluslararası eleştirmelere gelince sanmıyorum ki bir suçlama yapılılsin. Bildiğiniz gibi eleştirmeci, bugün, bütün ülkelere, bütün sinemacılara - hattâ önemsizlerine bile - filimlerin kolaylıkla dolaşabilmeleri nedeniyle yaklaşma olanağına sahip. Eleştirmeci yüz çeşit şeyle harekete getirilebilir ve dolayısıyla gerçekten bütün olup bitenlerden de haberi oluyor. Öyle ki Türk sineması üstünde de duyarlılıkla duruyorlar; fakat harekete getirme hiç de yabancı eleştirmeden gelmemeli - ki Türk sinemasıyla ilgilenmemelik etmiyorlar - tersine bizzat Türklerin çalışmalarından ortaya çıkmalı. Öyle ki sinemanız bu eleştirmecileri yerlerinden oynatacak güçte olmalı, böylece durumun farkına varıp, filimlerinizi tartışmaya, eleştirmeye ve onları örnek diye göstermeğe başlasınlar. Sizin de, Engin ve Üstün, öğrenci olduğunuz C. S. C. nin bir sınıfında çok yıllar önce Antonioni ve Bellocchio arasında geçen bir konuşmayı anıyorum. Yönetmen ve bütün Centro öğrencileri arasında olan bir karşılaşmaydı bu. Bellocchio, diğerlerinden daha sabırsız, Antonioni'yi Centro öğrencileriyle, genç yönetmenlerle, onların yaptıklarıyla ilgilenmemekle suçluyordu. Bu bir çeşit, gençlerin daha yaşlıları suçlamasıydı. O zaman Antonioni şöyle dedi: «Hayır; biz hiç de gençlere karşı değiliz. Biz de bir zamanlar gençtik, biz de bir zamanlar aynı sorunlarla karşılaştık. Niçin gençlere karşı olalım? Fakat, sizin farkınıza varabilememiz bize bağlı bir şey değil. Tamamen size bağlı. Yapın bir şeyler, bize bir şeyler verin, biz de tartışalım. Ülkenizin sineması da aynı şekilde ortaya çıkmalı, özellikle bu sinemayı yapmak isteyen gençler için bu böyle. Yapın, yapın... hep beraber büyük bir ilgiyle tartışalım sonra.

...YOLLARI

Barışta: Türkiye'de çok mümkündür ki, bütün yabancı sinemacılara sorulan bir soruyla karşı-

laşacaksınız. Soru aşağı yukarı şöyle: «Ekonomik güçlükler, sansür, dağıtım, belli bir sinema düşüncesi karşısında, Türk sinemasını, nasıl yeniden kurabiliriz? Ayrıca bir de hangi yoldan, hangi araçlarla bu çalışmayı gerçekleştirmek gerektiğini de soracaklardır. Başka sinemalarla, örneğin Barselona'da gelisen yeni İspanyol sinemasıyla, Batı Almanya sinemasıyla, Yeni Brezilya sinemasıyla karşılaştırmalar yaparak. Bu soruya hazırlık olmak üzere bize bir kaç şey söyleyebilir misiniz?

Verdone: Sanıyorum ki sorunlarınızı çözmek için, şu yolları tutmalısınız ki ilk önce ben söylemiş olmayacağım muhakkak, fakat sizinle arkadaşça, saygıyla konuşmağa gelen herkesin benim gibi düşündüğü kanısındayım. Evet, bana göre izlenecek yollar şunlar olmalı:

1) Herşeyden önce gençler bu zor işe inançla sarılmalı; fakat, uzun yol almış yaşlılara olan kinleriyle değil. Hayır, çünkü gençler yapmalı, başlamalı, yarışmaya girmelidirler. Öyleyse, herşeyden önce gençler bir kez çalışmağa başlamalıdır.

2) Çalışmağa başlayan gençler, bilhassa gerçek bir sinema okulu olan belge filmciliğinden yola çıkmalı. Belge filmciliği deneyleriyle gençler ülkelerinin gerçeklerine daha iyi egemen olabılırlirler. Daha iyi görebilirler, çünkü alıcının gözü, insan gözünden daha iyi görür. Yani belge filmciliğiyle gerçeklere egemen olmak ve sonradan bu gerçekleri konulu filimlerde de yaşatmak. Belge filmciliğinden ders almak bizde de olduğu gibi neorealismo'nun bir çok yönetmeni belge filmciliğinden geliyordu.

3) Bir sinema öğrenimi olmalı, bir sinema öğrenimi. Bildiğim kadarıyla bir şeyler yapılmaya çalışılıyor, bazı aktif örgütler var. Türk Sinematek Derneği, sinema kulüpleri gibi. Fakat bir sinema öğrenimi bu örgütlerden gelmemeli yalnızca, diğer makamlardan, bizzat hükümetten gelmeli, okul yoluyla sinema öğrenimi olmalı bu. Bugün dünyanın her yerinde sinema okulları var, İtalyada, Çekoslovakya'da, Rusya'da, İspanya'da, Romanya'da, Yunanistan'da vb.. Niçin Türkiye'de de olmasın?

4) Oysa bir de ekonomik sorun var ve maalesef sinemada, her zaman çok önemli. İlk yaptığımız deneyler ucuz yapımlar olmalı, eldeki az olanaklarla gerçekleştirilmeye çalışılan yapımlar. Unutmayalım ki, «Roma Città Aperta» çevrilirken elektrik bile yoktu. Rossellini, Avignonesi caddesindeki sahneyi çekebilmek için yakındaki bir baskımevinden elektrik çalmak zorunda kalmıştı. Görüldüğü gibi biz de ekonomik güçlüklerle karşılaştık. Bizim de, neorealismo'nun çıkış yıllarında alıcılarımız, stüdyolarımız yoktu. Bu yüzden sokaklarda çekiyor, hayattan uygun tipleri buluyor, oyuncu kullanmıyorduk. Para sorunu vardı, araçlarımız yetersizdi ve mutevaziydik; fakat bu yok-

sulluğu değerlendirdik ve bu yalınlıktan neorealismo'nun açık - seçikliği doğdu. Yani ucuz filmlerle, güçlükleri birleştirerek, gençlerin aralarında kooperatif seldinde örgütlenmeleriyle ancak film pazarı çıktıktan sonra armağanı görülsün bile - başlamak gerek. Tabii fedakârlık yapılacak, başlarda fedakârlık her zaman olacak, onsuz film yapılamaz ve ne gelişir ne de olgunlaşır.

SANSÜR

Barışta: Bizdeki sansürün, İtalyan Faşist sansür yasasından aktarıldığını ve bugün de yürürlükte olduğunu biliyor musunuz?

Verdone: Biz o yasa'yı çoktan kaldırdık, sizin de aynı şeyi yapmanızı dilerim. Sansür yasası, artık bizim olmayan bir rejim tarafından konmuştu.

Barışta: İtalyadaki sansür ya da filmlerin incelenmesi bugün nasıl oluyor?

Verdone: Bugün sansür görevi mahkemelere verilmiştir. Yani İtalyada hemen hemen bütün filmler halka çıkarlar, bazan biraz polemige sebep olursalar da. Fakat, mahkeme, herhangi bir vatandaşın yapacağı ihbar sonucu filmin gösterimini durdurabilir. Sonradan dava sırasında yapılacak tartışma sonucu vatandaşın, son «Blow-up» filmi için de olduğu gibi, ileri sürdüğü gibi filmin ahlâk bozucu olmadığı ortaya çıkarsa, film tekrar seyircilere döner. Yani, bir bakıma, en iyi çözüm sansürün mahkemelerin elinde olmasıdır, kanaatimce. Fakat, yargıçlar eski devirlerin tüzükleriyle değil, bugünün yeni anlayışıyla karar verilmelidirler.

Barışta: Yani İtalyada sansür bugün yalnızca «iyi ahlâk»la ilgileniyor.

Verdone: Evet.

BELGE FILMCİLİĞİ

Barışta: Bizim genç yönetmenlerimizin uygulamaları gereken bazı yollardan söz ettiniz ve bunların arasında belge filmciliğini de saydınız. Bizim için mutlak gerekliliğinden bundan biraz daha konuşur musunuz?

Verdone: Evet... evet, evet. Daha önce de söylediğim gibi belge filmciliği çalışmalarını sinemacılar için en iyi okul olarak kabul edilmelidir. Bizim önemli yönetmenlerimiz bakacak olursak, görünür ki hemen hemen hepsi belge filmciliğinden gelmediler. Gerçekçi olmak isteyen bir sinema için belge filmi deneyleri temeldir. Rossellini, Antonioni belge filmciliği çalışmalarından geliyorlar. De Sica da bir anlama öyle, kendi sinema deneyleriyle değil de senaryocu'su Zavattini'nin belgesel görüşleri yoluyla. Bu çift ismi (De Sica - Zavattini) bölündüğü zaman daha az güçte bir De Sica bulduk. Gerçekten de son filmleri ilk neorealismo filmlerinden çok ayrı tecimsel amaçla

gevrilmiş şeyler. Özet olarak diyebiliriz ki İtalyan yönetmenlerinin hemen hepsinde belge filmciliğine karşı bir ilgi var. Visconti bile «Terra Trema»sıyla - her ne kadar Verga'dan esinlenmiş olsa da - belli bir zamanda, belli bir yerde (Sicilya) yaşayan balıkçıların yaşamını belgeselleştiriyor. Kısaca, bizim bu alandaki deneylerimiz sinemanız için çok yararlı oldu. Sizin için de böyle olabileceğini düşünüyorum. Yarımın yönetmenleri, bugünün belge filmi yönetmenleri olacaktır sizde de.

Ayça: Bugün Türkiye'de çalışan yönetmenlerde dış dünyaya açılmadan söz ettiniz, yani yabancı sinemaları tanımamadan, dünyada gelişen akımları bilmmeden. Bu dış dünyaya açılma nasıl gerçekleşebilir, nasıl olur?

Verdone: Sinema eğitimi kaçınılmaz bir şey... halen sinemada çalışanları okula göndererek değil tabii, fakat gençleri, sinema - kulüplerini, yapımcıları ilgilendirecek gösterimler düzenleyerek; bu gösterimler ve kaçınılmaz tartışmalar yoluyla, ülkendezde çok yararlı olacağını sandığım, bir takım yeni sinema görüşleri ve düşüncelerine varılabilir.

(3 Kasım 1967 tarihinde Profesör Mario Verdone ile yapılan söyleyişinin bandndan Engin Ayça ve Üstün Barışta tarafından yapılan çevirisi).

(1) Not: Söyleyişide geçen film adları:

Roma Città Aperta / Roma Açık Şehir. **Ladri di Biciclette** / Bisiklet Hırsızları, **Il Tetto** / Dam, **Terra Trema** / Yer Sarsılıyor, **Ossessione** / Tutku, **Campo dei Fiori** / Çiçek Pazarı, **L'ultima Carosella** / Son Atlıkarınca, **Avanti c'è posto** / İlerleyin, yer var. **Era notte a Roma** / Roma'da Geceydi, **Vanina Vanini** / Aşk Kadını, **Viva L'Italia** / Yaşasın İtalya, **Bellissima** / Güzel Kız, **Rocco e i suoi fratelli** / Rokko ve kardeşleri, **Senso** Günahkâr Gönüller, **Gattopardo** / Leopar, **La Strada** / Sonsuz Sokaklar, **Giulietta degli Spiriti** / Ruhların Giulietta'sı, **La Gente del Po** / Po insanları, **Amorosa Mensogna** / Aşk Yalanı, **Cronaca di un amore** / Bir aşkın öyküsü, **Deserto Rosso** / Kızıl Çöl, **Blow-up** / Büyültme, **Cammino della Speranza** / Umud Yolu, **Al nome della legge** / Kanun namına, **Il Vangelo Secondo Matteo** / Aziz Matyas'a göre İncil, **Edipo Re** / Kral Oidipus, **Banditi a Orgosolo** / Orgosolo'daki haydutlar, **Il Posto** / İş, **I Fidanzati** / Nişanlılar, **I Pugni in Tasca** / Cepteki yumruklar, **La Cina e vicina** / Çin Yakındır, **Battaglia di Algeri** / Cezayir Savaşı, **Le mani Sulla Città** / Şehre el koyma, **Un uomo da bruciare** / Yakılacak adam, **I Giorni Contati** / sayılı günler, **A ciascuno il suo** / Herkese kendi payı, **Il Giardino delle delizie** / Zevkler Bahçesi, **Uccellacci e Uccellini** / Kötü Kuşlar, İyi Kuşlar, **Lo Scandalo** / Skandal, **I nuovi angeli** / Yeni Melekler, **La Macchina ammazzacativi** / Kötüleri öldüren makina.

anarşist sinema II

alan lovell

Geçen sayıda Jean Vigo'nun ve kısmen Georges Franju'nün sinema çalışmalarını inceleyen ilk bölümünü yayımladığımız yazı dizisinin ikinci bölümünde yazar, Franju ve Luis Bunuel'in sinema uğraşlarını ele alıyor.

«La Tête contre les Murs»deki bütünlükten yoksunluğun nedenini bulmak güç değildir. François'ı kesin olarak belirlememizden ileri gelen bir özelliktir bu. Filmin tanıtma yazıları bölümünde, François motosikletini nerdeyse bir çocuğu çiğneyecek kadar hızla sürmesinden, orta yaşlı kadından para almaya kalkmasından, babasının kâğıtlarını yakmasından onun hoyrat, belki de bir ruh hastası olduğu anlaşılır. Davranışlarının gerçekçi bir yoldan açıklanışı - çocukken babasının annesini öldürdüğünü gördüğünü sanmaktadır - inandırıcı değildir. Bu bölüm François ile bahkekim arasında geçen kuru konuşmalarla verilir. Üstelik François ile babası arasında bir yakınlık duygusu yoktur. Açıklama şifresel düzeyde çok daha başarılıdır. François kendi davranışını babasına anlatırken, «Eve gelir, mahkemede kazandığın davanın tam tersinin de nasıl savunulacağını söylerdin... toplum yaşayışı bir oyundur, kurallarını bilmek gerek, derdin» sözleriyle yaptığı açıklama ise inandırıcıdır. Bu açıklama ile filmdeki ayrıntılar - François'nun yaktığı kâğıtlar önemli hukuk işlemleriyle ilgilidir - ve filmin kurumlar ve hükmetme konusunda öne sürdüğü düşünceler arasında bir bağ kurulur.

François'nun kişiliğinde bir başka belirsizlik daha vardır. Kendisinin delirebileceğinin bütün belirtileri daha akıl hastanesine girmeden ortaya çıkar. Hastaneye yatar yatmaz kesin bir değişme olur, François uysal, sevimli, sağlıklı bir insan haline girer. Hangisini gerçek François olarak göreceğiz? Filimde sağlığı ile ilgili açıkça bir yargı verilmesi gereken bir an var. Babasının onu akıl hastanesine yatırmak için doktor çağırıldığı an. Franju, babanın doktora telefon edişinden hemen François'nun hastaneye götürülmesine geçerek bu

yargının ne olduğunu açıklamaktan kaçınıyor, böylece doktorun tutumunu bir türlü öğrenemiyoruz. Bu kaçınmanın filimde önemli sonuçlarıyla karşılaşırız. Hastanedeki hayatı yalnız François'nun gözüyle görüyoruz. Kişillği kesin olarak belirtilmediği için, gördüklerini değerlendirmek kolay değildir - akıl başında bir insanın hastaneye girişüyle bir akıl hastasının görüşü oldukça farklıdır. Daha önce söylediğimiz gibi François hastaneye girdikten sonra çok sevimli bir insan olur. Bu da insanların haksız yere bir yere kapatılmaları gibi gerçek bir durumla iyi insanların kötü kurumlara savaştığını belirten genel bir durumu basite indirmek olur. Franju filmin ilk yarısının gerektirdiği karmaşık yargıyı yapmaktan kaçınmıştır. François akıl hastası olsa bile kendisinin kapatılması konusunda Franju'nun tutumu nedir? Sonra hem insanı çıldırtan koşulları yaratan hem de bu koşulların kurbanlarını cezalandıran bir toplum üstüne yargıları nedir? François'nun kişiliğini değiştirmesinin çok önemli bir başka sonucu daha ortaya çıkmaktadır. Filmin başlangıcında François çılgın gibidir, bu çılgınlığı da kurumlara karşı bir tehlike olarak görülür. Daha sonraki bölümlerde ise öyle uysallaşır ki korkulacak bir yanı kalmadığı gibi o kurumların bir kurbanı olur.

«Les Yeux sans visage» da ele aldığı konu ve işleniş biçimi ile «La Tête contre les Murs»e çok benzer. Yer gene bir hastanedir, - bu kez her türlü hastanın bulunduğu bir hastane. Tehlike kaynağı (gene Pierre Brasseur'un oynadığı) «sert» bir operatördür. Bu film ilk bakışta «La Tête contre les Murs»den daha açık - seçiktir. Boileau - Nejerac'ın yazdıkları derli toplu bir senaryosu vardır. Ayrac görünüşte daha iyimser bir filmidir. Doktor kendi yarattığı güçler tarafından yok edilir ve baş kurbanı olan kızı da böylece kurtulur. (Franju'ya filmin sonunun neden geleneksel biçimde, polislin yardımıyla, çözümlenmediği sorulduğunda, kısaca şu cevabı vermiştir, «Polisleri sevmem.»)

Ne var ki, «La Tête contre les Murs» gücünü veren yaratıcı gerillini «Les Yeux sans visage»da bulamayız. Gerçekçi gözlemler yerini bir takım birbirini tutmaz, savruk görüntülere bırakmıştır. Ama bunlardan bazılarının çok etkili olduğunu da söylemek gerekir. Tünellerin ve tren yollarının keşiştiği ürkütücü bir dekor içinde Dr. Genessier'in alnındaki lambanın ışığında yaşlı bir adamın yüzünü görürüz. Bu adamın kızının cesedine Dr. Genessier kendi kızının cesedi olduğunu söyleyerek sahip çıkmıştır. Doktorun kızı Christine evin içinde oradan oraya doluşup durmaktadır. Durup dururken nişanlısına telefon eder. Karşından «Alo» sesini duyunca, cevap vermeden telefonu kapatır; nişanlısı kendisinin öldüğünü sanmaktadır. Doktor parmaklarını sayması için hasta bir çocuğa gösterir. Hasta çocuk bu parmaklara boş gözlerle bakar. Ama bunların hepsi bir bütün meydana getirmezler. Hastanede gerçek bir hayatın var olduğunu duyamayız. Filmin büyük bir bölümü işi bilen herhangi bir yönetmen tarafından çekilmiş gibidir.

Böylece «Les Yeux sans visage» biçiminin yüklenemeyeceği ya da doğrulayamayacağı bir çok temalarla doludur. Filim boyunca doktor ve doktorun deneyleri ile belirlenmeye çalışılmış kontrolsüz bir şiddet duygusu vardır. Bu şiddet ayrıntıların çoğunluğunu meydana getiren gürlütlü otomobil ve trenlerle filmin dokusunda da kendini belli eder. Doktor, kızı ve yardımcısı arasındaki ilişkiler inandırıcı değildir. Konuşmalardan, yardımcının Dr. Genessier'in metresi olduğu sanısını veren ipuçları vardır. Yardımcının çizilişinde seviciliği olduğu izlenimini veren özellikler görülür. Bu iri yarı kadın, sırtında parlak siyah bir yağmurluk, üstünü sadece bir manto örten genç bir kızın nehriyle birlikte akıp gidişini seyrederek Christine'in saçlarını nerdeyse cinsel bir zevk alıyormuşcasına okşayarak tarar. Filimde bu ilişkili değişik biçimlerde yorumlamamız için bir sürü ipucu vardır. Ayrıca baba ile kızı arasındaki ilişkide de babanın kızına karşı sapık bir tutkusu yok mudur? Christine'in yardımcının boğazına babasının yaptığı ameliyatın yara izine - öfkeyle bıçak saplaması yardımcı ile babasının arasındaki ilişkili kısıklanmasını mı gösterir? Filimi boyunca bütün bu sorular zaman zaman ortaya çıkar, fakat eldeki kanıtlar bu soruları tartışmakta işe yaramayacak kadar belirsiz ve çelişmelidir.

Bütün bunların sorunluluğunu da yalnız Franju'ya yüklememek gerek. Boileau - Najerac ikilisi korku filmleri üstüne uzmanlaşmışlardır. «Les Yeux sans visage»da da klâsik korku filmlerinin birçok özellikleri göze çarpar. Korku yaratmak için kullanılan öğelerin simgesel ve ruhbilimsel bir takım çağrışımlara yol açabileceğini görmek için ruh doktoru olmak gerekmez. Franju'nun bunu görebilecek bir sanatçı olmasına rağmen, hiç de-

gilse «Les Yeux sans visage»da bunu görse bile, istediği biçimde kullanamadığını görürüz. Ayrıca «Les Yeux sans visage» iyimsen bir film de sayılmaz. er ne kadar doktor kızının salıverdiği köpekler tarafından yok edilse bile, kızın kendisi oradan kaçmak için hiç bir çaba göstermez. Filmin son görüntülerinde kendisini elinde beyaz bir kumru ile ağaçlar arasında kaybolurken görürüz. Kızın uzun beyaz geceliği de, elindeki kumru da bu gidişin deliliğe doğru bir gidiş olduğunu gösterir. (Franju beyaz kumruların kendisine her zaman deliliği hatırlattığını söylemiştir.) Bütün film boyunca Christine hiç bir direnme gücü olmayan, başına gelenlere boyun eğen bir tip olarak görülür. Bu davranışıyla «La Tête contre les Murs»ün kahramanıyla, ne olursa olsun sonuna kadar direnmeye kararlı olan François ile, karşılık yaratır.

Belki şunu da belirtmek gerekir ki, bu kadar üstü kapalı, değişik yorumlara açık öğelerle dolu olan film olaylar örgüsü açısından baştanbaşa özel bir dünyayı yansıtır. Hastane, Paris'ten kilometrelerce ötede çevresinden sıra sıra ağaçlarla ayrılmış özel bir hastanedir. Doktorun ameliyatları bu özel hastanenin özel bir bölümünde yapılır. Christine evin üst katında bir takım gizli odalarda yaşar. İnsan «La Tête contre les Murs»deki toplumsal huzursuzluğun «Les Yeux sans visage»da yerini özel bir karabasana bıraktığını duyar.

ÜÇ

«Dikkatimizi hastalık ve ölümden başka bir yöne çevirmek için elimizden geleni yaparız; yaşamanızın temelini meydana getiren mezbahalar ve her türlü pislikler gözden uzak tutulur ve hiç sözü edilmez; böylece şüursel bir düştten başka bir şey olmayan bir dünyayı tanırız ancak.»

William James

Gerçeküstüçlülük dendi mi, insanın aklına genellikle anlaşılmaz ve sevimsiz görüntülerle dolu bir film gelir. Bu bakımdan, «L'Age d'or/Altın Çağ»ın ilk görüşte insana gerçekçi bir film izlenimini vermesi oldukça şaşırtıcıdır. Bunuel olayların geçtiği yerleri belgesel film tekniğiyle saptır. Bu dekor Roma'nın kurulduğu kumsaldan partinin verildiği köşke kadar uzanır. Filim boyunca olayların nerede geçtiği kesinlikle bellidir. Gerçeküstü görüntüler bu gerçekçi yapıya eklenir — Lya birden yatağının üstünde bir inek bulur, iki işçinin sürdüğü bir at arabası partinin verildiği odaya bir kapıdan girip öbüründen çıkar sokağın ortasında bir adam bir kemanı önce tekmeler sonra da üstüne çıkıp parçalar. Bunuel bu görüntüleri, hem bizdeki gerçeklik duygusunu sarsmak, hem de birbirine bağlı bir simgeler dizisi meydana getirmek için kullanır. Lya yatağında ineği bulunca gör-



L'AGE D'OR / ALTIN ÇAĞ

düğümüz dünyanın gerçekliğinden kuşkulanmaya başlarız. Başka bir düzeyde ise, inek Lya'nın ana olma isteklerini simgeler. Lya ineği Modot'yu düşünürken görür; daha sonra Lya'nın Modot'yu her düşünüşünde ineğin boynundaki çanın sesini duyarız. Başka bir örnek de hizmetçinin sırtından alevler çıkararak odaya girmesi ve oraya yığılıp kalmasıdır. Bu sarsıcı olay aynı zamanda partideki konukların temsil ettiği burjuva dünyasının uzak olmayan çöküşünün bir habercisidir.

Konu böyle ele alınınca Vigo'nun ve Franju'nun filmlerindeki konularla bir benzerlik olduğu ortaya çıkar -- çürümüş ve tutucu bir toplumla bu toplumun karşı olduğu güçler: Bunuel'in filminde bu güç aşktır. Bunuel kurulu düzenin nasıl işlediğini uzlaşmaz bir gözle işler. Açılış bölümünde, bu düzenin aptallığını ve gösterişçiliğini tören için giyinmiş bir takım önemli adamların boş deniz kıyısında belediye sarayında yürürmüş gibi büyük bir ciddiyetle yürümelerindeki karşıtlıkla anlatır. Toplumun baskısı, Lya ile Modot sevişmek isterlerken buna engel olunarak Modot'un polisler tarafından sürüklenip götürülmesiyle gösterilir. Toplumun yozlaşması ise parti bölümüyle, Bunuel'in oranın havasını doğrudan doğruya göstermesiyle, konukların anlamsız ve aptal yüzleri, sonu gelmeyen boş konuşmaları ve kibarlık gösterileriyle belirtilir. Ya da partide geçen bir takım olaylara karşı oradakilerin tepkisiyle bu yozlaşma ortaya çıkar. Odanın ortasından geçen, atlı arabayı kimse görmez. Oraya yıkılıp kalan hizmetçiyle kimse ilgilenmez. Korucunun oğluyla oynarken

birden çocuğu vahşice vurup öldürmesi onları kısa bir süre için düzenlerinden ayırsa bile, hemen-cekik hiçbir şey olmamış gibi eğlencelerine devam etmelerini önlemez. Ancak Modot üstüne içki dökken kadını tokatladığı zaman gerçekten kızarlar. Ama bu da uzun sürmez. Olanları unuturlar, Modot da böylece yeniden eğlentiye katılıp Lya ile buluşur. Modot sert ve saldırgan kişiliğiyle toplumun bozduyu ya da karşı çıktığı 'aşk gücü'nü simgeler. Lya ile çilginca sevişmeleri temel atma töreninin ağır-başlılığını bozar. Lya'dan ayrıyken herşey, bir kadın çorapları reklâmı, bir dükkânın camekânı, ona sevgilisini hatırlatır. Yoksunluk onu köpekleri tekmelemeye, hattâ körlere saldırmaya kadar zorlar. Partide orta yaşlı bir kadının Modot'yu lâfa tutarak Lya'nın yanına gitmesine engel olduğu yetmiyormuş gibi bir de üstüne içki dökmesiyle, Modot kadını hoyratça tokatlar. Aşkını gerçekleştirmek için elinden geleni yapar. Polis hafiye-leri kendisini bırakmak istemeyince kendisinin önemli bir uluslararası kurumun üyesi olduğunu gösteren belgelerle onları epey korkutur.

Bunuel ele aldığı aşk ve toplum çatışmasını, konunun içerdiği şiddet duygusuna rağmen, Freud'un yeni bir takım buluşlarından da faydalanarak oldukça ince ve ustalıkla bir biçimde yansıtır. Lya ile Modot bahçede önce sevinç ve tutkuyla sevişirler, sonra müzik başlar (Tristan ve Isolde) ve hareketleri kıvraklığını kaybeder, bozulur. Kucaklaşmak isterlerken kafaları birbirine çarpar, doğru dürüst yaklaşamazlar birbirlerine. Film boyunca Bunuel müziğin cinsel kışkırtıcılığını belir-

tır; bu bölümde müzik bastırılmış cinsel duyguların yerini almıştır. Müziği duyar duymaz Modot ile Lya yeniden toplumsal törelerin kurbanı olurlar, çocukları eskisi gibi doğal ve içten değildir. Bunuel'in orkestranın çalgıcıları arasına bir papaz koyması ve orkestrayı her gösterişte papazı da göstermesi bir rastlantı değildir. Her keresinde de papaz şeytanca gülümsemektedir. Gene bu düzye, Modot sevişirken gözli bir heykele takılır, bu heykel ona bir papazı hatırlatır. Biz de aynı anda bir köprüden geçmekte olan o papazı görürüz. Modot gidince Lya şehvetle oradaki bir heykelin ayağının baş parmağını emmeye başlar.

Bunuel de Freud gibi kültürü cinselliğin gizlenmesi olarak görür. Kültür böylece Kiliseyle işbirliği yapmaktadır. Bunu anlatmak için, örneğin, Lya Modot'yu bırakarak yaşlı orkestra yönetmeni ile gidince Modot kadının arkasından koşmaya başlar. Ses bandındaki davul sesleri Modot'nun ötekisini belirtir. Daha sonra, Modot yapmacık bir sıkıntıyla kendini yatağa atınca yeniden Tristan ve Isolde müziği duyulur. Ayağa kalkıp pencereden bir piskoposu, bir zürafayı, kocaman bir çam ağacını ve yanarı bir sabanı atmaya başlayınca davul sesleri yeniden başlar. Modot bir devrimci olmuştur artık.

Bütün bu anlatılanlardan sonra «L'Age d'or» bize olduğundan daha açık-seçikmiş gibi gelebilir. Filmin zayıf yanlarından biri de filimde yerine oturmamış olağanüstü bir gücün kendini duyurmasıdır. Bunun nedeni ise filmin bir takım düşüncelere, özellikle Freud'un düşüncelerine sıkı sıkıya bağlı olmasıdır. Eğer bu düşünceleri bilmezseniz filimi-

den bir anlam çıkaramazsınız. Filmdeki kişiler ve durumlar bu düşünceleri doğrudan doğruya yansıtmaz. Yalnız, arada bir, kişiler ve olaylar bu düşüncelerin birer örneği olarak karşınıza çıkar. Bu yüzden filmin gelişme çizgisi iyice belirlenmiştir.

Bunuel, bundan sonra 1932'de kuzey İspanya'daki Las Hurdes bölgesinde yaşayan insanların hayatlarını anlatan «Las Hurdes Ekmeksiz Toprak» adlı belge filmini yaptı. 1946'da Meksika'da çevirdiği «Gran Casino» filmine kadar başka bir şey yapmadı. Bu film de Meksikalı yapımcı Oscar Dancigers'in ısmarladığı ticari bir yükten başka bir şey değildi ve başarısız bir film olduğu için Bunuel bir süre başka filmi yapamadı. Derken 1949'da Dancigers'e «Los Olvidados / Unutulmuşlar» in senaryosunu gösterdi. Dancigers senaryoyu beğendi ve filmin yapımını üstüne almayı söz verdi. Ayrıca, bu filminden önce ticari bir film olan «El Gran Calavera» yı çevirirse «Los Olvidados» un çevrilmesinde Bunuel'e istediği gibi çabıma fırsatı vereceğini söyledi. Bunuel bunu kabul etti ve «Los Olvidados» da belirli bir ölçüde özgür çalışabildi.

«Las Hurdes» filminden onsekiz yıl sonra yapılmış olmasına rağmen «Los Olvidados» da aynı havayı taşır. Bunuel büyük şehirlerin yoksul mahallerinde yaşayan genç insanların hayatlarına da Las Hurdes'in insansız ve bitkısiz dağlarına baktığı yalansız ve yanılmaz gözlerle bakar. Bu çeşit yerlerin en belirgin özelliği olan yoksulluğu görürüz; bir anne çocuklarını gerektiği gibi doyur-



LOS OLVIDADOS / UNUTULMUŞLAR



LAS HURDES / EKMEKSİZ TOPRAK

ramamaktadır; gençler iş bulamadıkları için yankesicilik ve hırsızlık etmektedirler; sokaklarda körlere, topallara rastlanılır; evler herkesin düzensiz bir şekilde yatıp kalktığı bir ya da iki gözü olan izbelerdir. Bunuel böyle bir hayatın yarattığı sorunlar karşısında köf bir duygululuğa kapılmaz. Böyle yaşamın bir sonucu da bilgisizliktir — insanlar kör bir adamın hasta bir kadını kumruyla okşayarak iyileştireceğine inanırlar. Daha da kötüsü böyle bir hayat insanları hoyratlaştırır. Kör bir dilencinin paralarını çalamayan mahalle çocukları, bunun acısını çıkarmak için adama yalmızken saldırıp ekmek parası için kendisine gerekli olan çalgılarını parçalarlar. Aynı çocuklar kendilerine sigara vermeyen bacakları kesik bir adamı arabasından indirip arabayı tekmederler. Adamı kafasına fırlatılan bir tuğlayla öldürülür sonra da ölüsü sopalarla dövülür.

Bunuel bütün bunları çok dolaysız ve yalın bir anlatımla verir. Daha çok omuz ve boy çekimleri kullanır, genel çekim ve çapraklı açılara pek başvurmaz. Bu yüzden Nicholas Ray gibi bir yönetmenin aç çekimleri ve gösterişçi kurguyla elde ettiği sınırlı heyecan duygusuna Bunuel'de rastlanmaz. Bunuel'deki bu anlatımı yalınlığı yüzünden onun kolay kolay şaşmayan yer duygusu ve ayrıntı titizliği hemen göze çarpmayabilir. «Los Olvidados» daki hayatın yoksulluk ve kısırlık duygusunu, olayların geçtiği alçak damlı, kişiliksiz evler, toz toprak ve bunaltıcı hava, yıkık ya da yarım kalmış yapılar ve göp yığınları verir. Kullanılan ayrıntıların açıklayıcı bir niteliği vardır; söz gelimi filmin en sert olaylarından ikisi,

büyük modern şehirdeki hayatın şiddetini ve kalıplaşmışlığını simgeleyen beton-çelik karışımı bir yapının önünde geçer.

«Los Olvidados» kötü yaşama koşullarının nasıl şiddet ve yozlaşmaya yol açtığını gösteren basit bir film değildir. Bunuel'in yarattığı dünya, ahlak açısından Ochitos'un temiz yürekliliğinden Jaibo'nun nerdeyse eksiksiz soysuzlaşmasına kadar insanlığın önemli bir kesitini içerir. Bu iki aşırı uçun arasında hayatla bir çeşit uzlaşmaya varmış olan Meche'nin ailesini, bu koşullar altında ne yapacağını pek bilemeyen Pedro'nun annesini ve kardeşlerini, bir de böyle bir toplumdaki gerici güçleri temsil eden dilenciyl görüyoruz. Bu insanların hepsi büyük bir güç ve karmaşıklıkla çizilmiştir. Ochitos'un ineğin memesinden süt emişini gösteren yalın görüntü kendisinin temiz yürekliliğini kestirme bir dille ortaya koyuyor. Meche'de de aynı saflığı görürüz. Ochitos'la olan ilişkisinde, ona uğur getirecek bir andaç verniesinde, derisini temiz ve yumuşak tutacağını söyledikleri için sütle yıkanmaya kalkmasında açıkça belirir bu saflık. Meche'nin ailesinin hayatla bir uzlaşmaya varmış olmaları ise yetiştirdikleri hayvanlarla kendi aralarındaki doğal ilişkilerle gösterilir. Bunuel bunları sadece ülküleştirilmiş saflığın birer görüntüsü olarak görmez. Film boyunca yaratmış olduğu gerçek çevrenin boyutlarıyla değerlendirir insanları. Dede Pedro'nun ölüsünü samanlıkta bulunca hemen korkuyla onu bir çuvala kor ve çöplüğe atar.

Pedro'nun annesi Bunuel'in yarattığı en canlı kişilerden biridir. Pasaklılığı ve vurdumduymazlığı Pedro'ya karşı sevgisiz davranışıyla, ve Jaibo'nun kendisini kolayca baştan çıkarışıyla belirlenir. Çekici yanları da aynı güçle çizilir. Bunuel kadının cinsel çekiciliğini ayaklarını yıkayışını gösteren bir çekimle belirtir. Oğlu işlemediği bir suç yüzünden işahetine gönderilince ona ilgi duymaya başlar. Filmin son görüntülerinde, başında siyah bir örtüyle sokaklarda biraz önce öldürülen ve gerçekte çöplüğe atılmak üzere bir çuval içinde götürülürken rastladığı oğlunu ararken trajik bir boyut kazanır.

Filimdeki kör dilenci de oldukça başarıyla çizilmiştir. Kendisi filmin en açıkça simgesel olan kişisidir (yalnız burada simgecilik bile gerçekçi yapının bir parçasıdır — Kör dilenci hep soysuzlaşmış yaşlı bir adam olarak düşünürüz). Görevi ortaya çıktığı son görüntülerde açıklanır. Jaibo'nun kendi odasında olduğunu sanınca kalın bir tahtayı yanlamasına kapiya dyar. Kıyıya dayadığı thta bir haç meydana getirir. Bu görüntü hem bastı güçleri hem de bu güçlerin kimler olduğu konusunda bir ipucu verir. Kapının en üst tahtasındaki beyaz haç da bu ipucunu destekler. Polisler Jaibo'yu almaya geldiklerinde, kör dilenci alıcıya dönerek, «Bunların hepsi daha doğarken öldürülmeliydi» der.

(Devam edecek)

(Çeviren : G. Ç.)

kaynaklar

10 ekimden 1 kasım'a kadar
çevrilen türk filmleri listesi

agâh özgüç

E K İ M

- 162) HİNDİSTAN CEVİZİ — Yön. ve Sen. Osman Seden / Gör. Kenan Kurt / Oy. Zeki Müren, Filiz Akın, Sadri Alışık, Sevda Ferdağ, Süleyman Turan / Yap. Kemâl Film.
- 163) KADER BAĞI — Yön. Türker Inanoğlu / Sen. Bülent Oran / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Kartal Tibet, Semiramis Pekkan, Muzaffer Tema, Yılmaz Köksal, Feridun Çölgeçen / Yap. Erler Film
- 164) ŞEYTANIN OĞLU — Yön. Mehmet Aslan / Sen. Yılmaz Güney / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yılmaz Güney, Birsen Menekşeli, Peri-Han, Hayati Hamzaoğlu, Cenk Er, Süha Doğan / Yap. Şahinler Film
- 165) DÖRDÜ DE SEVİYORDU — Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Selda Alkor Ekrem Bora, Tamer Yiğit, Selma Güneri, Yusuf Sezgin Aliye Rona / Yap. Duygu Film
- 166) CANİLER KRALI KİLLİNG — Yön. ve Sen. Yılmaz Atadeniz / Gör. Ali Uğur / Oy. Yıldırım Gencer Sevda Nur, Suzan Avcı, Devlet Devrim, Reha Yurdakul, Süha Doğan Meriç Başaran, Cahit Irgat / Yap. Atadeniz Film
- 167) YA SEV YA ÖLDÜR — Yön. ve Sen. Duygu Sağıroğlu / Gör. Cengiz Tacer / Oy. Fatma Girik, Kuzey Vargın, Peri-Han, Deniz Karahan, Yüksel Alkaya / Yap. Efes Film
- 168) CİCİ GELİN — Yön. Nuri Ergün / Sen. Bülent Oran / Orhan Kapkı / Oy. Cüneyt Arkın, Filiz Akın, Öztürk Serengil, Süha Doğan, Nubar Terziyan / Yap. Akün Film
- 169) MALAZGİRT KAHRAMANI ALPASLAN — Yön. ve Sen. Muharrem Gürses / Gör. Sami Acun - Güngör Tetiker / Oy. Atilla Gürses; Mine Sun, Sami Ayanoğlu, Gönül Beyhan, Aynur Aydan / Yap. Atilla Film
- 170) ÖLÜM SAATI — Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Nejat Okçugül / Oy. Ayhan Işık, Sevda Ferdağ, Sevda Nur, Cahit Irgat / Yap. Er Film
- 171) DELİ FİŞEK — Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Hülya Koçyiğit, Erden Güvenç, Birsen Ayda, Nubar Terziyan / Yap. Metro Film
- 172) DIŞI KİLLİNG — Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Tanju Gürsu, Gülgün Erdem, Gülten Ceylan / Yap. Metro Film
- 173) CANGO ÖLÜM SUVARISI — Yön. Renizl Contürk / Sen. Recep Eklciğil / Gör. Kaya Erez / Oy. Figen Say, Tunç Oral, Yılmaz Köksal, Oktar Durukan, Meral Küçükerol / Yap. Artist-Pesen ortak yapımı
- 174) HARUN REŞİD'İN GÖZDESİ — Yön. Atif Yılmaz / Sen. Sevda Sezer / Gör. Gani Tunalı / Oy. Ajda Pekkan, Erol Tezeren, Tuncer Necmioğlu, Devlet Devrim, Turgut Özatay, Lale Belkis / Yap. And Film
- 175) MANDRAKE KİLLİNGE KARŞI — Yön. Oksal Pekmezoğlu / Sen. Veddi Uygun / Gör. Nedim Akanlar / Oy. Güven Erte, Mine Mutlu, Meltem Mete, Sadettin Düzgün, Derya Tanyeri / Yap. Mutlu Film
- 176) AYRILSAK DA BERABERİZ — Yön. Muzaffer Aslan / Sen. Bülent Oran / Gör. Mengü Yeğin / Oy. Türkân Şoray, Ediz Hun, Tuğay Toksöz / Yap. Sine Film
- 177) SON GECE — Eser. Esat Mahmut Karakurt / Yön. Memduh Ün / Sen. Memduh Ün Halit Refiğ / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Fatma Girik, Kartal Tibet, Cahit Irgat, Naci Erhun, Aliye Rona / Yap. Uğur Film
- 178) ORTAŞARK YANIYOR — Yön. Zafer Davutoğlu / Sen. Safa Önal / Gör. Kenan Davutoğlu / Oy. Göksel Arsoy, Figen Say, Meryem Fahrettin, Hayati Hamzaoğlu, Serpil Gül / Yap. Göksel Kobra ortak yapımı
- 179) MASUM VE SUÇLU — Yön. ve Sen. Ferit Ceylan / Gör. Yılmaz Gürbüz / Oy. Kuzey Vargın, Hülya Darcan, Yıldırım Gencer, Meriç Başaran, Süleyman Turan / Yap. Bahadır Film
- 180) TRAFİK BELMA — Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Sadık Şendil / Gör. Sertaç Karan / Oy. Gönül Yazar, Berkant, Öztürk Serengil, Kenan Pars, Vahi Öz, Suna Pekuysal / Yap. Gültekin Film
- 181) HAYAT ACILARI — Yön. Orhan Aykanat / Sen. Ali Fuat Kalkan / Gör. Fevzi Er-yılmaz / Oy. İzzet Günay Figen Say, Kadir Savun, Nuran Aksoy, Yıldırım Gencer, Atilla Ergün / Yap. Aykanat Film
- 182) GARİBAN DERLER BİZE — Yön. Bilge Olgaç / Sen. Veddi Uygun / Gör. Yılmaz Ceylan / Oy. Sevim Şengül, Adnan Varveren, Kemal Aydan, Bakı Tamer, Feridun Çölgeçen / Yap. Sezgin Film
- 183) KİLLİNG ÖLÜLER KONUŞAMAZ — Yön. ve Sen. Yavuz Figenli / Gör. Enver Burçkin / Oy. Oya Perli, Oktay Gürsel, Aysel Tanju, Mine Soley, Hüseyin Peyda / Yap. Kervan Film

sinematek haberleri

Geride bıraktığımız günler Türk Sinematek Derneğinin yurt dışında yabancı sinematek'lerin işbirliğiyle düzenlediği «Türk Filmleri Toplu Gösterileri» nin ilkinin gerçekleşmesine sahne oldu. Geçen yıl İstanbul'da yapılan «Bulgar Filmleri Toplu Gösterisi»ne karşılık olmak üzere bu kez Sofya'da bir «Türk Filmleri» haftası düzenlendi. Geçen yıl Bulgaristan'dan dört kişilik bir heyet çağrılı olarak gelip «Bulgar Film Haftası»nı Sinematek üyelerine sunmuştu. Bu yıl Sofya'ya dört kişilik bir çağrılı heyet gidecekti. Ancak son anda çıkan bazı güçlükler dört kişiden ancak ikisinin bu çağrıya uyabilmesine izin verdi. Sinematek temsilcisi Tuncan Okan ve eleştirmeci Atilla Dorsay Sofya'ya giderken, çalıştığı filmin yapımcısından izin alamayan Pervin Par ile son alınan bazı kararlar yüzünden pasaportu zamanında yetişmeyen Sabahattin Eyüboğlu, bu önemli olaya katılamadılar. Dergimizin baskıda olduğu günlerde yapılan «Sofya Türk Filmleri Haftasına» ait daha geniş bilgileri önümüzdeki sayıda bulacaksınız.

İçinde bulunduğumuz ayın 18'inden başlayarak dünya çapında bir sinema kişisi, yazar ve tarihçi Prof. Mario Verdone, Türk Sinematek Derneği ve İtalyan Kültür Heyeti'nin konugu olarak Ankara ve İstanbul'a gelecek. Prof. Verdone beraberinde getirdiği «İtalyan Yeni gerçekçilik sonrası» filmlerini Sinematek üyelerine sunacağı gibi, bir basın toplantısı da yaparak soruları cevaplandırarak. Bu yıl, düzenlediğimiz toplu gösterilerin yanında, bunları çeşitli açılardan destekleyecek olan araçlardan biri olarak, Prof. Verdone'nin Türkiye'ye gelişinin önemli bir olay olduğu kanısındayız.

Ankara, kent olarak, Sinematek Derneği'nin yalnız İstanbul'da çalışmalarını sürdürdüğü 1965-66 döneminde bile, çalışma alanımızı genişletmek istediğimiz bir yerdi. Ancak, ilk çalışma yılının hatalarını da yayacağımızı düşünerek bu tasarımızı, 1966-67 döneminde gerçekleştirmek üzere geri bırakmıştık. Geçen yıl Ankara'lıların büyük ilgisiyle karşışan Sinematek'in Ankara bürosu, kabul etmeliyiz ki zaman zaman çalışmalarını arzulanan kıvamda üyelerine sunamadı. Bunun, kadro yetersizliği, programlama güçlükleri gibi nedenleri olmakla birlikte, aslında ilk yıl İstanbul'da karşışarıya geldiğimiz güçlüklerin etkisi üyelerimizi haklı olarak, bizi zaman zaman kinamaya yöneltti. Bu yıl Erdal Öz yönetiminde yeni bir kadroyla çalışmalarını yürütecek olan Ankara büromuz 7 Kasım'da Potemkin Zirhlisi'yle gösterilerine başladı. İlk yılın bütün aksaklıklarına rağmen, program ilân edilir edilmez, ilgilerini gösteren Ankara'lı üyelerimize bu sütünlarımız aracılığıyla teşekkürlerimizi sunar, İstanbul programlarının aynen gerçekleştirilmesinde gereken titizliği göstereceğimizi bildiririz.

Ekim ayının gösteri programı FİAF'ın aldığı karara uygun olarak tamamiyle sinema klâsiklerinden düzenlenmişti. İlk gösteri olan Potemkin Zirhlisi

için söylenecek bir sözü gereksiz buluyoruz. İsveç filmleri toplu gösterisi'nin ilk filmi Arne'nin Hazinesi, 1919'da çevrilmesine rağmen günümüzde geçerli sayılan kurgu kuramlarının temelini daha o günlerde atmış, tekniğinin başarısı ile kendini kabul ettiren bir filmi. Alf Sjöberg'in *Bayan Julie'si*, olağan bir konunun, bir sinema ustası tarafından bir başarı haline getirilebileceğinin bir örneği olarak karşımıza çıktı. Sjöberg'in duyarlı, şişsel ve son derece modern anlatımı bugün bile erişilemeyen bir film yapıyordu Bayan Julie'yi. Ingmar Bergman, Türk seyircisi tarafından kırılmış bir «Sessizlik»le tanınan bir yönetmendir. Sinematek üyeleri daha talihlidirler bu konuda. Bergman'ın «Yüz» ve «Aynadaki Gibi» filmlerini izlemiştik. «Gezginler Gecesi» ve «Yaban Çilekleri» ile yönetmenin çalışmasının önemli bir bölümünü tanımış oluyorlar böylece. İlk karamsar, kasvetli havasıyla onu Bergman'ın en umutsuz filmi olarak gösterenleri doğrularken, taşıdığı mesajın önemiyle dikkati çekiyordu. «Yaban Çilekleri» ise daha söğukkanlı, sorunlara daha kuşbakışı bakabilen bir insanın, mükemmel örülmüş, en iyi filmlerinden biriydi. Kasım ayının ilk filmi, yeni bir sinemanın, Belçika sinemasının sinema dünyasını altüst eden bir filmiydi. André Delvaux'un *Kafası Kazınmış Adam*'i ruhbilimsel bir inceleme değerini taşıyan, klâsik yapıtı ama başoyuncusunun uzun zaman unutulamayacak, güç çok oyunuyla belleğimizde yer tutacak. Japon sinemasının dünya sinema şenliklerinin bütün ödülleri silip süpürdüğü yılların bir ürünü olan Kwaidan, yönetmeni Kobayashi'nin bilmeziz ama, herhalde türünün en iyi filmlerinden biridir. Japon filmlerine özgü bir ağırlıkta gelişen film, zaman zaman soluk kesiciliğiyle — bir hanım üyeyi bayıltacak kadar — salonu dalgalandırdı.

üç türk sinemacısı

1

muhsin ertuğrul

Hayatının 50 yıldan uzun bir süresini sinemaya vermiş olan Muhsin Ertuğrul konusunda bir derginin birkaç sayfasına sağdırlacak bir yazı yazmanın güçlüğü karşısında, kendisi hakkında en geniş araştırmayı yapmış olan sayın Nijat Özön'ün Sinema El Kitabı ve Türk Sinema Tarihi adlı kitaplarından yararlanarak hazırladığımız yazıyı okuyucularımıza sunuyoruz.

Muhsin Ertuğrul 15 Şubat 1892 de İstanbul'da doğdu. Hariciye veznedarı Hüseyin Hüssü Bey'in oğlu olan Ertuğrul, ilk ve orta öğrenimini İstanbul'un çeşitli okullarında (-) tamamladı... On yedi yaşındayken, daha Meşrutiyet'in haftasında, 2 Ağustos 1908 de Burhanettin (Tepsi) Bey'in o vakit Erenköy'ndeki bir açık hava temsilinde sahneye çıktı... (1) İlk Dünya Savaşına kadar çeşitli tiyatro topluluklarında çalıştı, çeşitli tiyatro topluluklarını yönetti. Bu arada fırsat buldukça Avrupa'ya gitti. 1916 da Almanya'da tiyatro incelemelerinde bulunurken geçimini sağlamak üzere filinlerde rol aldı. Savaş sonunda ise yine Almanya'dayken yönetmenliğe başladı...

Mütareke döneminde yurda dönen Ertuğrul, o zamana kadar filim getiriciliği ve işletmecilik yapan Seden kardeşleri filim yapımına yöneltti. Seden'ler «Kemal Film» adıyla bir yapımevi kurdular. Sedenler Eyüp'teki Defterdar Mensucat Fabrikasının bir pavyonunu kirahyarak stüdyo kurdular. Ertuğrul, İstanbul'da yankıları sürüp giden bir cinayet olayını senaryo kılığına sokup «İstanbul'da bir facia-i aşk» (Şişli güzeli Mediha Hanım'ın facia-i katli) (1922) adındaki filmi çevirdi. Bunu yine aynı yıl Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, çevresinde büyük gürültüler uyandıran romanı



(Fotograf : Ara Güller)

«Nur Baba» dan aktardığı «Boğaziçi Esrarı» izledi. Kurtuluş Savaşı sona ererken de Halide Edip - Adıvar'ın yine büyük yankılar uyandıran romanından «Ateşten Gömlek i» (1923) çevirdi. Bu filimde Türk kadın oyuncular ilk olarak beyazperdede görünmekteydiler. Ertuğrul bundan sonra, Weimberg'in tamamıyamadığı «Leblebici Horhor» konusunu ele alarak Türk operet repertuarının bu sevilen yapıtını perdeye aktardı

(Leblebici Horhor, 1923); ardında da Paul Autier ile Cloquemir'in piyesinden uyarladığı «Kızkulesinde bir facia» (1923) ile Peyami Safa'nın romanından «Sözde Kızlar» (1924) çevirdi. Fakat bu sırada «Kemal Film»in Defterdardaki fabrikadan yipindenbire çıkarılması üzerine Seden kardeşler birincilikten vazgeçince sinema çalışmalarını durdurdular...

«Kemal Film»in sinema çalışmalarına son vermesi üzerine işsiz kalan Ertuğrul ertesi yıl Sovyetler Birliği'ne gitti, orada büyüklük bir özellik taşımayan üç filmi (Tamilla, 1925, Beş dakika, 1926, Spartaküs, 1926) çevirdi. Ertuğrul 1927 de Türkiye'ye dönünce yeniden film çevirme imkânları araştırmaya başladı. İpekçilik ve bonmarşecilikten sonra işletmeciliğe geçmiş olan İpekçi kardeşlerle anlaşan Ertuğrul 1928 de sinema çalışmalarına yeniden başladı..... «İpek Film»in ilk filmi olan «Ankara postası» (1928), Reşat Nuri Güntekin'in Fransız yazarı François de Curel'in bir piyesinden «Bir gece faciası» adıyla uyarladığı ve «Şehir Tiyatrosu»nda sahneye konan yapıta dayanıyordu. 1914 - 18 Fransız - Alman çatışması kuvva-yl milliyecilerle padişahçılar arasındaki çatışmaya, Alsace - Lorraine İzmit'e, Alman prensesi Çerkes asıllı sultana çevrilmişti... (2)

«İpek Film»in giriştiği ikinci film yabancı bir filminden esinlenerek çevrilen «Kaçakçılar» adlı polis filmiydi..... Ertuğrul'un bu kez, 1929 Türkiye Güzellik Kraliçesi Feriha Tefvik (Negüz) ü baş oyuncu olarak kullandığı «Kaçakçılar»ın bir sahnesi çevrilirken, «polis»lerin kovaladığı «kaçakçı»ların otomobili bir uçuruma yuvarlandı. Oyunculardan Karakaş öldü, Sait (Kökнар) ağır yaralarla, yüzü gözü parça parça olarak kurtuldu. 1929 Kasımına raslayan bu olay üzerine, film çevrilmesine ara verildi. Az sonra film tamamlanmasına başlandığı vakit sesli sinema Türkiye'ye girmiş bulunuyordu. Bu durumda «Kaçakçılar»ı tamamlamak ve sessiz olarak çıkarmak doğru olmayacaktı. Fakat Türkiye'de henüz sesli filmi çevrilmesini sağlayacak kuruluşlar da yoktu. Bunun üzerine İpekçi'ler, Yunanlılar ve Mısırlılar ile ortaklaşa bir film meydana getirmeye ve bunu Fransa'da seslendirmeye karar verdiler. Ertuğrul, «Dür-ül - Bedayi» oyuncularının yanına yeni bir operet oyuncusu olan Semiha (Berksoy) 'u, Mısırlı şarkıcı Azize Emir (Aziza Amir) ve Yunanlı Gavrilides'i katarak «İstanbul Sokaklarında» (1931) adındaki «sözlü ve şarkılı» ilk Türk filmine başladı...

Nişantaşı'ndaki (Not: İpekçiler tarafından kurulan) ... İlk sesli filmi stüdyosunun birinci eseri, aynı zamanda Ertuğrul'un en iyi filmi olan «Bir Millet Uyanıyor» (1932) idi. Senaryo, Nizamettin Nazif (Tepedenlenlioglu) nun yazdığı orijinal film hlkâyesine dayanıyordu. Senaryo olarak sağlanı

olmasa bile, hiç olmazsa Ertuğrul'un öbür filmleri gibi sahne eserlerine dayanmamaktan ıleri gelen bir üstünlük taşıyordu... Ertuğrul, «Bir millet uyanıyor»u izleyen iki yıl içinde, sesli filmin çıkışı üzerine batıda bir den moda olan operetlerin ve müzikli komedileri örnek alan beş film meydana getirdi... (Karım beni aldattırsa, 1933; Söz bir Allah bir, 1933; Milyon avcuları, 1934; Cici berber, 1933; Leblebici Horhor, 1934) ...

«İpek Film»in yapımına ara vermesi, Ertuğrul'un cesaretini kırmadı; «İpek Film» stüdyosundan yararlanarak kendi hesabına bir film çevirmeye başladı. Yeni film, «Aysel, Bataklı damın kızı» (1934 - 35) adını taşıyordu... Ertuğrul'un, kendi hesabına çevirdiği bu filme, öbürlerinden daha ciddiyetle sarıldığı anlaşılmaktadır... (2)

(1937 de, yeniden yapımına geçen İpek Film hesabına, Nazım Hikmetle birlikte, dekorlarını Abidin Dino'nun çizdiği ve Arif Dino, Ferdi Tayfur ve Mediha'nın başlıca kişileri canlandığı «dar bütçeli» bir film olan «Güneşe doğru»yu yöneten Ertuğrul, sonraki yıllarda iki tarihsel komedi çeviriyor: Musahıpzade Celâl'in «Aynaroz Kadısı» (1938) ve «Bir kavuk devrildi» (1939). Bunları iki vodvil izliyor: Baş rolünü Münir Nurettin Selçuk'un oynadığı «Allahın cenneti» (1939) ve Jean de Letraz'ın «Bichon» adlı oyunundan uygulanan «Tosun Paşa» (1939).)

«... Vodvillerde tiyatro oyuncularından yararlanan Ertuğrul, iki melodramında filmlere başvurdu. Bunlardan «Şehvet kurbanı» (1940), Almanya'da kazandığı ün üzerine Hollywood'a çağırılan Emil Jannings'in orada Victor Fleming'in yönetiminde ilk çevirdiği filmi «The Way of All Flesh»ten aktarılmıştı... (Ertuğrul'un) 1938 den beri üzerinde çalıştığı ikinci melodram «Kıskanç» da yine Ertuğrul'un beyaz perdede Jannings ile birlikte her vakit örnek aldığı öbür oyuncu Werner Krauss'ın hatırı için çevrilmişti...» (2)

(Bu iki melodramın arasında, Senaryosunu Nazım Hikmet'in yazdığı, «Kahveci Güzeli» (1941) ni yönetiyor Ertuğrul ve sonraki yıllarda, başladığı oysa bitiremediği «Nasrettin Hoca düğünde» (1940 - 43) hariç, yeniden halk filmlerine dönüyor: Nazım Hikmet'in bir köy masalından yararlanarak yazdığı «Kızılmak - Karakoyun» (1945 - 47), «Harman sonu» (1946) ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in oyunundan «Yayla Kartalı» (1945). 1953 te ilk renkli Türk filmi olan «Halıcı kız»ı yönettikten sonra Muhsin Ertuğrul sinemadan çekiliyor).

(1) Sinema El Kitabı, Nijat Özön, Elif Yayınları, 1964 İstanbul.

(2) Türk Sinema Tarihi, Nijat Özön, Artist Yayınları, 1962 İstanbul.



KAHVECİ GÜZELİ / MUHSİN ERTUĞRUL / 1941

2

baha gelenbevi

1926 yılında Nice'de bir Türk var Baha Gelenbevi adı. 907 İstanbul doğumlu. Amerikan filmlerinde figüranlık yapıyor, Rex Ingram vb. Yükseliş hemen mevki olarak değil, enlem dereceleri olarak ve 1928 Paris. Orada alıcı yönetmeni Asım Muin ve onun yardımcıları var. Abel Gance'in yardımcı ordusuna girmeye dek genişliyor sinema uğraşı. 1936'da «Un Grand Amour de Beethoven / Beethovenin Bir Büyük Aşkı filminde üçüncü yönetmen yardımcısı. Soğuk savaş başlar ve Gelenbevi yurda döner. Dönüş 1943'e dek sessiz bir dönüş'tür. Bu tarihte Faruk Keleş adı belirir Gelenbevi'nin sinema uğraşında. «Sinegrafist» olur ilk kez Keleş'in **Dertli Pınar**'ında. Hafif gelir bir yıl sonra alıcı ile uğraşmak ona, insanlarla uğraşmaya karar verir. Bir kız bulur. «Deniz Kızı»dır adı. Arkasından para bulmak gerekir. Necip Erses varken iş kolay. Ama çalışacak yer yok. Bir garaj bulunur, içindeki arabalar da kendilerini sokakta bulurlar, Necip Erses'in baş işareti ile. Çatı bulduktan sonra onu aydınlatmak gerek. Işıldak yaptırılacak. Hazır yok çünkü. Saç levhalar gümüş tutmaz. Önce bakırla kaplanır öyleyse. Sonra bakırın üstüne gümüş. İçindeki lambalarsa «bin»lik. Tellere gelince «bir»lik. Gerisini biz söylemeyelim. Stüdyo ise başka âlem. Negatif yıkamamış bunca yıllık ömründe. Bir laborantı var adı Kriton İlyadis. Orjinal ses kaydı. Hiç duymadım. Başlar çekim, İlyadis ile. Yardımcısı bir genç var: Bugünün Ören'i, dünün Turgut'u. Ama pelikül gerek film çekimi için. O sıralar tavukçu'ların bulun-

durdukları bir şey bu. Bilinmez bir gün lazım olur diye belki. Karaköydeki bir tavukçu'da 120 metrelik bir ezilmiş kutu içinde film bulununca set bayram eder. İşte böyle bir ortamı «Deniz Kızı»ninki. Oyunculara gelince şükür ki Şehir Tiyatrosu var. Mevsim yaz, tiyatro tatil. Kadro bulunur ama bir başoyuncu gerek. Ses Film ilan verir ama 1967'den çok gerilerdeyiz o yıllarda. Kimse çıkmaz. Orhan Esen derler bir koreograf vardır. Gel denir, gelir. Türk sinemasında ilk kez «dışarıdan biri» işe alınmıştır. Şartlar uygun; çekim biter. Saim Nahit Bilge'nin dekorlarında koca sokaklar yer almıştır. Harcamalar 28.000'i bulur. Kaba kurgu'su da biter bu arada filmin. Ama bir hafta sonu var ki.. Yönetmen Gelenbevi gider, bir de tenhada göreyim şunu diyerekten. Gördüğü itfaiyecilerdir, film yerine. Geriye bir iki kare kalır ama, bir saniyelik film için bunlardan 24 tane gerek. Ne yapıla ki. Yeniden çekile tabii. Tabii ama para ne gezer. Ama kişi sebat etmeye görsün. Bir-iki küçük değişiklikte yeniden çekilir «Deniz Kızı», tiyatro provaları başlamış iken. Bir haftalık iş iki günde yapılır. Bu kez harcamalar 11.000 lirayı bulur, ilk çekimin ücret bakiyeleri ile birlikte. Böylece bir «ticari kurtarma» yapılmış olur. Değil bugünkü şekli, on kere kötüsü yapılacak olsaydı yine yapılacaktı. Çünkü öyle gerekiyordu. Böyle «Deniz Kızı».

«Senaryosunda birçok geriye dönüşler vardı» diyor Gelenbevi. «İyi yapılsaydı çok güzel olurdu ya, yine de devrinin ötesinde idi». Ama insan bütün işi kendi yüklenirse güç olur biraz. Nitekim öyle oldu. Bununla birlikte 40 dakika süren bir yatak odası ayırımı ile devrin Arap filmleri furyasından iyice başkaydı «Deniz Kızı».

Sonra «Yanık Kaval» gelir, bu kez düz bir senar-



DENİZ KIZI / BAHA GELENBEVİ / 1944

yo ile. Arkasından «Çıldırın Kadın» yine geriye dönüş'lü, çapraşık teknikli bir film. Yönetmenin bu tür zaman ayarlamalarına olan tutkusunu gösteriyor. «Yanık Kaval» 6 hafta afişte kalır, Taksim sinemasında. Sonra Şark sinemasına geçer. 1,5 hafta da orada yapar.

«Boş Beşik» der Nijat Özön «Gelenbevi'nin en iyi filmidir». «Kendi açısından öyle» der Gelenbevi «benimkinden değil». Muhterem Nur çıkarılmıştı o filmle sinema piyasasına. Konusu doğru bir filmdi Boş Beşik. Kısırlığı, bunun sevgi ile olan ilişkilerini saptama alanında. «Ama epik bir biçim verilmesi gerekirdi» diyor yönetmen «iyi bir film olması için. Ben Barbaros'u yeğlerim. Biraz kısaltılırsa tarihsel bir fresk olur Barbaros. Hikâyesi de buna elverişli zaten. Barbaros'u estetik bir bitiş olarak görmeli bence.»

Sinema şenlikleri. Evet bir zamanlar İzmir'de de böyle bir şey yapılmak istenirdi. Bir rapor hazırlar Gelenbevi. Der ki «Henri Langlois, Remy Tessonneau, Georges Sadoul gelecekte yargıcı olarak. Zaten gelmek istiyorlar da. Öyle yapalım şenliği». Bir uyur ki bu rapor, bugün bile uyanmamıştır.

Türk sineması için yapılması gerekenlere geelim. Yazalım bunları. Diyelim ki Türk Sineması için yapılması gereken şeyler çok. Çocuk doğdu bir kere. Bünye kötü, tohum kötü ama doğdu bir kere. 250 filmle Türk Sineması diye bir şey var. İşte bunun varlığını sarsmadan yapılacak ilk şey de şu: Yerli filmin iyisine rüsum aynı kalır, kötüsü için yabancı filmlere uygulanan düzeye çıkarılır. Daha doğrusu denir ki, rüsum şu kadardır. İyi filmlere indirimli tarife. Sansür müessesesi işliyor da rüsum niye işlemez? Yapımcı korkuyor za-

ten. Rüsum sistemini Yüksek Anıtlar Kurulu gibi bağımsız, karar alabilen bir kurul yönetmeli. Bu kişiler sinemayı az çok tanımalı ama en önemlisi sayılan kişiler olmalı. Biri hatâ yaparsa bile diğerleri düzeltilebilir bunu. Kısaca hastaya bir antibiyotik gerek. Tabii hükümetin de ilgilenmesi şartıyla. İşte böyle. Türk Sinema Tarihi'ne adını geçirtmesini bilmiş bir yönetmen. Gelenbevi. (Giovanni Scognamiglio ve Jak Şalom'un Baha Gelenbevi ile 9 Kasım 1967 günü yaptıkları söyleşiden.)

Film dizisi:

- 1944 / Deniz Kızı
- 1946 / Yanık Kaval
- 1948 / Çıldırın Kadın
- 1949 / Kanlı Döşek
- 1951 / Barbaros Hayrettin Paşa
- 1952 / Boş Beşik
- 1953 / Kaldırım Çiçeği
- 1954 / 1002 nci Gece
- 1958 / Günahkârlar Cenneti

3

faruk kenç

Geçiş çağının (1939-1950) getirdiği, tiyatrocular ile sinemacılar çağı arasında bağlantıyı kuran, bu geçişi gerçekleştiren yönetmenlerinden biridir Faruk Kenç; bazan tiyatro'nun etkisini sürdüren, bazan, değişik türleri denemekle, daha sinematografik bir biçime doğru yönelen — özellikle ilk filmlerinde —, en azından Türk sinemasına yeni oyuncular, yeni tipler getiren bir yönetmen. 1910'da İstanbul'da doğan, ilk ve orta öğrenimini Beşiktaş'ta yapan, İstanbul Erkek Lisesinden me-



ÇÖLDE BİR İSTANBUL KIZI FARUK KENÇ
/ 1957

zun olan Kenç, daha öğrenci iken, o sıralarda plâkçılık ve film getiriciliği yapan Halil Kâmil'in (Ha-Ka Film) yanına memur olarak çalışmağa başlamıştı. 1934'te Kenç'i Sovyet belge ve kurgu filmi yönetmeni Ester Şub'un yanında buluyoruz; Şub ile Kemal Necati Çakuş'un Ha-Ka Film'in hesabına çektikleri «Türk İnkılabında Terakki Hamleleri» (1934-1937) nin ekibi ile Ankara'da, İzmirde, Ödemiş'te çevirtmen olarak çalışıyor. Sonra Almanya'ya gidiyor, Münih'te Bavyera Devlet Foto Mektebinde üç yıl eğitim görüyor, oradan Paris'e geçiyor stüdyolarda incelemelerde bulunuyor.

1938'de Kenç tekrar İstanbul'a ve Ha-Ka Film'e dönüyor. İlkın Atatürk'ün cenaze törenini çekiyor, sonra yöneteceği ilk uzun metrajlı konulu filmi'nin hazırlıklarına giriyor.

Kenç'in hazırladığı ilk film, Reşat Nuri Güntekin'in 1923 te Şehir Tiyatrosunda sahneye konan eski bir oyununa dayanan «Taş Parçası» ydı (1939-40). Yarısı Şehir Tiyatrosundan, yarısı dışardan alınan oyuncularla çevrilen «Taş Parçası», tiyatrocuların filmlerinden büyük bir ayrılık göstermiyordu. (bk. Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi). Oysa ayrılık, Kenç'in ikinci filmi olan, «Yılmaz Ali» (1940) nin bazı bölünlerinde belli oluyor. Esrarengiz olaylarla, kişilerle, esrarengiz mekânlarla dolu — ve Vâlâ Nurettin'in bir romanından alınan — bu filmde Kenç sonraki yıllarda büyük rağbet görecekt olan «polisye ve heyecan filmi» türünün ilk örneğini çiziyor, kamera-

sına alışılmamış bir hareket veriyor. Aynı yıl çevirdiği Sermet Muhtar Alus'un «Kıvırcık Paşa» sı Salt Köknar - Halide Pişkin'in çizdikleri eski zaman paşası ve eşi tipleri ile ilgi çekiyordu.

«Kıvırcık Paşa» dan sonra Kenç Ha-Ka Film'den ayrılıp, Necip Erses'in yeni kurduğu «Ses Film» e geçiyor, görüntü yönetmenliğini Baha Gelenbevi'nin yaptığı ilk köy melodramını çekiyor: «Dertli Pınar» (1943, Talât Artemel, Nezihe Becerikli, Suavi Tedü). Filmin ilanlarında belirtildiği gibi «Dertli Pınar» (Hakiki köy düğünü, Köy Şarkıları ve Kaşık Oyunları) ile gerçekçi olmak iddiasında idi.

Bir yıl sonra Kenç kendi yapım şirketini kuruyor (İstanbul Film) ve 1944/48 yılları arasında üçü de köy çevresinde geçen, biri Münir Nurettin Selçuk'a dayanan (Hasret, 1944/45, Oya Sensev, Talât Artemel), ikincisi genç oyunculara önem veren (Günahsızlar, 1945, Oya Sensev, Sadri Alışık) üçüncüsü ise «milli güçleş ve şarkılarımızdan» yararlanan (Karanlık Yollar, 1946/48, Halide Pişkin, Oya Sensev, Melâhat İçli) üç film yönetiyor.

1950 de Kenç yeni türler deniyor Türk Sinemasında ilk defa «serial» filmi deniyor ve kahramanı olarak Çakırcalı Mehmet Efe'yi seçiyor. «Çakırcalı Mehmet Efe» (Bülent Ufuk, Gülistan Güzey, Sadri Alışık) ve devamı olan «Çakırcalı Nasıl Vuruldu?» (Bülent Ufuk, Gülistan Güzey, Muharrem Gürses) büyük rağbet görünce Kenç, gene kendi yapım şirketi için, iki yıl sonra üçlünün son bölümünü çekiyor: 4200 metrelik «Çakırcalı Mehmet Efenin Definesi» (Bülent Ufuk, Belgin Doruk).

Yıldan yıla Kenç değişik türleri deniyor, oysa köy çevresine, tarihsel filimlerinde bile, sadık kalıyor — örneğin, 1953 te içiçe ve aynı ekiple (Görüntü Yönetmenleri Enver Burçkin ve İhan Arakon, oyuncular Bülent Ufuk, Belgin Doruk, Mahir Özerden, Vedat Karaokçu, Aliye Rona), Matigil «Kanlı Çiftlik» ve «Türkân Sultan ve Kör-oğlu». 1955 ten 1964 e kadar Kenç yedi film çeviriyor, kötü yola düşenleri anlatan «Kayboyan Gençlik» (1955, Muhterem Nur, Bülent Oran, Özcan Tekgül), Hollywood'un «çöl filimleri» ne özenen «Çölde Bir İstanbul Kızı» (1957, Belgin Doruk, Turan Seyfioglu, Bülent Oran), müzikal bir melodram olan «Ölmeyen Aşk» (1959, Belgin Doruk, Efgan Efehan, Maria Vincent), bunların arasında akla gelen ilk isimlerdir.

Faruk Kenç'in başlıca önemi, bir geçiş devrinde, yeni türler denemekle, Türk Sinemasında yeni, tiyatrodan gelmiyen oyunculara fırsat vermekle oluşmaktadır.

Giovanni Scognamillo

filimler

BİR DÖNÜŞÜN GÜNLÜĞÜ

MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR / ACI HATIRALAR.

ALAIN RESNAIS'in filmi. Bir Argos films, Alpha productions, Eclair, Les films de la Pléiade, Dear films yapımı, 1963, Fransa. Senaryo ve konuşmalar / Jean Cayrol. Görüntü yönetmeni / Sacha Vierny. Dekor / Jacques Saulnier. Ses / Antoine Bonfanti. Kurgu / Kenout Peltier, Eric Pluet. Müzik / Hans Werner Henze (Ses / Rita Strelch). Tanıtma yazıları / Jan Lenica. Oyuncular / Delphine Seyrig, Jean - Pierre Kérien, Nita Klein, Jean - Baptiste Thierree, Claude Sainval, Laurence Badie, Jean Champion, Jean Dasté, Martine Vatel, Philippe Laudenbach, Julien Verdier, Nelly Borgeaud, Catherine de Seynes, Gaston Joly.

Kimi filimler vardır bir kez görmenin yetmediği. İlk görüş, hayranlığın ağır bastığı bir şaşkınlık ya da filme karşı çıkan bir öfke getirir bellibelirsiz. Kuşkudadır seyreden. Akılla duygu birbirlerini dengelemeye savaşır. Film hakkında duyulan hayranlığın ya da edinilen olumsuz izlenimin kesinlikle açık seçik belirlenmesi, bir ikinci kez görmeyi gereklî kılar. Hattâ kimizaman bir üçüncü görüş kaçınılmazdır. Dördüncü, beşinci de olağandır. Ama şu farkla ki, kimse sevmediği bir filmi beş kez görmez isteyerek, meğer ki görevi falan olmasın. Beş-altı kez seyredilen bir film hayranlık uyandırmıştır demektir. «Güzellikten tat almak isteyen», seyirci, bir kaç kez üstüste

sevdiği bir kitabın yaprakları arasına dalan bir okuyucuyla aynı konumdadır, filmi görebilme olanaklarının elverdiği ölçüde. Ya da tutulduğu bir plâğı bıkıp usanmadan döndürüp duran bir müzikseverle aynı konumdadır. Özellikle Muriel konusunda. Çünkü Alain Resnais'in Muriel'i, «bakılarak dinlenilmesi» gereken bir film olarak alınmalıdır.

Kuşkusuz savaş sonrasının en önemli sinemacılarından biri sayılan Alain Resnais'in üçüncü uzun filmi olan Muriel'i de bir kez görmekle yetinilmemesi gereken filimler türünden... Muriel ya da bir dönüşün zamanından altıncı kez çıkarken, biri «belleğin puştulukları işte, n'olacak» gibisinden bir şeyler söyledi. O anda birden daha önce başka birinin de Muriel'i «beyin yıkama» diye nitelediğini anıdım.

Jean Cayrol'la Alain Resnais'in filmi Muriel, savaş yıkıntılarının üzerine yeniden yapılmakta olan bulanık bir taşra kentinin, Boulogne - sur - Mer'in küçük sokaklarında, kesinlikle ortaya konulmayan bir şimdiki zamanda geçiyor. İşte «kuşkulu ve güç aşkılarıyla zamanımızın kişileri». Resnais, Hiroşima ve Marienbad'da olduğu gibi bu ilk renkli filmiyle de aynı temanın çeşitlemelerini sürdürüyor, eski, unutulmuş bir şarkının hep aynı nakaratını tekrarlıyor alttan alta; zaman ve bellek ilişkileri. Seyirci iki anlamlı soruları yanıtlamak gibi güçlüklerle karşı karşıya bırakıyor.

Resnais'in, gene Proust'a öz-

gü soluk anılar, bellek oyunları, geriye dönüşlerle uğraşmasına karşılık, önceki filimlerine kıyasla daha «gerçekçi» bir gündelik hikâyeye dayanan Muriel'i kabaca bir ayrımla üç ana bölümde geliştirebiliriz; Hélele'nin çağrısına koşan Alphonse'un gelişi ve o gece olanlar, Boulogne'da geçen iki hafta ve üçüncü bölüm olan son gün, Alphonse'la Bernard'in kaçışları. Aslında Jean Cayrol'un yazdığı bu «Aşkın Beyaz Kitabı»ndan iki ayrı film çıkarılabirdi, çünkü olayın başlıca kişileri iki çift (yaşlılarla gençler), Hélele'le Alphonse ve Françoise'la Bernard.

Antikacılık yaparken günün birinde 20 yıl önce yaşadığı ilk aşkının özlemleriyle Alphonse'u yanına çağırarak, koruyucu dostu de Smoke'la geceleri gazinoda rulet oynayan, yaşlanmaktan korkan, «kaç yaşında olduğunu, nerede bulunduğunu bilmediğimiz bir kıza benzeyen» 40'lık Hélele ile «dönüşlü kabul eden», bir işte dikmiş tutturamamış, yalancı, geveze, güçsüz, orta derecede bir aydın kimliğinde sunulan Alphonse. Hélele ne istemektedir, neyi aramaktadır? Alphonse'u yeniden elde etmeyi mi, bir geleceği hazırlamayı mı, yaşarına yeni bir düzen vermeyi mi, yoksa sadece eskimiş, buruk anılarıyla birlikte olmayı mı kurmaktadır? Kendini bilmemektedir Hélele de; çağrısına uyup niçin geldiğini çıkaramayan Alphonse gibi. Filmdeki genç çifti de sevgilisi Alphonse'la birlikte Boulogne'a gelen, yaşama yeni atılmış, yapmacıksız, genç ve güzel yıldız adayı Françoise ile Hélele'in üvey oğlu Bernard oluşturur. Cezayirde geçirdiği



savaş deneyinin ağırlığından, sıyrılamamış, Muriel'in trajik anısıyla çapçevre sarılı, sevgilisi Marie - Dominique'in yanında bir parça dirliğe kavuşan, huzursuz, buz altında kalmış balık gibi çabalayan Bernard. Bir türlü açıkseçik belirte-medği bir şeyin acıyan ayrıntı gibi duran ama hiç kuşku yok, her an gerçekleşebilen, varolan ve olgunun bütün ağırlık noktasını meydana getiren bir şeyin (bir tutkunun, bir anının, bir isteğin?) Bernard ne beklemektedir? «Mad»vari gözlükler takışı gibi densesizlikleriyle neyi kanıtlamaya çablıyor? Sözgelimi Yeni Kaledonya'ya kaçışı neyi çözümlenecektir? Hélèn'le Bernard arasındaki adlandırılmayan ilişkiye verilen isim midir, yaşanmış, geçilmiş bir anı mıdır, geride kalmış, yitmiş, araştırılan bir geçmiş; duyulan özlem midir, bir simge midir, bir hayal midir, sevilmiş, ölümlüne tanık olunmuş bir varlık mıdır, nedir Muriel? Sorular belibersiz, bulanık bir tonda cevaplandırılmaktadır, o da kesinliği söz götürür bir biçimde. Bu 4 kişinin arasında ilerleyen, açılım kazanan konunun görünürde yalın, hattâ bayağı sayılabilecek ama abalbildiğine çağdaş yapısı, Ernest, de Smo-

ke, Marie - Do, Robert, Claudie, Marc, Angele, Antoine gibi ikinci kişiliklerle daha bir sağlamı kuruyor. Günlük sorunlarıyla uğraşan, günlük yaşama koşullarını yerine getiren, günlük alışılmış konuşmalarının ötesine çıkamayan, çağdaş, sevimli kişilerden oluşan, yabancılaşmayı soluyan bütün bu kalabalığın filme getirdiği karmaşıklık, belki de aşkın yalnızlığını vermek, mutluluktan ya da mutsuzluktan söz açmak için gereklidir. Resnais'in dediği gibi, gerçek hikâye Muriel'in sonunda başlayabilir.

Sonuçta bütün soruların üstü kapalı bir biçimde geçiştirildiği izlenimini veren Muriel'de Resnais filminin ilkin son derece duyarlı bir bütünlüğe kavuşmasını sağlamaya çalışmış kuşkusuz. Kesinlikle açık olmaktan kaçınan çağdaş sinemanın bu büyük görüntü mimarı, filmi akışında derinlemesine duyulan o yoğun belibelsizlik havasında görüntülerini üstüste kuruyor. Önemli olan Muriel'in bütünüdür, duyulması gereken budur, Muriel'in her biri içiçine cıçığına varana dek «anlaşılan» o maskara filimlerden ayrılan yanı da buradadır.

Modern Alman bestecisi Hans Werner Henze'nin büyüleyici müziğinin, Rita Streich'in sesinin, Delphine Seyrig'in yüz görüntülerinin pespeşe biraraya getirilmesinden, ayrı ayrı çekimlerin, kimi plânların göz kamaştırıcı güzelliğinden doğan estetik uyumun gerginliği zorla kendini kabul ettirmektedir. Resnais filmin anlatımıyla istediğince oynuyor ince ince. Resnais'in yaptığı bir sinema dili değil sanki, yumuşak, plastik, yağrula-bilen çalımı bir gösteri. Bir plânın konuşmaları tamamlanmadan bir başka plâna atlayış, perdedeki görüntülerle ilişki bulunmayan bir önceki plânın konuşmalarını veriş, görüntülerinde aynı şekilde anlatılanların olay sıralamasına uymayan devingen, bağımsız bir akıcılıkla ardarda dönüp gelmeleri, filmin bütününde sezilen modern bir müzik parçasının yapısı, görsel ve müziksel çeşitli etkenlerden bolca yararlanan, plastik kaygılarla rengin kullanılışı, sesle görüntüler arasındaki estetik uyumu sürekli yakalayış, vb. sinemanın geleneksel anlatım yöntemlerini bir yana iten Resnais'nin değişik sinema dilinin başlıca aşırı biçimsel özellikleri Muriel'de.

Son yıllarda modern sinemada sinema dilinin yenilenmesinin en uçtaki örneklerinden biri olan Alain Resnais'in bu filminin başka bir özelliği de seyirciyi enikonu yadırgatışı, Seyircinin Muriel'i ikinp sınıkarak yadırgayışı, Resnais'in kronolojik bir hikâye sırası izlemeyen, çarpıcı kurgu anlayışından ve biraz da alt yazıların yetersizliğinden ileri geliyor. Filme karşı dururken bu tür bir anlatımın hikâyeyle ya da hikâyenin böylesi bir anlatımla çatıştığı, Muriel'in bütünündeki şiirsel duyarlılığı bozduğu da öne sürülebilir. Oyunculardaki teatral havanın da zaman zaman betleme gittiğini söyleyebilirim.

Elbette Muriel'in ayrıntılarına girdikçe daha çok şeyler bulup çıkarılabilir. Ama kesmelli artık, kapalı bir kutu gibi duran filmi herkes kendince açıp yorumlayabilecekken benim ettiğim bunca ukalalık yeter. Özetle, Alain Resnais sinemada bir tarih daha düşürüyor, Hiroşima gibi, Marienbad gibi. Hiroşima ve Marienbad'ın belirgin bir uzantısı niteliğindeki Muriel ya da bir dönüşün zamanı, sinema tarihinde daha çok geleceğin sinemasını haberliyen biçimsel bir aşamadır. Şunu da eklemek gerekli, bir kıyaslamadan söz edilmesi istenirse, bütün benzerliklerine karşın Hiroşima'nın vardığı yere ulaşamayan bir aşama.

Sungu Çapan

**Bir zamanlar
Bir kadın sevdim
Lola derlerdi onu
Bir zamanlar**

LOLA. Yönetmen, Senaryo ve konuşmalar / Jacques Demy. Görüntüler / Raoul Coutard. Dekor / Bernard Evein. Müzik / Michel Legrand. Yönetmen Yardımcısı / Bernard - T. Michel. Kurgu / Anne - Marie Cotret. Oyuncular / Anouk Aimée (Lola), Marc Michel (Roland), Jacques Harden (Michel), Alan Scott (Frankie), Elina Labourdette (Madame Desnoyers), Margo Lion (Jeanne), Annie Dupereux (Cécile). Yapım / Carlo Ponti ve Georges de Beauregard (Rome-Paris Films). Yapım Yönet-



Özlem: ANNIE DUPEYROUX VE ALAN SCOTT, LOLA'DA

meni / Bruna Drigo. Yapım Yılı / 1961. Süre / 90 dakika.

Sokakta yürürken uzun yıllardan beri görmediğiniz bir dostunuza rastgeldiğiniz çok olmuştur kuşkusuz. Hatta on yıldır görmediğiniz bir kimseyi bir hafta içinde on kez karşınızda bulabilirsiniz. Rastlantılardır bunlar. Ama bunlardan hiçbiri yaşantınızı değiştirmemiştir sanırım. Benimkini değiştirmede, bunu biliyorum. Böyle birleyle bir süre sonra evlenmediniz de herhalde. Masalarda olur böyle şeyler. Aşk masallarında.



Aşk masallarında başka şeyler de olur. Nantes kenti Cherbourg olur, Cécile - Lola Geneviève olur. Bir farkla ki Geneviève çocuk beklemektedir. Oysa ki Lola'nın yedi yaşında oğlu vardır. Madame Desnoyers, şemsiye satmaya başlar; Roland Cassar dalma Roland Cassar'dır. Michel Amerika'ya gitmiş, oradan zengin dönmektedir; Guy'nin payına ise Cezayir düşer, dönüşünde sakat ve yalnızdır. Frankie gemisine binip Chicago'da zengin bir kızla evlenmiştir. Demy ise Rochefort yolundadır.

Lola'dan başalıp Melekler Körfezinden geçerek - ama onu bir kenara bırakalım - Cherbourg Şemsiyeleri'ne uzanan doğru iki kenti birbirine bağlayan yollara benliyor. Birtakım yan yollar anayol'a bağlanıyor, bu küçük ve dar yollar da, gerisin geriye epeyce gidilirse hep birbirleriyle birleşiyorlar. Demy, Lola'da anlatmaya başladığı masalı, tüm öğelerine süreklilik kazandırarak Cherbourg Şemsiyelerinde anlatmaya devam ediyor. Bir genç vardır Lola'da. İşsiz, parasızdır. Bir gemiye binip Güney Afrika'ya gider, filmin sonunda. Cherbourg'da karşımıza aynı adla elmas tüccarı olarak çıkar. Lola'yı seviyordu ilk filmde; ikincisinde onun gençlik halini, daha doğrusu Lola'nın yankılaması olan Cécile'in gençlik halini, Geneviève'li sevmektedir. Ama en baştan değil. Lola'da son ana değin unutulmuş, seven bir kişiydi. Michel Lola'sını alıyordu elinden. Cherbourg'da ise Guy'nin habersiz bıraktığı Geneviève'in karşısına çıkıyordu, aynı Michel'in umudunu yitirmek üzere olan Lola'nın karşısına çıktığı gibi. Cécile'in annesi - iki ayrı oyuncunun oynamasına karşın şaşılacak bir



Rastlantı: MARC MICHEL VE ANOUK AIMEE

Ayrılık: MARC MICHEL VE ANOUK AIMEE

yüz benzerliği var her iki karakter arasında, isteyerek, bilerek yapılmış kuşkusuz - Cherbourg'da gemiye satmaya başlıyor, çünkü Lola'daki kocası kumarbazdı; ölünce karısına hiçbir şey bırakmamıştı.

Neresinden bakılırsa bakılsın bir ikilemedir Lola - Cherbourg. Duyarlı, önceleri karamsar, sonra iyimserliğe doğru bir adım atmış ama yine de kaderci bir olaylar dizisi kurmaktan kendini alamamış bir Demy var karşımızda. Lola'daki bütün rastlantılar karamsar bir sonuca götürür bizi. Filmin başında sekiz silindiri Cadillac'ın başında Michel'i gördüğümüz zaman biliriz ki Lola'yı bulmak için, onun Roland Cassar'la karşılaşmasını beklemektedir. Beklemektedir ki, Roland çocukluk arkadaşına tutulsun. Beklemektedir ki Lola az da olsa ona umut versin. Sonra çıkacaktır karşılırlarına, rıhtımda yalnız bir adam bırakarak. Çünkü Demy bunu istemektedir. Rastlantılar dizisini böyle bir son hazırlamak için kurmuştur. Cherbourg'da ise bir tek rastlantı vardır. En kötü durumunda Geneviève'in karşısına Roland Cassar çıkmaktadır. O zaman yine biliriz ki filmin sonunda yine yalnız kişiler bulunacaktır: (un premier amour c'est si fort)

Guy'le Geneviève'in ikisi de evlenmişlerdir, çocukları vardır. Ama mutlu günlerini unutamamışlardır. Burada Demy temasının ikinci ögesi karşımıza çıkar: **Özlem**. Lola'da bütün kişiler bir şeyin özlemini çeker. Kısaca, umutlu kişilerdir.

Lola Michel'i, Jeanne oğlunu, Cécile dansöz olmayı, Roland mutluluğu beklerler. Lola ile Roland'ın ya da Lola ile Michel'in hiçbir zaman ulaşamadıkları sevginin lirizmini Amerikalı denizci Frankie'nin, küçük Cécile'le birlikte atlıkarıncaya binmelerinde buluruz. Demy örerken hikâyesini, bütün karamsarlığının yanında kendisini ve bizleri böyle bir duyarlılık örneğinden yoksun bırakmak istememiştir. «Böyle günler de vardır ama ne yazık ki...» demek istercesine. Bu, temasının üçüncü unsurudur: **duyarlılık**. Duyarlılığı Demy'de, sarayındaki eşsiz bir tablo'yu görmeye gelmiş konuklara, bütün odaları teker teker gezdirdikten sonra onu gösteren bir soylu kişinin davranışına benzetebiliriz. Bekler ki Demy Lola'da, Michel dönsün, karısıyla çocuğunu bulsun, bir duyarlılık - ama gerçek - gösterisinde bulunmak için. Atlıkarınca ayırımındaki duyarlılığı daha çok duyarlı bir özlem olarak tanımlanabilir. Ancak bu ögede

Demy'nin büyüklük bir yardımcı vardır: Michel Legrand'ın her iki filmdeki müziği - her ikisinde de aynı tema var zaten - özellikle ikincisinde - bir müzik resimlemesi yapılmış duygusunu uyandırıyor. Lola'nın da başlangıçta şarkılı ve danslı, renkli olarak çekilmesinin düşünüldüğünü bildiğimize göre Demy'nin Cherbourg'daki biçimsel aşamasını hiç de kanıksamamız gerekir. Ama belki de, Demy'nin yapının anahtarını bir - iki sözcük içinde bulabiliriz. Lola'yla tanışmadan küçük bir karton buluyoruz karşımızda; «ağlayabilen ağlar, isteyen güler». Bütün karamsarlığının arkasında, mutluluğa, duyarlı bir sevgiye olan özleminin gizli yoksa bu sözlerde, ne vardır?

Jak Şalom

«MANÇURYA'DAN BİR YAR GELDİ BİZE YA DA TRENİ KAÇIRANLAR»

THE MANCHURIAN CANDIDATE / CASUSLARA KARŞI - Yönetmen / John Frankenheimer Senaryo / George Axelrod, Richard Condon'un romanından - Gör. Yön. / Lionel Lindon - Kurgu / Ferris Webster - Müzik / David Amram

- Oyuncular / Frank Sinatra, Laurence Harvey, Janet Leigh, Angela Lansbury, Henry Silva, John McGiver - Yapım / United Artists - George Axelrod ve John Frankenheimer - Yapım yılı / 1962.

THE TRAIN / TREN - Yönetmen / John Frankenheimer - Senaryo / Jules Bricken Gör. Yön. / - Müzik / Maurice Jarre - Oyuncular / Burt Lancaster, Paul Scofield, Jeanne Moreau, Michel Simon, Suzanne Flon, Albert Remy, Charles Millot, Jacques Marin - Yapım / United Artists - Jules Bricken - Yapım yılı / 1964.

«The Manchurian Candidate» için Sadoul'un kullandığı bir deyim var: «rokambolesk», yani kibar hırsız Rokambol'un akla hayale sığmayan, mantıkla ilgisi olmayan, hareketli bereketli, karışık serüvenlere benzer. Sadoul, hiç kuşkusuz, sertçe davranmış Frankenheimer'in bu filmine, oysa bir tek sözcükle boşa uğunu, değersizliğini de iyice belirtmiştir.

«The Young Savages» ten son olarak izlediğimiz «The Train»e değin John Frankenheimer çarpıcı biçimi, teknik ustalığı ile ilgiyi çeken, bazen övülen, en azından «iyi sinemacı» diye iltifat gören bir yönetmendir ve de tüm Hollywood sinemacıları gibi işini eksiksiz, kusursuz yürüten, ele aldığı konuları kurnazca değerlendiren bir yönetmen. Üstelik Frankenheimer her filmde «herici» (?) bir tutumla toplumsal ya da siyasi davalara eğilmekte, «öncü» (?) olma çabasını yürütmekte - örneğin «The Young Savages» ve ırkçılık, «The Birdman of Alcatraz» ve hak - adalet kuramları, «The Manchurian Candidate» ve sol-sağ mücadelesi, «The Train» ve kültürün savunması.

Dıştan ve biçimine kapılarak, izlenildiği taktirde Frankenheimer'in filimleri her yönden sağlam, ölçülü, zaman zaman özleri ile değişik gibi görülebilir. Şu var ki Frankenheimer Stanley Kramer değil, olsa olsa «sansasyon» meraklısı Preminger'in başka bir çeşididir.

İkin «The Manchurian Candidate» in üzerine eğilelim: Kuruluşu ile sürükleyici, bir casus filmi kadar heyecanlı, gerektiği anlarda duygulu hattâ. Esrar da var, gerilim de, aşk bile - orta yaşlıların olgun, ölçülü aşkı, gençlerin temiz, salt aşkı! Eski, çok denenmiş bir kalıbın en belirli tarafları bunlar; oysa Frankenheimer'in «çarpıcı» unsurları başkadır, hikâyenin özünde aramalı onları. Pavlov'u, Freud'u, Marx'ı ve Senatör McCarthy'yi bir araya getiren, şartlı reflekslerden Ödipus kompleksine kadar giden, sol'dan sağ'a kayan savlı özünde. Frankenheimer'in herhangi bir hikâyeyi gayet iyi bir şekilde anlattığını baştan kabullenmiştik; uyumsuzluğa kayarak, sahtekârlığa yönelerek iyi anlatır. İrkçılığa sövüp ırkçı kalmak, hapishane düzenini, adalet kurumunu eleştirip hapishanelerin değerli yönlerini de savunmak, sağcılara taşıyıp sonunda sağcılardan yana çıkmak, Amerikalıların deyimle «political fiction» deyip işin işinden sıyrılmak.

Gelelim «The Train»e: bir kez daha baştan sona kadar, hiç aksama-dan, seyirciyi bağlayan, çarpan, bir

alay dizisi, sürekli bir tempo, nefis görüntüler. Ve bu olay dizisinin temeli: Almanya'ya kaçırılmak istenilen Jeu de Paume Müzesinin Renoir'ları, Picasso'ları, Gauguin'leri, Matisse'leri. Fransa'nın kültür hazinesinin bir parçası. Ve bu kültürden habersiz, bu değerlerin değerini bilmeyen insanlar, emekçiler, vatanseverler, ölenler, vurulanlar. Frankenheimer işte bu insanların dyküsünü, mücadelesini anlatıyor. Renoir'ın tablolarını bilmeyen, tanımayan, oysa onlar için feda olan insanlar.

Hiç kuşkusuz dürüst bir konu, fakat Frankenheimer için eninde sonunda önemli olan tren kalıyor, bütün ilgiyi tren çekiyor ve trenin taşıdığı kültür hazinesi unutuluyor uzun bir süre için, bir kaçıp kovalama hikâyesi başlıyor: kötü Almanlardan kurtulabilecek mi bu tren? Sorun bu oluyor, sonuçta. Ve Frankenheimer ustalıklı yönetiyor bu kaçıp kovalamayı, çarpıcı bölümlerle, etkileyici görüntülerle, canlı tiplerle. Ne yazık ki, bir kez daha, her şey biçimde kalıyor, her şey sahte, her şey, evet, «rokambolesk»...

Giovanni Seognamillo



TRAIN / TREN / J. FRANKENHEIMER



TERENCE STAMP, MONICA VITTI

MAC CARTHY'DEN POP ART'A

MODESTY BLAISE / DIŞI CEYMİS BOND. Yönetmen / Joseph Losey. Senaryo / Peter O'Donnel, Stanley Dubonn'dan Evan Hunter. Görüntüler / Jack Hildyard. Müzik / John Dankworth. Oyuncular / Monica Vitti, Terence Stamp, Dirk Bogarde, Rosella Falk, Michael Craig, Scilla Gabel, Tina Marquand Yapım Yılı / 1965.

Ne yapsın Losey? Mac Carthy'ciliğin hüsnüne uğramış bir kere... aynı belâya çatıp da sağını solunu şaşırmamış kaç yönetmen var sinema piyasasında? Alın Dmytryk'i bir «Give Us This Day»'ne bakın bir de birkaç yıl önce çevirdiği «The Carpetbaggers»e? Ya Dassin, ya Kazan? Hiç Trumbo gibi bir senaryocunun günün birinde «Ek-sodüs»e imza atacağı akla gelir miydi? Kaldı ki Losey'in sinema dilinde biçimliliğin en üst sınırlarını zorlayan bir yönetmen olarak pekâla üçünç sayılabilecek çalışmalar ortaya koyduğu ileri sürülebilir! Jeanne Moreau üstüne destan yazma amacını güttüğü «Eva»yı ele alalım... Kadın ve Kuklası te-

ması sinema tarihinde belki de bu denli güçlü bir stillize anlatıma kavuşmamıştır hiç! Eski Dünya'ya ayak basalıberi en gözde oyuncusu haline gelen Dirk Bogarde ile çevirdiği «The Servant» da «The Accident» de bir kalemde silinip atılacak cinsten çalışmalar olmasa gerek!

Modesty Blaise nam'ı diğer Dişi Ceymis Bond'a gelince.. Majestelerin gizli ajanı James Bond'un serüvenlerinin olağanüstülüğü ile gırgır geçen Anti - Bond film akımına ayak uydurmağa kalkmış bu kere Losey.. Baştan belirtelim, bir Sidney Furie'nin Anti - Bondculuğu ile Losey'inki arasında dağlar kadar fark var. Hayali bir kötüyü karşı bağı olduğu düzenin değişmezliğini savunan Bond'u Furie «Ipcress File» da mitolojik kimliğinden alıp gerçek yerine oturtur. Furie'nin yaptığı Bond aracılığı'ya bir düzenin değişmezliğini savunmak yerine aynı düzeni insancıl bir açıdan eleştirmektedir. Furie'nin eleştirisi alabildiğine serttir, sivridir. Yıkılan Bond mitosunun yarattığı boşluk, faşizm düşününün gerçeğe dönüşümündeki kaosu beraberrinde getirir. Furie'nin Anti - Bond'u Harry Palmer bu kaosun en

acımasız, en vurucu çizgilerle çizilmesine araç olur. MacCarthy kazazedesi Losey pek öyle Furie gibi yalın, köşeli bir tavır alamamaktadır Bondizme karşı!. Alamayınca da Pop Art'ın sinematografik uygulamasına dört elle sarılarak entelektüel kokulu ince mi ince bir taşlamaya girişecektir.

Modesty Blaise'in hikâye olarak taşıdığı bir özü, bildirisi yoktur. Resimli romanların temel plâvı gibi ortaya sürdüğü klişeleşmiş bir dramatik kuruluşa dayanır filmin hikâyesi.. Kişiler ne bir karakterizasyona ne de olay zincirinin doğurduğu dramatik yansımağa bağlıdır. Bombos, birer manken gibi boygösteriler. Antonioni'nin Monica Vitti'si değişik kılıklarda poz poz fotoğraf çektiren bir kapak kızından farksızdır. Aynı şeyler başka bir yetenekli oyuncu, Terence Stamp için de söylenebilir. Ama Losey ne yapıp ne ediy dözdesi Dirk Bogard'ı ayakları yerde, sağlam boyutlu bir tip olarak çizmiş, ön plâna çıkarmıştır. Filmin «kötü adam»ı Dirk Bogarde Dr. Mabuse'den Dr. No'ya uzanan prototipi Pop Art görüntülerinin öz - biçim denmesini en doyurucu biçimde tutturduğu bir ortamda çizmek imkânını bulur.

Filmin bütün yükünü altında Losey'in öteye beriyeye sıkıştırdığı espiriler çekmektedir. Çöl ortasında en lüks tüketim maddeleri arasında boğulmuş Arap Şeyhi, şapkasından tavşan çıkaran hokkabaz örneği derilerine varncaya kadar dörtbir yanlarına gizli silâhlar saklamış ajanlar, Normandiya çıkarması - müzikal film kırması bir taşlamayla işlenen final bölümü bu arada belirtilebilir. Losey herbiri bir afiş, reklâm filmini çağrıştıran görüntüleri renk uyumuyla, çerçevesiyle dinamik bir kamera düzeni içinde birbirli ardına ustaca sıralamasına sıralamaktadır da kişiliğinin damgasını birtürlü vurmamaktadır filme. Kaçak doğuşen ünlü boksörler gibidir Losey. Pop Art'ın arkasına sığınmakta selâmeti bulmuş bir hali vardır sanki. Mac Carthy olmasaydı böyle mi ele alırdı Losey, Anti - Bondculuğu, Pop Art'ı? Orasını bilemeyiz...

Tanju Akerson

DEĞERLENDİRME	• Kötü	•• Sıradan	••• İlginç	•••• Güzel	••••• Başeser			
	Tanju Akerson Tercüman	Sungu Çapan Yeni Sinema	Atilla Dorsay Cumhuriyet	Tuncan Okan Milliyet	Çetin A. Özkırım Yeni Gazete	Giovanni Scognamillo Yeni Sinema	Jak Şalom Yeni Sinema	Çoşkun Şensoy Ses
S Potemkin Zirhlisi/Bronenosetz Potemkin	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••
Acı Hatıralar/Muriel ou..	•••••	•••••	••	•••	•••••	•	•••••	
S Yaban Çilekleri/Smultronstallet	••	•••••	•••••	•••••	•••••		•••••	•••••
Lola	•••••	•••	•••	•••	•••••	•••••	•••••	•••••
S Kwaidan	•••	••	•••••	•••••		•••	•••••	•••
Tom Jones	•••••	••	•••	•••	•••••	••		•••
S Kafası kazanmış Adam/De Man die zijn..	•••••	•••	••			•	•••••	•••••
Tren/The Train	•••	•	••	••	•••	•	•••	•••
S Gezginçiler Gecesi/Cyclarnas Afton	••	•••	•••••				•••••	•••
S Bayan Julie/Fröken Julie		•••••	•••			•••••	•••••	
Dişi Ceymiş Bond/Modesty Blaise	•••	••	••	••	•••			•
S Arne'nin Hazinesi/Herr Arnes Pengar	••		•••			•••	•••••	
Casuslara Karşı/The Manchurian Candidate	•••	•	••	••	•••	•	••	
Öldüren Kim/Mirage		•	•				••	•••
Kızma Birader/ Ne nous fâchons pas		•	•	•	•••	•	••	••
Cinayet Yolu/The High Wind in Jamaica		•	•		••			••

Yanlarında S harfi bulunan filimler Sinematekte gösterilmişlerdir.

