

Yeni Sinema

sinema dergisi • şubat 1968 • 4 lira

cezayir savaşı

knokke'68

straub'la söyleşi

genç alman

sineması



yeni sinema 15

yıl 2

sayı 15

şubat 1968

içindekiler

anadolunun öncüleri / yeni sinema

haberler	skandinav mektubu / sezer türkay - paris mektubu / gaye petek - sinema kulüpleri - basın toplantısı - sinematek haberleri
şenlikler	knokke-le zoute 68 / engin ayça
yazılar	bükreş türk filmleri haftası / tuncan okan - kukla mucizesi: jiri trnka / sungu çapan - devrimin sineması / cezayir savaşı / giovanni scognamillo - genç alman sineması / faruk atasoy ,oğuz alpöge
söyleşi	«alman sineması, neredeydin?» / jean-marie straub'la söyleşi / ibrahim denker / itah eroğlu
kaynaklar	8 aralık'tan 31 aralık'a kadar çevrilen türk filmleri listesi / ağah özgüç
deleştirmeler	ı pugni in tasca / sinemanın yüz akı / jak şalom - banditi a orgosolo / italyan usulü western / tanju akerson - les aventuriers / arkadaşlık / giovanni scognamillo - how to steal a million / söyleyecek bir şey kalımayınca / tanju akerson - accattone / roma'nın arka sokaklarında / sungu çapan - le bonheur / izlenimçiliğe alkış
değerlendirme	17 aralık'tan 15 ocak'a kadar çıkan ve sinematek'te gösterilen filmlerin değerlendirilmesi.
kapaklar	ön: gillo pontecorvo'nun cezayir savaşı / la battaglia di algeri filminden bir sahne arka: alexandra kluge, alexander kluge'nin abschied von gestern / dünden ayrılış filminde

yeni sinema — sinematek'in organı olarak ayda bir yayınlanır sinema dergisi - sahibi: sinematek adına şakir ezcacıbaşı - yazı işleri sorumlu müdürü / hüseyin hacıbaşıoğlu - teknik sekreter / jak şalom - yazı kurulu / onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, cevât çapan, tuncan okan - dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz - dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi 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 / mîthatpaşa cad-desi, birlik apt 48 d. 9. yenişehir - tel: 12 00 06 - her çeşit yazışma: p.k. 307 beyoğlu / istanbul - ilân tarifesi / arka kapak içi tam sayfa 1000 TL, yarım sayfa 600 TL - sayısı dört, yıllıkı kırksekiz liradır - dizgi: alfabe matbaası - baskı: fono matbaası - 27 70 14 - son baskı tarihi 1 şubat 1968.

anadolu'nun öncüleri

Derginin bu sayısının baskıda olduğu günlerde, gazetelerde, ilk bakışta dikkati çekmeyen küçük bir haberle karşılaşacaksınız: «Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu» kuruldu. Haber, ülkemizde, özellikle İstanbul'da, sinema konularıyla daha yakından ilgilenenlerden bazılarını sevinç ve umutla, küçük bir azınlığı da belirsiz bir kuşkuyla ürpertecek: Bir Federasyon kadar oldular mı?

Gerçekten hundan birkaç yıl önce sayıları ikiyi geçmeyen (ikisi de İstanbul'da) sinema kulüpleri, en iyimserleri bile şaşırtacak bir gelişme göstererek 1968 yılına 8 ilde 12 kuruluşla girdiler. Bu on iki sinema kulübünün sekiz tanesi İstanbul dışında kuruldu. Sinemaseverlerin yönettiği bu kurumlar köklü bir gereksinmenin sonucu olarak ortaya çıkıyorlar. Anadolu şehirlerinin sınırlı olanakları içinde yaşayan ve sanat değeri taşıyan her esere susamış genç aydınların derin isteklerini karşılayan bu kulüplerin öncüleri amaçlarını hepimizin iyi biliyorlar. Ve bu geometrik artış, bu sinema dostlarının bilinçli isteklerinden doğuyor. Öyleyse hiç bir zaman «Bir Federasyon kuracak kadar oldular mı?» diye şaşmamalıyız. Kurulan on iki kulübün dışında Samsun'da, Yalova'da, Zonguldak'ta, Ereğli'de, Erzurum'da, İzmir'de, Denizli'de, Burdur'da bir çok aydın, neden henüz bizim şehrimizde de bir Sinema Kulübü kurulmadı diye şaşırılmaktadırlar. Federasyonun kuruluşu, bu isteklerin de kısa zamanda gerçekleşmesini sağlayacaktır.

Bir sinema kulübü, filmlerin gösterildiği bir salondan çok daha fazla bir yerdir. Küçük kentlere bilincin, gerçeklerin ışığını götüren kitaplar gibi çok yönlü bir dosttur Sinema Kulübü. Ve filmler hep bildiğimiz gibi kitaplardan daha etkilidirler. Çılgıncı, heyecanlı ve bilgili ellerdeki bir Sinema Kulübü, gösterdiği önemli filmlerle, yayınladığı bültenlerle, düzenlediği tartışma ve konferanslarla bir hava yaratır. Küçük sinema salonlarının uyutucu filmlerle kararmış perdelerine gerçek yüzlerin aydınlığını düşürür. Kulüp çevresinde toplanan yetenekli insanların kendi bölgelerinde yaptıkları araştırmalar, topladıkları bilgiler, çektikleri kısa ama gerçek belge filmleri ile ülkenin yozlaşmış sinema merkezlerine doğru yolu gösterir. Seyircisini eğitir. Durmadan gelişen halk bilincini uyarır. Ve bütün bunları gösterişsiz, ama sıcak bir ortaklaşalık havası içinde yapar.

Türk Sinema kulüpleri, bu açıdan, sinema ortamımızın öncüleridirler ya da en azından öyle olmaya zorlanırlar.

Anadolunun olanakları sınırlı şehirlerinde bu türden çalışmalar yapan kuruluşların her zaman karşılaşmaları güçtür. Bu güçlükler kulübü yönetecek sayıda yeterli elemanın bulunmasından salon ve film bulmaya, üye sayısının azlığından çevreden gelen anlamsız baskılara kadar uzanır. Ancak

her başlangıcın güçlüklerle birlikte o güçlükleri ortadan kaldıracak çözüm yollarını da getirdiğine inanıyoruz. Hareket başlamıştır ve çıkış yolları hareketin kendi içindedir. Üstelik Federasyonun kurulmasıyla genel örgütlenmenin ilk adımı da atılmıştır.

Burada Bursa Sinema Derneği'nin karşılaştığı bir çeşit baltalama hareketi ile ilgili olarak bu güçlüklerden birini dikkatinize sunmak istiyoruz. Derneğin gösteri yapamaz duruma gelmesine sebep olan bu olay hakkında geniş bilgilyi, Derneğin yayınladığı bildiriye ve yankılarını iç sayfalarımızda okuyacaksınız. 1967 yılında çalışmalarına başlayan ve başarılı gösteriler düzenleyen Bursa Sinema Derneği, yasalara uygun olarak üyelerinden yalnızca ödenti aldığı, ticari sinema düzeni ile hiç bir ilgisi bulunmadığı halde Bursa Belediyesi önce Dernekten vergi almak istemiş, bu konudaki itirazları dinlemiyerek bir süre vergi almış, daha sonra dernek yöneticilerinin bakanlığa kadar yansıyan resmi şikayetleri karşısında da salon sahiplerine gizli baskılar yaparak sonunda derneği salonsuz bırakmıştır.

Bursa büyük, hareketli bir kentimizdir. Çalışmalarını sürdüren iki tiyatro vardır. Kentin valisi daha önce görevde bulunduğu Trabzon'da bir Sinema Kulübünün kuruluşuna tanık olmuş ve bu kültürel çalışmayı olumlu karşılamıştır. Kulübün 250'yi bulan üyeleri gerçek sinemaseverlerdir. Bursalı sinemaseverler ülkemize ticari amaçlarla getirilen önemli filmlerin hemen hiçbirini «Anadolu tutmaz» kaygıları yüzünden görememektedirler. Bütün bu gerçekler karşısında kentin kültür hayatından sorumlu olan Belediye Başkanının böyle olumlu bir çalışmayı bütün varlığıyla destekliyecek yerde engeller davranışlar göstermesi anlaşılabilir bir tutumdur. Herşeyden önce Bursa Belediye Başkanlığının bir sinema kulübünün ne olduğunu, yararlarını, bir kentin halkına sağladığı olanakları gereğince kavramadığı ortaya çıkmaktadır. Bu yanlış ve yararlı tutumun bir an önce düzeltilmesini, Bursa Sinema Derneği'nin çalışmalarına dikkatle ve iyiniyetle eğilinmesini ve desteklenmesini, Sinema Kulüplerinin ne kadar yararlı kurumlar olduklarını bilen bütün sinemaseverler adına Bursalı yöneticilerden istemek hakkımızdır sanıyoruz.

Yayın organı olduğumuz Türk Sinematek Derneği, ülkemizde sinema kültürünün gerçek yayıcıları olan Sinema Kulüplerinin gerek kuruluşlarında gerekse daha sonraki çalışmalarında elindeki bütün olanaklarla yardımcı olmaya çalışmıştır. Federasyon kurulduktan sonra da bu sıkı işbirliği devam edecektir. Yeni Sinema, bu alandaki çalışmalara her zaman sayfalarını açık tutacak, kulüplerin çalışmalarında karşılaştıkları güçlüklerin ve başarılarının yansıtılmasında aracı olacaktır.

Anadolu'nun öncülerine, onlarla her zaman birlikte olanlardan selâm.

67' rakamları..

— Türk sinemasının 1967 yılı sonu rakamları belli oldu: çevrilen film sayısı 211. Geçen yıla göre 29 filmlik bir azalma var. Küçük ortaklıkların gün geçtikçe ortadan silindiklerine bir belirti. Ama yenileri türemiyor mu? Herhalde aynı hızla değil. Büyük ortaklıkların renkli filme kaymaları ile ekonomik kriz gün ışığına çıktı. Seyirci seçmeye başladı. Ama henüz doğruyu seçemiyor. Şimdilik seçim yapması gerektiğinin bilincine varması önemli. Çeşitli rakamlar cesaret veriyor 1968 yılı için: Türker İnanoğlu 1967'de 14 film çevirerek peşinden gelen Ülkü Erakalın'ı 5 film geride bıraktı: Zavalı Dreyer, bütün sinema hayatı boyunca 11 film yapabilmmişti. Lütfi Ö. Akad, Atif Yılmaz, Memduh Ün, Duygu Sağıroğlu'nun herbiri üçer film yaparken, Halit Refiğ ve Metin Erksan'ın adına pek rastlanmıyor. Senaryocularardan Safa Önal kanat takarak gidiyor: Bir yıl içinde yazdığı senaryo sayısı 23. Ortalama 15 günde bir senaryo. «Hızlı»lardan Bülent Oran bu yıl 19'da kaldı. Fuat Özlüer'in yazdığı senaryoların sayısı 11, Sadık Şendil'inkilere ise 10. Görüntü Yönetmenlerinin çalıştıkları film sayısı şöyle: Çetin Gürtop 17 film. Nejat Okçugül 11, Orhan Kapkı 11, Ali Uğur 10, Rafet Şiriner 10. Oyunculara gelince: rekor Sevdâ Ferdağ'da 19 film ile. Onu Hülya Koçyi-

ğit'le Fiğen Say izliyorlar 17'şer filmle. Türkân Şoray'ın oynadığı film sayısı 10. Fatma Girik 13, Selda Alkor 15 film'de oynamışlar. Erkeklerde ise Ekrem Bora başta geliyor: 17 film. Onu Kartal Tibet 16 filmle izliyor. Fikret Hakan 12, Yılmaz Güney 14, Ayhan Işık 12 filmde oynamışlar. Kendilerinin bile akıllarında tutmakta güçlük çekecekleri rakamlar. Yardımcı oyuncu kısraklığı egemenliğini sürdürüyor. Her yardımcı oyuncunun oynadığı film sayısı 15-20 arasında değişiyor. Ortaklıklara gelince: Erler film 14 film yapmış 1967'de. Kemal Film 9, Er film 9, Saner film, Arzu film, And film 7'şer film yapmışlar. Çevrilen 211 filmden 96'sı 15 ortaklık tarafından yapılmış. Geriye kalan 115 film ise her biri 1-3 film yapan ortaklıklar arasında bölünüyor. Buna göre en iyimser bir biçimde, çalışır durumda olan 54 film yapım ortaklığından söz edilebilir. Oysa gerçek rakam 70'lerin çok üstünde. Çalışmayan ya da yalnızca işletmelelikle uğraşanları sayarsak nereye varacağımız kolaylıkla ortaya çıkar.

Her ay yayımlamakta olduğumuz **Kaynaklar**'dan ortaya çıkabilecek ilginç rakamlar, meraklı okuyucularımızın sabırlarıyla doğru orantılı. (Aynı sabrı göstererek bize bu rakamları sağlayan Ağâh Özgüç'e teşekkür ederiz.)

türk film arşivi

— Türk Film Arşivi 15 - 19 Ocak tarihleri arasında bir **Bulgar Filmleri Toplu Gösterisi** düzenledi. 6. Varna film genelinde ödül kazanan filmlerin de yer aldıkları toplu gösteriye son anda çıkan güçlükler yüzünden Bulgar sinemateki başkanı Stoyanov-Bigor ve bir sinemacı heyeti katılamadılar. Gösterilerde yer alan filmler şunlar: **En Uzun Gece** / Yön. Vilo Radev / 1967 (Varna film genelği büyük ödülü), **Gölgedeki Adam** / Yön. Yakim Yakimov / 1967, **Badem Kokulu** / Yön. Lubomir Şarlançiyef / 1967 (Varna film genelği en iyi kadın ve erkek oyuncu ödülleri), **Müfettiş ve Gece** / Yön. Rangel Vilçanov / 1963, **Toprak** / Yön. Zahari Jandof / 1967.

skolimowski..

— Üç aylık bir «tutuklanma» devresinden sonra Skolimowski'nin son filmi **Haut Les Mains** / **Eller Yukarı**'nın Polonya'da gösterilmesine izin verildi: Küçük değişiklikler pahasına tabii. Yine de, Küller ve Elmas'tan bu yana Polonya'da çevrilmiş en büyük film olarak adlandırılıyor. Filmde konu diye bir şey yok sanki: Alçı torbaları yüklenmiş bir vagonun içindeki 5 doktorun öyküsü. Kırk yaşlarında olan doktorlar diploma alışlarının yıldönümünü kutlamak üzere bir araya



EN UZUN GECE / VILO RADEV / NEVENA KOKANOVA / 1967

gelmişlerdir. İçlerinde bir oyun bozan vardır ama: Jerzy Skolimowski'nin canlandığı bir doktor. Arkadaşlarını vagona çağırır ve onları, yitik bir köyde doktorluk yapmakta olan beşinci bir arkadaşını görmeye davet eder. Gerçekte hiç olmayacak bir yolculuktur bu: (Beşinci arkadaş diye biri de yoktur aslında) doktorlar sabaha kadar vagona kapalı kalırlar. Görünüşe göre hepsi de mesleklerinde başarı kazanmış kimselerdir. Önemsiz kusurları vardır. Ama bu yolculuk sırasında çeşitli şeylerle suçlanacaklardır: bencillik, tutuculuk, hainlik. Birkaç geriyeye dönüşle öğrencilik yıllarındaki davranışlarını öğreniriz. Daha o zaman, bugünkü kişilikleri, kor-

kaklıkları, tutuculukları, hainlikleri yer etmiştir kendilerinde. Suçlamadan sonra cezaları çıkagelir: elde ettikleri şeylerin yitirilmesi, gerçek kişiliklerinin gün ışığına çıkması. İçinde buldukları vagon, yıllar önce kardeşlerinin yolculuk ettikleri vagonlara dönüşür birden: ölüm kamplarına giden vagonlarda da panik içinde insanlar vardı. Sabah olur: vagonun kapağı açılır. Doktorlar yıkamırlar, arabalarına dönerler.

Sert, çarpıcı, saldırgan, ender güzellikteki görüntülerin yer aldıkları bir film. Umutsuzluk üstüne bir tanıklık mı? Daha doğrusu bir uyarı, toplumsal, ahlaksal, ruhsal değerlere saygıda bulunmaya bir çağrı.



LOIN DU VIETNAM / VIETNAM'DAN UZAKTA

vietnam'dan uzakta..

— 1967 mart'ında bir sinemacı takımı, bir toplum kültür merkezi'nin çağrısını kabul ederek, Besançon kentindeki Rhodiace-ta fabrikasının kapısından içeri giriyordu. Fabrika grev yapıldığı için kapalıydı. Sinemacılarla, destekledikleri işçiler ve sendika yöneticileri arasında kısa zamanda bir yakınlık, arkadaşlık kuruldu. Artık, işçilerin davalarına sinema katılıyordu. Aynı sinemacılar ve daha başkaları bir süre sonra, buna kotut olarak Vlet-Nam savaşı üzerine bir film yapmaya başlıyorlardı. Bu film içinde, ve Vlet-Nam'la doğrudan doğruya bağlantılı olarak Rhodia grevi yerini buldu. Loin du Viet-Nam / Vietnam'dan Uzakta tanıtma yazılarına, Jean-Luc Godard'ın, Joris Ivens'in, William Klein'in, Claude Lelouch'un, Chris Marker'in, Roger Pic'in Alain Resnais'nin, Agnes Varda'nın ve başkalarının adlarının yazılı olduğu bir film. Son Montréal ve New York şenliklerinde de gösterilerek geniş yankılar uyandırdı. Film ilk gösterisinde halka şöyle sunuldu: sinema tarihinde ilk kez, insanlar inandıkları bir dâva uğruna birleşmek, karşılık beklemeden çalışmak gereğini duydular. Barış uğruna, adalet uğruna, insanların kendi kaderlerini kendilerinin seçmekteki özgürlükleri uğruna, Vietnam halkı uğruna!

langlois...

— Fransız sinemateki aralık ayı başında bugüne kadar yüzü sinemateklerinin düzenledikleri toplu gösterilerin en büyüğüne başladı. Mayıs ayına kadar aralıksız sürecek olan bu toplu gösteri Sovyet sinemasının elliinci yıldönümü dolayısıyla yapılmakta ve... 350 Sovyet filmi gösterilmektedir.

knokke-le zoute'68

engin ayça

Belçika'nın Atlas Okyanusu kıyısında, Knokke le Zoute şehrinde düzenlenen 4. Uluslararası Deneysel Filmleri Yarışması 25 Aralık 1967 Pazartesi günü öğleden sonra saat üçte yarışma dışı gösterilen kısa filmlerle başladı. Belçika Krallık Sinemateği tarafından örgütlenen bu şenliğin özelliği, isminden de anlaşılacağı gibi, sinema sanatında yeni araştırmaların ortaya çıkmasını, bunların değerlendirilmesini ve yayılmasını sağlamaktır. «Deneysel filminden sinema için veya Televizyon için düşünülmüş, sinema anlatımının yenileşmesine ve yayılmasına çalışan yapıtlar anlaşılır» diyor şenlik tüzüğü'nün üçüncü maddesi.

Dimitri Balachoff, Yannick Bruynoghe, Paul Davay, André Vandebunder ve Rolan Verhavert'ten kurulu seçim kurulu 335 film arasından (ki bunlar arasında Sezer Tansuğun «Bozkırda Bir Yalnız Ağaç» filmi de vardı) yarışma için 90 film seçmiş. Kurul bu seçimi yapabilmek için 40 kez toplanmış. Bu filmlerin çoğu özel olarak bu şenlik için gerçekleştirilmiş. Bunlardan 59 tanesi Gevaert-Agfa'nın ve Belçika Krallık Sinemateği'nin boş film yardımını görmüş, (fakat aralarından yalnız 24'ü yarışmaya kabul edilmiş). Örgütleyiciler tarafından jüriye empoze edildiği üzere, bu filmlerin toplam gösterimi 25 saat sürüyor. Bunların dışında 65 yarışma dışı film ve Gregory J. Markopoulos filmleri toplu gösterisi vardı.

Yarışmada 16 devletin filmleri var, (Amerika Birleşik Devletleri 36, Batı Almanya 14, Belçika 9 filmle katılıyorlardı) 13 milletlin filmi yarışma kurulu tarafından reddedilmiş.

Yarışmanın jürisi beş kişiden kurulu: Shirley Clarke (New American Cinema'nın en önde gelen yöneticilerinden) Vera Chytilova (Çekoslovakya'nın ünlü kadın yöneticisi), Valerian Borowczyk (birçok başarılı kısa film çevirmiş Polonyalı yönetmen), K. G. Pontus Hulten (İsveç modern sanat müzesi müdürü), ve Edgar Reitz («Mahlzeiten» filminin yönetmeni).

Şenlik Knokke «Casino»sunda yapıldı. Bu kış günlerinde, yazlık bir şehir olan Knokke sokaklarında —Noel olmasına rağmen— pek az insana rastlanıyordu. «Casino» nun kapısından içerisi bambaşka bir dün-

yaydı. Herşeyden önce sıcak ve dünyanın her tarafından gelmiş genç yönetici, oyuncu, eleştirmen, ressam, müzikçi... ve seyirciyle dolu ve genellikle hepsi de «beat».

Şenliğin kışın olması, şenliğe katılanların şehirde dolaşmalarını veya denize gitmelerini engelliyordu; «Casino» nun kapısında görevli bir memur içeriye yalnız kartı olanları alıyordu, dolayısıyla şenliğe katılan 500 den fazla bir kalabalık sabah-tan gece yarısına kadar (yemek saatleri hariç) hep bir arada aynı havayı yaşıyordu. İçlerinde «yıldız» oyunculara, yöneticilere rastlanmıyordu, fakat hepsi de yeni bir sinema yaratma çabası içinde ve bu yeni sinema isteği yeni bir dünya yaratma isteğiyle birleşiyordu. Bu olayı sinema tarihinde şimdiye kadar ortaya çıkmış diğer öncül sinema akımlarıyla



OPUS 3 / PIERRE HEPERT

karıştırmamak gerekir, bunun ulusal bir sinemayla ilgisi yok, aksine uluslararası bir hareket, bir kıpırdanış bu ve uluslararası bir ölçüde örgütlenmekte. Gösterilen filmlerden yarışma dışı olanlar, yarışmaya katılanlardan daha ilgi çekiciler. Zaten bu da şenliğin kapanışından bir gün önce yapılan açık oturumda tartışma konusu oldu ve filmleri seçen kurul eleştirmelere uğradı.

Bir hafta boyunca 150 den fazla filmi görmek ve değerlendirmek oldukça zor ve yorucu bir işti, ayrıca bu filmlerin özellikle deneysel olmaları, yani geleneksel ve alışılmış sinema kalıplarının dışına çıktıkları gözönüne alınırsa durum daha iyi anlaşılır. Filmlerin çoğu bir öyküden yoksun yapıtlar ve bir kısmı da tamamen soyut non-figüratif, elektronik müzikle eşlenmiş şeylerdi. Öyleki filmleri sonradan hatırlıyabilmeniz ve diğer filmlerle karşılaştırabilmeniz çok zor bir işlem. Her film üzerinde de bir çok etkisi yapıyor ve herbiri içinde dikkatinizi uyanık tutmak zorundasınız ve bu dikkatinizi film içinde sürdürürebilmek için de bir öyküden yoksunsunuz.

Yarışmaya katılan ve katılmayan filmlerin birçok ortak yanları var, net bir ayırım yapmak imkânsız aralarında. Dolayısıyla bütün bu filmleri izledikten sonra dünyanın bir kısmında (çünkü bu filmler daha çok batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletlerinin ve Kanadanın ürünleri, yani ekonomik olarak çok gelişmiş ülkelerin) gelişmekte olan hâkim eğilimleri görmek ve bunların değerlerini incelemek gerçekten yararlı bir işlem.

Amerika Birleşik Devletlerindeki Filmmakers Cooperative'in öncülüğünü yaptığı «Underground» sinemanın bu filmler üzerindeki etkisi büyük. Belki buna etki demek yanlış, çünkü bu yöneticilerin çoğu Avrupa'daki bu akımın temsilcileri ve



WAVELENGTH / MICHAEL SNOW



SELF-OBLITERATION / JUD YALKUT

bunun Avrupa'da da örgütlenmesine çalışıyorlar. (daha çok bu tip filmlerin dağıtımını sağlamak sözkonusu ve bunun için ayrıca şenlik süresince bir toplantı da yapıldı). Film-makers Cooperative'in kurucusu ve New American Cinema'nın en önde gelen yöneticisi olan Jonas Mekas, kendisiyle yapılmış olan bir söyleşide, yapmak istedikleri şeyleri açık bir şekilde anlatıyordu. Özetlemek gerekirse bu akım kurulmuş düzene, «establishment»e karşı bir çıkış ve yeni bir dünya yaratma isteğinde, dolayısıyla yeni bir estetik bulma çabasında. Fakat bunun nasıl olacağı, nasıl olması gerektiği hakkında bir düşünceleri yok, bunun aranması safhasındalar daha çok. Mekas'ın dediği gibi, diğer insanları kurtarmak için sanatçının ilk kez

kendi kendisini kurtarması gerekli, bu yüzden bu sanatçılar içlerini kabul etmedikleri düzenden boğalttıktan sonra yeni bir şeyle doldurmak istiyorlar. Sonuç olarak bu, kimi yöneticilerde öznel bir sinema olarak, kimlerinde çok biçimsel bir sinema olarak, kimlerinde non-figüratif, soyut bir sinema olarak kendini gösteriyor. Dış dünyadan bir kaçış, bir kendi içine saklanış, bir soyut şeylere sığınış içinde genellikle bu yöneticiler. Şenlikte gösterilen filmlerin çoğunda bunları bulmak mümkün.

Dünyanın bugün içinde bulunduğu somut birçok sorunlar karşısında bu yöneticiler, soyut, öznel çabalar içinde ve bunların yayılması, genişlemesi istegindeler; şenlik bunların söz-



THE GRATEFUL DEAD / ROBERT NELSON



HUMMINGBIRD / CHARLES A. SCURI, JAMES P. SHAFFER

cülüğünü yapıyor, bunların gelişmesine çalışıyor bir bakıma. Bu duruma karşı gösteriler şenliğin son günlerinde kendini gösterdi ve Bruxelles, batı Berlin, Ulm sinema akademileri, Bruxelles mimarlık ve görel sanatlar yüksek okulu öğrencilerinden ve Vietnam Belçika radyo-televizyon komitesinden bir grup şenlik yöneticilerini ve bu tip filmleri hakkı olarak ve biraz da polemik bir şekilde protesto etti.

Şenlikte gösterilen filmlerin % 90 nında çıplak erkek ve kadına muhakkak rastlanıyordu, hatta kimi filmlerde bu, pornografi derecesine kadar getirilmisti. Niçin sinemada da, resimde ve heykelde olduğu gibi, «nü» olmasın. Fakat bunun böyle yaygın bir şekilde belirlenmesi, yalnızca kabul edilmiş

ahlak ve estetik kuralları, tabuları yıkararak, özgür olarak kendini dışavurma arzusu aşan bir durum oluyor, bir çeşit obsédé-sexuel'lik durumu bu.

Jüri üyeleri gösterilen filmler arasından deneme olarak ilginç bulduklarını şu şekilde seçti.

— Gevaert - Agfa büyük ödülü, 4.000 \$ Michael Snow'a (ABD) Wavelength (1967) adlı filmi için.

«Wavelength» diyor yönetmeni Snow, 66 aralık ayında bir hafta içinde çekildi ve devam eden yıl içinde film hakkında birçok yazılar yazıldı, söylentiler oldu. İlk kopyası 1967 mayıs ayında gösterildi. Sınır sistemim, dinsel inançlarım, ve aestetik düşüncelerim hakkında bir özet yapmak istedim. Eşitliğin, gü-

zellüğünün, üzüntülerin kutlandığı bir eser yapmayı, «saf» film zaman ve mekânını belirtmeyi, gördüklerimiz içinde gerçek olanlarla hayal olanlar arasında bir denge kurmayı düşündüm. Mekân alıcının (seyirci) gözünde, havada, perde üzerinde ve daha sonra da perdenin içinde (kafalarda) başlar.

Filmi devamlı bir zoom'dur ve en geniş noktasından en dar yerine kadar 45 dakika sürmektedir. Sabit bir alıcı ile 80 ft. uzunluğunda bir odanın bir ucundan, öbür ucundaki bir sıra pencere (4 tane) ve cadde çekilmiştir. Oradaki dekor ve meydana gelen olaylar ve yapılan eylemler birbirine uygundur.

Oda (ve zoom), biri ölüm olmak üzere, dört olayla kesiliyor. Konuşmalar ve müzik elektronik seslerden meydana getirilmiştir.

— Bell Telephone ödülü 2000 \$ Lutz Mommartz'a Selbstschüsse (1967) filmi için. (Almanya) Filmin kişisi alıcısı elleriyle kendi yüzüne yöneltiyor ve kendini çekiyor, onu havaya atıp yakalıyor. Filmin kişisi konuşmasında hayat haklıdaki düşüncelerini söylüyor.

— Baron Lambert ödülü 2000 \$ Robert Nelson'a Grateful dead (1967) filmi için.

Nelson «Grateful dead» isimli bir hafif müzik orkestrasını çekmiş. Filmin özelliği ve başarsızı şeklin orkestranın yaptığı tip müziğe uygun olması. «Amacım Grateful dead'in müziğindeki seslerin görel karşılığını bulmaktır» diyor R. Nelson.

— Belçika Radyo-Televizyon ödülü 2000 \$ Ake Arenhill'e Besökett (1965) filmi için (İsvetç).

«Film grafik etkisi veren yeni bir teknikte yapılmıştır» diyor Ake Arenhill. Herkesin hayatı aradığı şekilde bilinmeyen gezegenlere soruyoruz: Sizlerde hayat var mı? Bize elektronikler cevap veriyor.

skandinav mektubu

sezer türkay

Yeni Sinema: Konuşma yaptığım ilk Danimarkalı yönetmen olarak sizden biraz da Danimarka sinemasının sözcülüğünü yapmanızı rica edeceğim. Bu bakımdan çoklukla genel sorularım var.

Skandinav sinemasının bugünkü Dünya sineması içindeki yeri nedir sizce?

Kjaerulff-Schmidt: İsveç Sinemasının yeri çok daha önemli, hem nitelikleri, hem de değişik ve özgün konulara, stillere sahip olması bakımından. Nedeni: yeni yönetmenler çekime daha çabuk, daha kolay, daha hazır bir şekilde başlayabiliyorlar. Danimarka'da İsveç'tekine eşit sayıda yeni sinemacılar yok. Yeniler gelecekte de bu işte kalmak konusunda pek emin değiller. İki büyük sorunumuz var bugün bence. Birincisi, sinemada ileri bazı ülkelerde olduğu gibi yoğun bir çalışma ve geniş bir sinema çevresi yok. İkincisi, yılda tek bir film yapınca eleştirmenler sizden çok şey bekliyorlar bu tek filmle ve daha katı oluyorlar.

Çok iyi belge filmleri yönetmenlerimiz var. Bunlar kısa filmlerde başarılı oluyorlar. Sonra geçen yıl açılan sinema okulundan iyi sinemacılar çıkacağına inanıyorum. Resim, mimarlık, süsleme sanatları çevresini ve yapıtlarını beğeniyorum. Sinema için de yakın gelecekte böyle olacağını sanıyorum.

Oyuncu sorunu da önemli. Filmler, yönetmenler arttıkça oyun-

cu sayısı da artar. Kopenhag'taki iki büyük tiyatro okulundan daha iyisi olan kralık okuluna yazılanların sayısı 25. Bu sayı nüfusu Kopenhag'ın beşte biri olan Malmö (İsveç) de 125. Genel olarak Skandinav sinemasının iyi bir yeri ve etkileri olduğunu, ancak bunda İsveç sinemasının daha büyük bir payı olduğunu söyleyebilirim.

Yeni Sinema: Diğer ülkeler sinemalarından ayrı, kendi özellikleri olan bir Danimarka sinemasından söz edebilir miyiz?

Kjaerulff-Schmidt: Şu durumda «halk komedileri» dışında özel bir Danimarka sinemasından söz edemeyiz. Henning Carlsen Danimarka kültürünün etkisinde olmayan evrensel filmler yapmaya çalışıyor. Ben ise özellikle Danimarka filmleri; Danimarka toplumunu, kişilerinin davranışlarını anlatan filmler yapmak çabasındayım.

Danimarka sinemasının dışarda tanınmasını istiyoruz. Örneğin, Bergman İsveç filmlerine olan ilgiyi yaratmasaydı bugünün gençleri dışarda pek duyulamıyacaktı. Sonra bir filmin ulusallığı ya da evrenselliği üzerinde karar vermek zor. Örneğin, Milos Forman'ın «Bir Sarışının Aşkları» nı nereye sokabiliriz? Bir de ortak yapım, yakınlık, dil ve kültürlerinde çok yakın olması dolayısıyla İsveç ile aramızdaki bağlantılar çok sıkı.

Yeni Sinema: «Yeni Sinema»ya da «Genç Sinema» konusundaki düşünceleriniz?

Kjaerulff-Schmidt: Film yapmak masraflı bir iştir. Onun için genç yönetmenlerin film yapma fırsatı bulmalarını seçmeyle kargılıyorum. Gençlerden çoğunlukla İsveçlilerin filmlerini gördüm. Tekniklerinin sağlamlığı dikkatimi çekti. Teknik bakımdan sorunları yok. Estetik bakımdan ise oluyor.

Yeni Sinema: Danimarka'da yerli filmleri korumak için bunların belirli sayıda gösterilmelerini sağlayan kota sistemi ya da buna benzer sistemler yok. Bunların yararlı olduğuna inanıyor musunuz?

Kjaerulff-Schmidt: Olsaydı pek birşey değıştirmezdin Danimarka'da. Filmlerin çoğu tecimsel nedenlerle yapılır ve elde edilen kazançlar düşük değıldir. Salon sahiplerini zorlama da iyi sonuç vermezdi sanırım. Bildiğiniz gibi Film Fonu (Filmfonden) nun senaryo devresinde ve film bittikten sonra verdiği yardımlar ve ödülleri var. Bunlar bir sorunun varlığını önüyor.

Yeni Sinema: Geçen yıl yaptığınız «Der Var Engang en Krig / Bir zamanlar bir savaş vardı» nın OSCAR armağanına aday gösterilmesi konusunda ne düşünüyorsunuz?

Kjaerulff-Schmidt: OSCAR filmlerin artistik özellikleri üzerinde pek durmuyor. Ne çeşit bir filmin kazanabileceği üzerinde «konuşulmuş» kurallar var. Onun için pek etkilenmedim. Filmi kendim sevdim. Ödül kazanırsa tecimsel bakımdan Danimarka sineması için iyi olur.

KISA FİLMOGRAFI

- 1962 — Weekend / Hafta Sonu Tatli
1963 — To / İki
1964 — Sommerkrig / Yaz Savaşı (Bir bölüm)
1966 — Der Var Engang en Krig / Bir Zamanlar Bir Savaş Vardı.
1967 — Historien om Barbara' / Barbara'nın Öyküsü
1967-1968 — I den Gronne Skor / Yeşil Ormanda

paris mektubu

gaye petek

L'UNE ET L'AUTRE

BİR KADIN VE ÖBÜRÜ

Yönetmen ve Senaryo: RENE ALLİO Görüntüler: JEAN BARDAL. Müzik: SERGE GAINSBORG. Dekor: JEAN - JACQUES FABRE. Kurgu: NICOLE STEPHANE. Yapım: ANCİNEX. Oyuncular: MALKA RİBOVSKA, PHİLİPPE NOLRET, MARC CASSOT, CLAUDE DAUPHİN, CHRISTIAN ALERS, FRANÇOİSE PREVOST, ALİCE REICHEN, CHRIS RORATO, Yapım yılı 1967.

Yakın çekim: İki kişi; bir kadın, yaşlı bir erkekle konuşuyor. Yapma bir konuşma, sahte. Birden alıcı geriye çekiliyor. Alan derinliği genişliyor. Bir kaydırma içinde iki konuşanı bir tiyatro sahnesinin üzerinde görüyoruz.

Bunlar Serebriakov ve Elena Andreevna, Çehov'un «Vanla Dayı»sının iki kişisi.



L'UNE ET L'AUTRE / BİR KADIN VE ÖBÜRÜ / R. ALLİO / M. RİBOVSKA

rum var. İstedikleri birden somutlaşacak. Londra'dan ablaa geliyor. Simone, kendini bulmuş, kendisinden emin. İki uçak arasında, on dakika görüyorlar.

Anne bir örtü arıyordu, cesaret verecek bir örtü, kuvvet verecek bir maske. Bu maske kardeşi olacak. Kardeşini örnek olarak alıp Anne, Julien'le konuşacak.

Kendine bir tiyatro eseri kurarak Anne, yeni bir devreye adım atıyor, olgunluğa doğru.

Yaşam, bir tiyatro sahnesi. Anne'nin oyuncu yaşantısı ile özel yaşantısı arasında hiçbir bağlantı yok. Fakat bu iki aykırı yaşam birbirine koğut. Allio seyirciden filmi böylece görmesini istiyor. Burada tiyatro yapımını bir yaşam olarak görmüyoruz, yaşam'ı tiyatro niteliğinde görüyoruz. Allio insanın o kapanma, örtünme ihtiyacını gösteriyor.. Sağımız, gıysımız, içtiğimiz sigara hepsi bir tiyatro yapımın dekorları. Allio insanların yaşantısını ufak ayrıntıları ile anlatıyor, kişisel korkuları ve düğünleri.. Örneğin, Julien aynada boynunun kırışıklarına bakıyor. Alışkılı.. örneğin, André lokantada salatasını hazırlamaya baş dakika koyuyor. Bütün oyuncular gerçekler kendilerini veriyorlar. Hepsinin oyunu çok başarılı. Özellikle Malka Ribosvska ve Philippe Nolret.

«Bir Kadın ve Öbürü»nün en önemli yönü, gerçekte gerçeküstünün yaşam'la düğün arasındaki özdeşlik, «Bir Kadın ve Öbürü» için bir film. Allio tiyatro adamı (Aubervilliers tiyatrosunda birçok yapıtların dekorlarını yapmış). Tiyatro oyuncusunun yaşantısını seviyor, yorgunluklarını anlıyor. Anlatımına belli bir yön vermiş; tiyatroyu sevmiyorsanız, Berthold Brecht'in insan anlayışını kabul etmiyorsanız Allio'nun film'ini görmeyin...

bükreş türk filimleri haftası

tuncan okan

Bükreş'te Türk filimleri toplu gösterisi... Şehrin ana caddesindeki «Republica» sineması bugüne kadar adını duyup varlığını tanımadıkları Türk sinemasını bu fırsatla tanımak isteyen sinemaseverlerle doluydu açılış gecesi. Romanya Devlet Sinemateki bu gösteriyi düzenlerken Sinemateğimizden bazı filmler istemiş, ayrıca bu filmlerin Roman halkına sunulması için bir Sinematek temsilcisi, bir eleştirmeci ve bir sinema oyuncusu çağırılmış. Pervin Par ve Atilla Dorsay'la birlikteyiz Bükreş'te...

Açılış gecesinin filmi Duygu Sağıroğlu'nun «Bitmeyen Yol»u idi. Gösteriden önce Roman ya Devlet Sinemateki'nin yönetmeni Marius Teodorescu açılış konuşmasını yaptı. Türk sinemasının Bükreş'te böylesine ilgi uyandırması karşısındaki memnurluğumuzu belirtmek de bana düştü. Sonra, Atilla Dorsay «Bitmeyen Yol» üzerine bazı açıklamalarda bulundu. «Bitmeyen Yol»un genç dekoratör Duygu Sağıroğlu'nun ilk filmi olduğunu ve daha çok bu açıdan belirgin bir tazelik, bir heyecan taşıdığını belirtti. Bu, dördüncü seyredişim «Bitmeyen Yol»u... İster istemez, her defasında daha bir eleştirci gözle seyrediyorum. Hataları da var, iyi yanları da. Fakat, ne denli hatalı olursa olsun, ilk soluk olarak ilginç bütünüyle. Seyirciler de alkışlıyorlar «Bitmeyen Yol»u... Gecenin Türk kolonisi başta Büyükelçi Kâmuran Gürün ve eşi olmak üzere, elçilik ve konsolosluk erkânı. Memnunlar... Dışarıda Türkiye adına en etkileyici bir tanıtma sayılabileceğini söylüyorlar bu tür sinema gösterilerinin...

Ertesi gün bir basın toplantısı... Fotoğrafçılar, sinema yazarları, sinema habercileri ve radyo röportörleri... Hayli kalabalıktı salon söze başladığımız zaman... Türk sineması üzerine çeşitli sorular... Her zaman, her yabancı sinema için sorulan klâsik sorulardan. Fakat cevapları belli ki yer yer çok ilginç olabiliyor. Bazı istatistisler vermek gerektiği örneğin: Türkiye'de her yıl 200 den

fazla film çevrilmektedir. Geçen yıl 240 film çevrilmiştir. Kim şaşmaz bu açıklama karşısında?... İnsana «ya sayı saymayı bilmiyorsun ya da...» derler. Evet «240 film...» diye tekrarladık İngilizce ve Fransızca olarak. Tamam mı?... Pekli bu filmler arasındaki yeri ne «Bitmeyen Yol»un?... Onu da açıklamak gerek kısaca Bükreş'li sinema yazarlarına. Türk sinemasındaki kişisel çabaları özetledik açık ve kısa yoldan. Adı anılan sinemacılar: Akad. Yılmaz, Erksan, Refig, Sağıroğlu, Seden vb.... Türk sinemasındaki gelişim dönemlerini belirttik. Lütfü Akad altını çizdiğimiz sanatçı hiç kuşkusuz. Onun ardından gelenler... Ve sonunculardan Duygu Sağıroğlu. İlk filmidir «Bitmeyen Yol» bilsinler. Bereket versin, son filmi hakkındaki düşüncelerimizi sormadılar bu arada... Türkiye'de bu tür sorunların sinemacılar tarafından ele alınıp alınmadığını öğrenmek istediler ardından. Alınabiliyor pekâlâ. Her sineması olan ülkenin bir sansür derdi olduğu gibi Türkiye'de de sansür derdi olmuştur amma, genellikle Türk sinemacıları zaman zaman yürekli yapıtlar ortaya koymak istemişlerdir. Kendi yeterlerince tabii. Kusursuz yapıtlar mı bunlar?... Amaçlarına varmış yapıtlar mı?... Bırakalım, onlar da yargılasınlar. İşte o geceki film: Erksan'ın «Yılanların Öcü» ve daha sonraki «Hudutların Kanunu»... Bir başka soru daha: Eleştirmeciler seyirciler üzerinde etkileyici olabiliyorlar mı?... Hemen başka ülkelerdeki genellemeyi tekrarladık: Kötü filmlerin seyircisini azaltamaz Türkiye'deki eleştirmeler ama iyi filmin seyircisini çoğaltabilirler... Son sorular, yamızda usul usul oturan Pervin Par'a. Bu yıl 12 film çevirmiş Pervin Par, kendi dedikğine göre... Türk oyuncularının maratonunu kimse anlamaz tabii, çok gariplerine gitti bu açıklama. Türk sinema oyuncuları hakkında bir gerçek daha öğrendiler Par'm ağızından: Bir sinema oyuncusu normal yaşayabilmek için yılda en az sekiz film çevirmek zorundaymış...

«Yılanların Öcü» ikinci geceki gösteri. Seyircilerin ilgisi ilk geceki kadar büyük. Şehir gezileri, turistik geziler, resmî ziyaretler, derken son yılların ilginç Romen filmlerinden parçalar seyrettik. Teknik açıdan genellikle başarılı Romanya sineması. Bazıları senaryo ve sinema dili açısından çarpıcı nitelikler taşıyor. «Asılanların Ormanı» ve «Alevli Kız» adlı filmleri Cannes'da da seyretmiştim birkaç yıl önce. Uluslararası bir yarışmada dikkati çekmek, bu iki filmin dış pazarlarda da şansını arttırmış. Amerika'da da göstermişler bu filmleri.

Daha yenilerden Andrei Blaier'in «Duygulu Bir Gençliğin Sabahları», Lucian Pintiller'in «Sabah Saat Altıda»sı... Ayrıca Fransızlarla yaptıkları ortak yapımlardan «Savaşçılar»ın iki hobinlik bir bölümü... Romanya sineması son yıllardaki teknik gelişiminin sonucu Batılı sinemacılarla ortak yapımlara girişmiş. Özellikle Fransızlar Romenlerin ortak yapımcıları. Teknik gelişimleri de görülme-yecek, övülmeyecek gibi değil doğrusu. Hollywood'u anarak bazı sinemacıların «Buftea Wood» dedikleri sinema merkezlerini de gezmek fırsatını bulduk. Bükreş'e yarım saat ötedeki Buftea köyünde kurulu bu merkez... Birbirinden büyük üç film çekme seti var. En büyüğü Cinecitta'dakilerden daha küçük, Almanya'dakilerden daha büyük, hemen hemen Paris'in bellibaşı: stüdyolarındakiler kadar... Kullanılan aygıtlar da, çalışma tekniği de modern... Seslendirme, dublaj, müzik alma salonları, laboratuvarları, hep öyle... Yapıların hemen dışında birtakım garip dekorlar dikkatimizi çekti: Bir kovboy kasabası örneğin... Öte yanda bir kale. Hani kızıldelillerin solukbenizlileri avlamak için baskın yaptıkları alıştığımız kalelerden... Bir öteki yanda birkaç yüzyıl öncesinin kaleleri, binaları... Bu dekorlar sinema ya da televizyon için ya da yabancılarla yapılan ortak ya-

pılar için kullanılmış. René Clair'ın, Henri Colpinin son filmleri buralarda çevrilmiş. Teknik olanaklarının genişliğine rağmen yılda 20 kadar film çevriliyor Romanya'da. 200 kadar film getiriliyor dışardan... Gösterilen yabancı filmlerin çoğunluğu sosyalist ülkelerden. Döviz sorunuyla ilgiliymiş bu oran... Romanya'da Türk filmleri de göstermek istiyorlar. Satın alacakları Türk filmlerine karşılık, aynı fiatlardan kendi filmlerini de Türkiye'ye satmayı düşünmüşler. Fakat şimdiye kadar ilişki kurdukları hiçbir Türk yapımcısı bu koşullara yanaşmamış.

Derken, Sinematek'te Türk belge filmleri gösterisi... Beş kısa film bir araya toplanmış. Yine bir tanıtma konuşması... Özlediğimiz, gelişmesini istediğimiz belge sineması üzerine. «Yağmur duasına çıkmak» gibi birgey bu aslında. Orada gösterilen belge filmleri de olağanüstü çabaların sonuçları. İyi de olsalar, kötü de olsalar, bu açıdan değerlendirilmeleri gerek. Yoksa Kemal İnci'nin «Yoğurt ve Keklik» adlı kısa filmi örnek bir film diye göstermek olanaksız. Arkasından Eyüpoğlu ve İpşiroğlu'nun «Hitt Güneşi» ve «Surnâmesi», Pierre Biro'nun «Renk Duvarları», Şakir Eczacıbaşı ve Sabahattin Eyüpoğlu'nun «Yaşamak İçin»l... Özellikle son iki film için seyircinin tepkisi çok olumlu.

Braşova Bükreş'te kış sporları merkezi... Bu mevsim turist dolu olurmuş oraları... Bir Romanyalı sinemacının yönettiği «Truva Kolonu» adlı tarihsel film çevriliyormuş bu sırada Alman ve İtalyanlarla ortak olarak. Amadeo Nazarri, Antonella Lualdi ve Richard Jonhson oyuncular... İçi geçmiş Nazarri'nin. Romanya'dan ayrılırken son durağımız olmuştu Braşova. Sıcak bir ağarlanışın anılarıyla Yeşilköy'e getirdiğimiz...



A. DORSAY, T. OKAN VE P. PAR, BÜKREŞ'TE DÜZENLENEN BASIN TOPLANTISINDA

kukla mucizesi :

jiri trnka

Jiri Trnka çağdaş inemanın en ilgi çekici adlarından biridir. Forman'ların, Chytilova'ların Nemec'lerin, Jires'lerin yeni Çekoslovak sinemasını dünyaya tanıtmalarından çok önce 1945 - 1960 dönemi içinde canlı resim, canlandırma filimleri ve özellikle kukla filimleri alanında verdiği yapıtlarla Çekoslovak sinemasının adını duyuran usta Jiri Trnka oldu. Çekoslovak canlı resim okulunun kurucusu ve en büyük sinemacısı olarak nitelenen Trnka, Çek-Slav folklorundan, Andersen'den, Boccacio'dan, vb. den esinlenerek meydana getirdiği filmleriyle, canlandırma sinemasına, kukla filmciliğine yalnızca yeni bir biçim ve teknik değil, mizahi olduğu kadar eleştirel, devrimci bir öz de getirmiştir.

Kukla, Çekoslovakya'nın geleneksel bir sanatıdır. Çekoslovak tarihi içinde orta çağdan günümüze değin, popüler ve ulusal tek gerçek ifade sanatı olarak süregelmiştir. Trnka yalnızca, bu köklü halk sanatını başarıyla sürdüren bir kuklacı olmayıp, aynı zamanda bir sinemacıdır. Sıradan sinemanın dışına çıkan bu Slav ozanı, hem ressam, hem grafikçi, hem kuklacı, hem «meslekten bir sinemacı»dır.

Trnka, her şeyden önce kendi evreninin, çevre ve

insanların, giysilerin ve renklerin Trnka olduğu bir evrenin yaratıcısıdır. Trnka sinemasının belirgin özelliklerinin başında hareket ve oyuncu yönetimi gelmektedir. Alıcının milimetre milimetre hesaplanmış hareketleri ve yönetmenin parmaklarına boyun eğen cansız oyuncular. Trnka'nın sinemasında psikolojiye yer yoktur. Trnka kişileri Yunan tiyatrosunun maskeli oyuncularını gibi kendine özgüdürler. Trnka kişilerinin görüşleri her şeyden önce toplumsal bir durumu, töresel bir tavrı verecek şekildedir. En önemli, en ünlü filimlerinden «Bajaja»nın kahramanı olan Bayaya, soylu, masallardaki gibi sevimli bir prensdir. Çehov'dan uyarladığı «Kontrbas'ın Romanı»ndaki kontrbasçı hayalci ve şair ruhlu bir müzisyendir. Trnka'nın kahramanları üzerine örnekler çoğaltılabilir. Trnka, bu değişmez tiplerden kurulu «kişilikler galerisi»yle doğa'dan, nesnelere, çeşitli öğelerden yararlanarak insanın bütün yüce duygularına «hitap eder.»

Trnka'nın yaptığı kuklaları olduğu gibi yan yana getirmek değildir. Filimlerinde tedirgin ve hemen hemen korkunç bir yaşamın belirtileri görülür. İnsanın ruhsal ve bedensel gizlerini yakalamaya çalışır. Bütün anlatım «hareket»i verecek bir bi-



JIRI TRNKA ÇALIŞIRKEN



ARIE PRERIE / ÇAYIRIN TÜRKÜSÜ / 1949



OSUDY DOBREHO VOJAKA SVEJKA / ASLAN
ASKER ŞVAYK / 1954-55

çinide düzenlenir. Hüzün ya da sevinç, herhangi bir duygu kurguyla etkili duruma getirilir. Kuklalarda dışavurumcu kaygıyla plastik uyum birbirine kaynaşmaktadır. Trnka heyecan ve tepkiye aynı zamanı verir. Bu anlatım dilindeki bir özelliktir. Bu yahn dil seyredenin derinlemesine sarsar. Çünkü anlatılmak isteneni vermede bu yahn dilden daha dolaysız olunamaz. Trnka'nın filimlari şaşkınlık verici bir şiddet ve güzelliğın, «epik» olabildiğı gibi «İrrik» de olabilen şiirliliğine ulaşır.

Trnka'nın hayranlık uyandıran ince evrenini meydana getiren güzellikleri bir bir saptamak bu sınırlı derlemenin boyutlarını aşar. Bu güzelliklerden biri de müzikle renklerin uyusumudur. Trnka her filminde rengin yanısıra müziğede büyük önem verir. Her filminde beraber çalıştığı Vaclav Trojan'ın Çekoslovak folklorundan, yaşayan halk müziğinden esinlenerek Trnka filimlerine hazırladığı müzik, görüntülerle, renklerle içiçe geçer. Trnka'nın bütün eserindeki gelişikliğede dikkati çekmek gerekir. Trnka bir yandan donuk, cansız kuklalarla halk masallarının insanüstü kahramanlarını, soyut ve efsane olmuş kişiliklerini cisimleştirir («Eski Çek Masalları»nda olduğu gibi), geleneksel hikâyeleri başarıyla uygular («Cesur Asker Şvayk»da olduğu gibi), bir yandan da Boccaccio'yla, fütürizm'le uğraşır («Sibernetik Büyükanne»de olduğu gibi).

Trnka'nın filimlerinde kuklaların yerine canlı oyuncular konulduğunda hiç kuşkusuz ortaya kötü tiyatrodan başka bir şey çıkmaz. Trnka'nın başarısının nedenleri neçededir? Yaşamdaki hareketi, kuklalarla sinema alıcısı arasına kavranılamaz bir biçimde, kendine özgü yaratıcılığıyla sığdırmak ancak Trnka'ya vergidir. «Sinema, şiirsel anlatımın ideali olarak alınırsa filim de şiir olacak demektir ve Jiri Trnka da ilk plastik şairdir.»

Jiri Trnka 24 şubat 1912'de Pilsen'de (Çekoslovakya) doğdu. Öğrenimini Prag Güzel Sanatlar



CISARUV SLAVIK / ÇİN İMPARATORUNUN
BÜLBÜLÜ / 1948

okulunda tamamladı. Gençliğinde büyük kukla ustası Josef Skupa'nın çıracağı oldu. Skupa genç Trnka'ya kukla sanatını öğretti. Tiyatro dekorculuğu, ressamlık ve gravürçülük yaptı. Edebi eserleri ve özellikle Grimm kardeşlerin, Andersen'in, Hrubin'in, Glazarova'nın Rois'inin, Hauff'un çocuk kitaplarını resimledi. Tiyatro ve seyirlik oyunlar gitgide onu çekiyordu. 1936'da bir kukla tiyatrosu kurdu. Sinemada denemelere girişti. Canlandırma sineması ve canlı resim yaratmakla uğraşan «Batri v Triku» gurubunu kurdu. 1945'te ilk canlı resim filmini, 1949'da ilk kukla filmini meydana getirdi. Filimleri:

Kısa filim (Canlı resim): 1945 Zasadil dedek repu / Pancar eken büyükbaba, 1946 Darek / Armağan, canlı oyuncuların da yer aldığı Perak a SS / SS'ler (Jiri Brdecka ile birlikte), Zviratka a Petrovsti / Hayvanlarla Haydutlar, 1947 Liska a dzban, 1950 Vesely Cirkus / Neşeli sirk, 1954 O Zlate rbyce / Altın balık, Büyükbabanın şanssızlıkları, 1958 Çok basit bir hikâye (Unesco için), Başarı (Jiri Trnka'nın desenleri üzerine yöneten Bretislav Pojar).

Kısa filim (Kukla filim): 1949 Arie Prerie / Çayır şarkısı, Roinan s bason / Kontrbasın romanı, 1950 Certuv Mlyn / Şeytan değirmeni, 1954 Cirkus Hurvinek / Hurvinek sirki, 1962 Vasen / Tutku, 1963 Zybneticka babicka / Sibernetik büyükanne.

Uzun filim. (Canlandırma): 1947 Spalicek / Çek yılı, 1948 Cisavur Slavik / Çin İmparatorunun bülbülü, 1949 Bajaja / Prens Bayaya, 1953 Stare povesti Ceske / Eski Çek masalları, 1954 Osudy dobreho vojaka Svejka / Cesur asker Şvayk, 1960 Sen noci svatojanske / Bir yaz gecesi rüyası, 1964 Archandel Gabriel a pani husa / Melek Cebrail ve bayan kaz (Boccaccio'nun Dekameron hikâyelerinden), 1965 Ruka / El.

Derleyen / Sungu Çapan

genç alman sineması

derleyenler :
faruk atasoy
oğuz alpöge

Bir kaç yıl öncesine kadar, Almanya'daki sinema ortamı ve endüstrisi bakımından öteki ülkeler arasında ayrıcalık gösteren bir ülkedydi. 1920'lerin sinema tarihinde önemli yerleri olan 'Caligari'leri, 'Metropolis' leri ortaya koyan, Murnau'ların, Fritz Lang'ların, Ernest Lubitsch'lerin yetişmesini sağlayan bir ortamın; sonraları bu ülkenin geçirdiği birtakım olumsuz devrelerin sonucunda zamanımıza kadar, Avrupa sineması içinde silik kalması ve kendisini bir türlü yenileyememiş olması bakımından, Alman sinemasının gelişimi ve bunu koşullandıran durumlar incelenmeye değer. Alman sineması, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, 1962 deki '**Der Junge Deutsche Film**' (Genç Alman Sineması) çıkışına kadar, 20 yıllık bir devrede, değişmeyen bir görünüm içinde yaşamını sürmeye çalışmıştır. 1920'lerin oluşturduğu sinema kültürünün, Hitler devrinin propaganda anlayışı ile yok edilmesi savaş sonrası Almanya'sındaki yönetmenlerin sorumluluğunu taşıdıkları bir bir savaşa gerçekçi açıdan eğilmek istememeleri, savaşın getirdiği yıkım ve bunalmı sonucu gerçekçilikten kaçmaları, Alman Sinemasının gecikmesinin baş nedenleri olmuştur.

1961 yılı mayısında Almanya'nın ünlü sinema dergisi '**Film Revue**'nün 11. sayısında Alman sinemasının son durumu üzerine bir yazı çıkmıştı. Yazıda «Bugün sinema dünyasında bir kriz üzerine bir tartışma yoktur, fakat Alman sinemasında bir krizden söz edilebilir. Yoksa bir gazeteci Cannes Film Şenliğinde Alman sinemasının temsilcilerini bir uzay konferansındaki Kongo delegelerinin durumuyla karşılaştırır mıydı, yoksa Alman sinema sahipleri Amerikan MGM, Columbia, Universal, Centfox şirketlerinin kapısı önünde sıraya girerler miydi?» deniyordu.

... Ve yıl 1967. Dünyanın sayılı politik dergilerinden Alman '**Der Spiegel**' yıl sonu 53. sayısında 'Alman Sinemasından' olumlu bir şekilde söz ediyor. Bu 6 yıl içinde Alman Sinemasında ne gibi

gelişmeler olmuş, Alman sineması bu duruma nasıl gelmişti? Bu gelişmelere geçmeden önce savaş sonrası Alman sinemasındaki bazı kişisel çıkışlardan ve bazı Avusturya asıllı yönetmenlerden söz etmek yerinde olur.

Genç Alman sinemasının oluşumunu hazırlayanlar arasında kimi Avusturyalı yönetmenlerin de önemli bir yeri vardır. 1955 yılında çevirdiği kısa metrajlı filimlerle sinema çevrelerinin ilgisini çeken Herbert Vesely, 1961 yılında çevirdiği ilk uzun film olan '**Das Brot der frühen Jahre**' ile çeyitli ödüller kazandı. Vesely'i diğer bir Viyanalı yönetmen Georg Tresler izledi. Tresler çeşitli ödüller kazanan belge filimlerinden sonra 1956 da ilk uzun konulu filimi olan '**Die Halbstarken / Asi gençleri**' çevirdi. Bu film «yeni» bir film olmakla beraber olaylara bakış açısı bakımından değişikti. Aynı yönetmenin 1958 de çevirdiği '**Endstation Liebe**' ise filim eleştirmecisi Derek Hill'in Sight and Sound'da ileri sürdüğü gibi Alman sinemasındaki gerçekçi belirtilerin izini taşıyor. İlginç konuları filme çeken Tresler'e sinemada kriz başlayınca tehlikeye girmek istemeyen yapımcılar ış vermediler.

1959 yılında ilk kez bir Alman filmi Almanya dışında büyük bir ilgi çekti. Bernhard Wicki'nin '**Die Brücke / Köprü**'sü Moskova Film Şenliğinde kazandığı ödülün yanı sıra Amerika'da da 'Altın Küre' ödülünü alıyordu. 2. Dünya savaşında askere alınan 16-17 yaşlarındaki öğrencilerin öyküsünü anlatan bu filmin yaratıcısı Bernhard Wicki, Helmut Käutner'in 1953 te çevirdiği '**Die Letzte Brücke / Son Köprü**' filmiyle sinema dünyasında iyi bir oyuncu olarak ad yapmıştı. Wicki yönetmenlik alanındaki ilk başarısını '**Warum sind sie gegen uns? / Neden biza karşılar** adlı belgesel nitelikteki filmiyle sağlamıştı. Yönetmen bu yapıtında gençlikle ilgili kimi sorunları gerçeklere uygun ve derinlemesine inerek sinemaya aktarmıştı. Wicki 1960 da Bruce Marshall'ın '**Das Wun-**



MAHLZEITEN / YEMEK ZAMANLARI / E. REITZ / H. STROH, G. HAUKE

der des Malachias adlı romanı üzerine aynı adla çevirdiği filmle 1961 Berlin Film Şenliği 'En iyi yönetmen' ödülünü kazandı. Hırslı bir fotoğrafçı olan ve güçlü bir görüntü duyusuna sahip yönetmene Alman Sinemasının büyük umutlarından biri olarak bakılıyordu. Kısa süre sonra Hollywood'un ilgisini çeken yönetmen 'The Longest Day' filminde öbür ünlü yönetmenlerin yanısıra filmin bir bölümünü çevirdi. Bu filmi Dürrenmatt'ın 'İhtiyar kadının ziyareti' oyununun bir uyarlaması ve pek başarılı olamayan, karakter dramı Morituri izledi.

1961 de çevrilen 'Flucht nach Berlin / Berlin'e kaçış' filmi yönetmeni Will Tremper'in adını bir anda geniş çevrelere duyurdu. Konusu sık sık bütün dünyayı ilgilendiren bu filmde Berlin bu kez bir «action film» gerçevesi içinde ele alınıyordu. Yönetmenin bu filmi izleyen Die endlose Nacht / Sonsuz Gece için 'Filmkritik' dergisi «bugünkü Alman gerçeğinin yeniden görüldüğü bir yapıt» diye söz ediyordu. Sinemaya geçmeden önce Berlin'de çıkan 'Das Tagesspiegel' gazetesinde çalışmış olan Will Tremper'in filimlerinde gerçekleri ele alış biçimi en ufak ayrıntılarıyla gazeteciliğinin izlerini taşıyordu.

Ferdinand Khittl'in 1962 de ilkin hiç ilgiyi çekmemiş olan Parallelestrasse / Paralel cadde filmi Belçika Sinema Müzesinin düzenlediği deneysel Film Şenliği büyük ödülünü aldı. Önceleri kısa filimler ve belge filimleri çevirmiş olan Khittl bu filmde sinematografik belgesel öğelerle «sözü edilen bir kişiyi» anlatıyordu. Biçim öğeleri burada ilk kez kullanılıyordu' Khittl bu biçimi 1965 de çevirdiği 'Der heisse Frieden / Sıcak barış'ta da sürdürdü.



MORD UND TOTSCHLAG./ V. SCHLÖNDORFF / A. PALLENBERG

Genç Alman Sinemasının ilk öncüleri diyebileceğimiz bu yönetmenler Alman sinemasında gerçekte kazanmış oldukları başarılarla kavuşamadılar.

Oberhausen Bildirisi

Alman sinemasının bugünkü iflâsı, bizlerin karşı olduğu bir sanat tutumunun, ekonomik temelini kaybetmesine yol açmıştır. Böylece Yeni Sinema canlanma olanağına sahip olmaktadır.

Genç yazarların, yönetmenlerin ve yapımcıların filmleri, son yıllarda uluslararası gençliklerde ödüller kazanmaya ve uluslararası eleştirmenin dikkatini üzerlerine çekmeye başlamışlardır. Bu çalışmalar ve başarılar kanıtlanmaktadır ki, Alman Sinemasının geleceğini, ancak, yeni bir sinema dili geliştirebilmiş kişiler kurabileceklerdir. Öteki ülkelerde olduğu gibi Almanyada da, kısa film, konulu filmin bir ön okulu ve deneme alanı olmuştur.

Biz, yeni Alman Sinemasını yaratma isteğimizi açıklıyoruz.

Bu yeni sinema, yeni özgürlükleri gereksinmektedir. Alman filminde yerleşmiş alışkanlıklardan özgür olma. Mali çevrelerin etkilerinden özgür olma. Biz, kendinize yeni Alman sinemasının yapımında kesin biçimsel, tinsel (psikolojik) ve ekonomik amaçlar koyduk. Bizler bu yolda, bütün mali rizikoları göze alıyoruz.

Eski Sinema öldü. Biz yenisine inanıyoruz.

Oberhausen, 28. Şubat 1962

Bodo Blüthner
Boris v. Borresholm
Christian Doermer
Bernhard Dörries

Heinz Furchner
Rob Kouwer
Ferdinand Khittl
Alexander Kluge

Pitt Koch
Walter Krüttner
Dieter Lemmel
Hans Loeper
Ronald Martinl
Hans-Jürgen Pohland
Raimond Ruehl
Edgar Reizt
Peter Schamoni

Detten Schleiernmacher
Fritz Schwennicke
Haro Senft
Franz-Josef Spieker
Hansf Roif Strobel
Heinz Tichawsky
Wolfgang Urchs
Herbert Vesely
Wolf Wirth

Bugün görülen Genç Alman Sinemasının kuruluşu bu 28 Şubat 1962 Oberhausen Bildirisiyle başlar. **Papas Kino ist tot / Baba sineması öldü** sloganıyla eyleme geçen Oberhausen'lıler, sinema yazarları ve aydın çevreler arasında Alman sineması için yeni umutlar doğururken, sinema çevreleri bu sözleri gülümsemeyle karşıliyordu. Normal bir filmin giderlerinin 500 000 DM ı bulacağını bilen yapımcılar gerçekte gülümsemekte haklıydılar.

Oberhausen Bildirisinin yayınlanmasından sonra Alman sinema endüstrisi ve öbür çevreler genç sinemacılara yöneldi. Oysa bu sırada yapım olanaksızlıkları yüzünden genç yönetmenlerin çalışmalarından hiç bir iz yoktu. Kısa metrajlı filmler çevirdikleri sırada Oberhausen'lilerin Kuzey Westfalya Kültür Bakanlığından aldıkları yardımlar uzun konulu filmlerin çevrilmesi için yeterli olamazdı. Genç yönetmenlere karşı olanlar ve onların yaptıkları çıkışı duraksama ile karşı-

layanlar 'Bubis Kino' temsilcilerine 'Obermünchhausenliler' demeye başladılar.

Genç yönetmenler olanaksızlıklar içinde beklerlerken Şubat 1963 te 'Deutsche Kinemathek' kuruldu. Geniş çevreler bu kuruluşun 'cinematheque française' gibi geleceğin yönetmenlerinin yetişmesine yardımcı olacak bir kurum olacağı umundaydılar. Alman sinematekinin kuruluşundan iki ay sonra kurulan 'Freunde der deutschen Kinemathek - Alman Sinemateği dostları' kulübünün kurucuları arasında Helmut Kautner, Hans Jürgen Pohland, Carl Wegener, Friedrich Luft, Karena Niehoff, Reinhold E. Thiel, Ulrich Gregor ve Gero Gandert'in adları sayılabilir.

1964 yılında Walter Höllerer 1963 te Ford vakfıyla Berlin'de kurulmuş olan 'Literarische Colloquium'a, yönetmenliğine Wolfgang Ramsbott'un getirildiği bir film stüdyosunu ekletti. Genç sinemacılardan bir grup da boş durmamış kültürel, siyasal alanda da eyleme geçmişlerdi. Bu grup ilkin 1963 ten beri bir türlü çıkmayan 'Martin Plan' üzerine bazı yeni önermeler getirdiler. Bu çalışmalar zamanın İçişleri Bakanı Höcherl tarafından dikkate alındı ve bu planın bir sonucu olarak 1965 şubatında 'Kuratorium junger deutscher Film' (Genç Alman Sineması Yönetim Kurulu) nun kurulmasını sağlayacak olan bir kararname 30 kasım 1964 te çıkarıldı. 1965 yılında bu kurumun kurulmasından sonra elde edilen 3 500 000 Markla çoğu yönetmenler ilk filmlerini çevirebil-



TATOWIERUNG / DÖVME / J. SCHAAF /
C. WACKERNAGEL, H. ANDERS



ABSCHIED VON GESTERN / DÜNDEM AY-
RILIŞ / A. KLUGE / ALEXANDRA KLUGE

nie olanağına kavuştular. Bu durum kültürel politika alanında etkili çabalar gösteren grubun, özellikle Alexander Kluge ve Hans Rolf Strobel'in bir başarısıydı. Kimi kötümser sinema yazarları ise bu yönetmenlerin bu durumda bağımsızlıklarını devlete satmış olduklarını ileri sürdüler. Alexander Kluge o zamanlar bu suçlamalar karşısında: 'Taktik, düşüncenin pratiğe dönüştürülmesidir.' cevabını vererek, amaçlarına ulaşmak için bunun bir taktik olduğunu belirtti.

Devletin yönetmenlere yaptığı bu yardımlara karşılık İçişleri Bakanlığının bir görevlisi «Kuratorium»un 2 üyeli yönetim kurulu'nun başkanlığına getirildi. Bugün bu kuruluşun çalışmalarında bazı aksaklıklar göze çarpmaktadır. Oberhausen' liler geçen süre içinde başarılı olmuş ve çalışma olanaklarına kavuşmuşlardır. Fakat bugün yeni bir kuşak sinema alarında ortaya çıkmıştır. Bu yeni sinemacılarda ilk filimlerini çevirmek istemekte ve bunun için yollar aramaktadırlar. Şüphesiz ki «Kuratorium» genç yeteneklere de film çevirme olanakları sağlamak zorundadır. Bu sağlanamazsa Alman sinemasında önemli bir yeri olan bu kuruluş amaçlarından ayrılmış ve işleme bir duruma düşecektir.

1965 yılında Alman sinemasının yenilenmesinde başka bir alanda daha, sinema okulları alanında yeni çalışmalar yapıyordu. 1965 yılına dek Ulm

şehrindeki Alexander Kluge ve Edgar Reitz gibi değerlerin yönetiminde çalışmalarını sürdürmüş o' an 'Yüksek Sinema Okulu'nun yanısıra haziran ayında Federal hükümetin ve Berlin Senatosunun kararlarıyla Berline de bir Film ve Televizyon Akademisi'nin kurulması yoluna gidildi. Bu arada o yıllara değin değerli yönetmenler yetiştirmiş olan ve bugün Alman Film ve Televizyon Akademisi adını alan Münichteki Alman Film ve Televizyon Enstitüsünün çalışmalarını unutmamak gerekir.

1966 martında Ulrich Schamoni'nin **ES/O** filminin ilk gösterisi yapılırken Volker Schlöndorff'un **'Der junge Törless / Genç Törless'** Cannes da Uluslararası Sinema Yazarları Ödülünü kazanıyordu. Aynı yıl içinde Ulrich Schamoni'nin kardeşi Peter Schamoni **Schonzeit der Fuchse** adlı filmini piyasaya çıkarken Alexander Kluge kız kardeşi Alexandra Kluge ile Venedik'te **Abschied von gestern / Dünden Ayrılış** in başarısını kutluyordu.

1966 kasım ayı içinde yönetim kuruluna Haro Senft ve Horst Manfred Adloff'un seçilmiş olduğu **Arbeitsgemeinschaft neuer deutscher Spielproduzenten / Yeni Alman Film Yapımcıları Birliği** kuruldu. Birlik Alman film yapımcıları ile tam bir işbirliği kuramamış olan genç yönetmenlere bunu sağlamak ve yeni bir sinema yardım kanununu kısa sürede çıkartmak için çalışacaktı.



WILDER REITER GmbH / VAHŞİ SÜRÜCÜ ORTAKLIĞI / F. - J. SPIEKER



KATZ UND MAUS / KEDİ VE FARE / H. - J. POHLAND

Genç Alman yönetmenleri özellikle toplumsal sorunlar, birey-toplum ilişkileri üzerinde duruyorlar. Yönetmenler konuları geleneksel biçimin dışında ele alıp, onları derinlemesine incelemek ve toplum için olumlu sonuçlara varmak istiyorlar. Ele aldıkları toplumsal sorunlarda çıkış noktaları kendilerinin kişisel deneyleri. Gerçeklerin yerine konmuş kişilere karşı çıkan yönetmenlerden Edgar Reitz *Mahlzeiten*'de alışagelmışin dışında 'ant'i happy end' diye nitelendirilen bir 'mutlu son'a ulaşırken Alexander Kluge Anita G. adlı bir öyküsü üzerine çevirdiği «Abschied von gestern» filminde yalnız kişinin kaderini değil, ayrıca di-yalektik bir biçimde birey ve toplum arasındaki karşılıklı değişen etkileri anlatıyor.

Senaryolarını, yukarıda belirttiğimiz gibi yönetmenlerin kendi yaşamlarındaki, çevrelerindeki olaylara ve gördüklerine dayanarak yazdıkları filimler dışında, çok sayıda film de tanınmış romanların uyarlamaları. Örneğin Jean Marie Straub'un *Nicht Versöhnt / Barışmanuşlar*'ı Heinrich Böll'ün *Billard um halb zehn*, Volker Schlöndorff'un *Der junge Törless / Genç Törless* i Robert Musil'in, Hans Jürgen Pohland'ın *Katz und Maus / Kedi ve Fare*'si Günter Grass'ın, George Moore'se'un *Der Rindling*'i Heinrich von Kleist'in, Herbert Vesely'nin *Das Brot der frühen Jahre*'si Heinrich Böll'ün aynı adlı romanlarının uyarlamalarıdır. Bir çok filmin roman uyarlaması olması ve yönetmenler arasında Alexander Kluge gibi daha başka yazarların bulunması Genç Alman Sinemasına bazı çevrelerce 'Yazarlar Sineması' denmesine sebep oldu. Alman Sinemasında 1965'e kadar süregelen UFA alışkanlığından, yeni sinema akımını ayıran belli başlı özellik, yönetmenlerin yazarlık ile olan ilişkileridir. Bütün bu kişiler, filmlerinde hem yazarlık hem yönetmenlik ve hem de yapımcılık görevlerini yapıyorlar çokçası. Alexander Kluge ve Franz Josef Spieker, yeni Alman sinemasının yazar-yönetmenlerine örnek olarak gösterilebilir. Alexander Kluge, 'Dünden Ayrılış' filminin konusunu, yıllarca önce yazmış olduğu 'Lebenslaeufe' (Hayat hikâyeleri) hikâye kitabındaki Anita G. adlı kısa hikâyesinden almıştı. Fakat buna rağmen Kluge filminde bu çalışmasını bir öykü uyarlaması olmaktan kurtarmış ve filmi çok ayrı bir yapı ve biçimde ortaya koymuş.

Genç yönetmenlerin öncüsü durumunda olan Alexander Kluge'nin sinema çalışmalarına atılmasının hikâyesi, diğer yönetmenlerin de sinemayla olan ilişkilerini belirtecek özelliktedir. Filmkritik dergisinde kendisi ile yapılan söyleşide, şöyle anlatıyor: «Hukuk öğrenimi yapmıştım. Bu beni pek açmadığı için öğrenim bittikten sonra, hukuktan kaçmak için kendime yeni konular aramaya başladım. Tiyatroya karşı pek fazla il-

gim yoktu, edebiyatı ise yapamayacağım kanısındaydım. Sonra biri bana, biraz sinemayla uğraşmamı salık verdi. Bir tanıdık, Fritz Lang'a beni yanına asistan alması için bir mektup yazdı. Bu olmadı tabii. Sadece çekim çalışmalarında seyirci olarak bulundum. Bu sıralarda, kantinde kısa öyküler yazmaya başladım. Böylece 'Lebenslaeufe' meydana geldi. Ondan sonra Münih'te bir senaryo çalışmam oldu, ve sinemadan zevk almaya başladım. Bugün, sinemanın beni edebiyattan fazla etkilediğini biliyorum. Bence film sürekli olarak somut bir dile sahiptir.»

Önceden de belirtildiği gibi bütün genç Alman yönetmenleri kısa film çalışmalarından geçerek konulu film çekimine geçmişlerdir. 'Mahlzeiten' filminin yönetmeni Edgar Reitz, kısa film konusunda şunları söylüyor:

«Tabii ki kısa film, kişiyle sinema arasında bir ilk ilişki görevini görüyor. İnsana bu yeni anlam dilini, onun yöntemlerini gösteriyor. Hem mali rizikoların daha az olduğu kısa filmde yapım belirli kalıplar içinde sıkışmış değil. Çok çeşitli olanaklar var. Eskiden kısa film ile konulu film arasında kesin bir çizgi vardı. Ya yalnız kısa film, ya da yalnızca konulu film çeken kişiler vardı. Fakat şimdi bence kısa film her yönetmen için bir gereklilik durumunu almıştır. Şuna inanıyorum ki, bizler bütün bu çalışmalarımız arasında kısa film çekmeye ihtiyaç duyacağız. Kısa filmde, uzunluk belirli bir kalıba göre ayarlanmamalı, incelenen konunun özelliğinden gelmeli. Eğer film çalışmalarında, birtakım ekonomik zorunlukların koyduğu süre sınırlamaları olmasa, eğer sadece kısa ve konulu film türleri değil, çeşitli süreli derece derece olanaklar olurdu. Örneğin, normal süre olan 90 dakika bence bir romanı uyarlamak için yetmemektedir. Belki dört, beş saatlik filmler yapmak gerekir. Fakat bunun için ekonomik ortam yok.»

Genç Alman filmcileri kısa film gibi köklü bir okuldan gelmediler. Elde ettikleri büyük olanaklar onlara yeni bir alan açtı. Çalışmalarını daha geniş bir konuya aktarmalarını sağladı. Alman Sinemasının düzelmesine yol açacak olan bu çıkışın yerine oturması ve sönüp gitmemesi için, çok sayıda yönetmenleri aynı anda ilk yapıtlarını ortaya koymalarını sağlayan koşulların sürülmeli gerek.

Kaynaklar :

- Die Geschichte des Films (Ulrich Gregor - Enno Patalas)
Das Buch vom Film (Rune Woldekranz, Verner Arpe)
Filmkritik, 9/66, 11/66, 2/67, 3/67
Der Junge Deutsche Film (Constantin Film)
Der Spiegel, Nr. 53/1967

“ alman sineması, neredeydin ? „

arkadaşımız ibrahim denker'in genç alman sinemasının ünlü yönetmeni jean-marie straub ile nicht versöhnt/barışmamışlar konusunda yaptığı söyleşi

Ibrahim Denker / Bay Straub filminizi Türk seyircisine nasıl tanıttınız?

J.M.S. / Nazizmden önce, savaş sırasında ve savaştan sonra Köln'de yaşayan bir burjuva aliesinin hikâyesini anlatan Böll'ün bir eserinden yararlanarak yaptım bu filmi; Brecht'çi anlamda epik kişiler yarattım. Bunlar burjuva oldukları için belli bir ölçüde politik bilince varıyorlar; nazizm'in politik bilincine, nazizmden, yani 1933'den çok önce olup bitenler ve savaştan sonra nazizmin ardısıra olanlar üzerine öğrenebildikleri ya da öğrenmek istedikleri şeylerin bilincine varırlar, sınırsızca bilinçlenmeleri de bu yüzden. 1933'den, nazizmden önce Blücher vardı. İçinde nazizmin filizlenmeye başladığı burjuva toplumunda Ciddiyet, Onur, Bağlılık, Düzen, Yasaların Korunması, politik çıkarılık ve antikomünizm gibi ahlakî değerler vardı. Öyle ki Blücher: «**Tanrı sizinle birlikte olacaktır**» diyor. Politik çıkarılık açısından Kayzer'in sözleri şöyle: «**Bundan böyle hiç politik parti olmayacak, aramızda yalnız Almanlar bulunacaktır** » Bence, savaştan sonra nazizmin yerini alan yine politik çıkarılık ve antikomünizmdir. Antikomünizm üstünde duruyorum, çünkü, Böll'ün romanı kesin bir olgudan hareket ediyor: 1933'de, Köln'de, altı genç şehir hapisanesinde idam edilmişti. Kavga sırasında bir S.A.'yı öldürmekten suçlu olduklarına karar veren bir yargılama sonucunda başları baltayla kesilerek idam edildiler... Aslında bir kişinin ölümü yüzünden altı genç idam edilmişti, bu bir; ikincisi, o zamanın gazetelerinin yazdıklarına göre bu gençlerin yaşça en küçüğü suçsuz bulunmuştu; ama, buna karşılık yine de idam edildi; çünkü, nazi olmayan, gazetelerin yazdıklarına bakılırsa, bu genç, öbürlerine göre en akıllı olanıydı. Romanın asıl çıkış noktası budur. Daha doğrusu Böll'ün on sekiz yaşında bir lise öğrencisi olarak yaşadıkları bunlar... Film, bu olgudan bir yapıtı çıkarıyor: filmde, altı kişi yerine bir tek kişi ele alınmıştır ve herhangi bir kişiyi öldürmekten sanki değil-

dir fakat 1933'den bu yana S.A.'lar yetiştiren, terör rejimini, nazi terörünü kurarak yardımcı polis yöntemlerini uygulayan bir beden eğitimi öğretmenine bomba atmaktan suçludur... Filmin hemen başında görülen bir afiş, onun idamını haber vermektedir... Filmin başında kırk yaşlarında, sonra on sekiz yaşında görülen Robert, bu idamı ilân eden afişin ölüdür. Bundan sonra, bir aralık yardım ettiği arkadaşı Schrella gibi o da Hollanda'ya kaçmak zorunda kalır.

J.D. / Filmin başında Brecht'in bir sözü vardı sanırım. Ne olduğunu söyler misiniz?

J.M.S. / Evet öyle... Bu aslında filmin ikinci adı! Filmin adı «**NICHT VERSÖHNT**» (Almanca «Barışmamışlar» anlamına gelir)... ya da (oder) «**ES HILFT NUR GEWALT, WO GEWALT HERRSCHT**» (şiddetin hüküm sürdüğü yerde yalnız şiddet geçerlidir). Brecht'in «Mezbahaların Aziz Janı» adındaki kişisi, on dokuzuncu yüzyıl anlamında daha geleneksel sayıların hristiyan erdemlerini - ama aslında gerçek hristiyan erdemlerle hiç ilgisi olmayan erdemleri denedikten sonra bu gerçeği bulur. Öyle sanıyorum ki, boyun eğme duygusu on dokuzuncu yüzyılın buluşudur, toplumun buluşudur ve ilâhi ya da hristiyan erdemlerle hi; bir ilgisi yoktur... o çağın toplumunun, baskı yapmayı sağlayacak bir buluşudur...

J.D. / Dün akşam film üstüne tartışılırken, filmdeki kişilerin yeknesak şekilde konuştukları: söylendi, hattâ yanılmıyorsam, birisi bu konu üstünde durdu. Genellikle bütün kişilerin, özellikle ihtiyar kadının monoton, hattâ sayıklarmış gibi konuşmaları filme bir tanıklık ya da «Gerçekçi Sinema» havası vermek için mi yoksa başka bir amaçla mı yapıldı?

J.M.S. / Kişiler Böll'ün sözleriyle Rouch biçiminde kendilerini ifade ediyorlar; çünkü, beni, çok edebi olduğu için ilgilendiren bu metni hiç değiştirmeden aldım ve roman, özellikle ihtiyar kadının kişiliğinde epik bir karaktere bürünür. Ben de eseri gerçekçi bir açıdan ele aldım. İhtiyar ka-



MARTHA STANDER NICHT VERSÖHNT'TE

dına gelince... evet, o gerçekten sayıklarmış gibi konuşur... çünkü bu hanım, kendini geçmişe bağlamış şizofren bir kişiyi canlandırıyor. 1933 ile 1945 arasında olanları unutamamıştır ve bu geçmişe kapanmıştır. Film savaş sonrasında geçtiği halde kadın sanki hâlâ o geçmişte yaşıyormuş gibi konuşur. Oğluna hâlâ: «Savaştayız. Zaman terfilerine göre ölçülüyor.» der. Demek ki geçmiş zaman içinde yasar ve ancak balkondan o politikacının üstüne ateş ettikten ve böylece kendi kendini kurtardıktan sonra bu geçmişten sıyrılıp çıkar. Demek istiyorum ki o sırada yaptığı hareket kişiseldir ve öyle kalmaktadır. Ama bu hareket sınırlı ve kişisel kalmakla birlikte, politik bir anlamı da kazanmaktadır. Oğlu Robert ve arkadaşı Schrella'nın az önce sözünü ettiğim afiş bununla ilgiliydi ve mahkeme tutanaklarından aynen aldığım kısımda şöyle deniyordu: «Başbakan af isteğini reddetmiştir çünkü bu tuzak komünist ser-serilerinin işidir!» evet bu idama sebep olan beden eğitimi öğretmeni Vacano'ya ateş etmek için ihtiyar kadın balkona çıkar. Savaş sırasında beden eğitimi öğretmeni olan Vacano şimdi polis komiseri olmuştur... Kadın, filmdeki şimdiki zamanı geçmişe götürerek konuşur: «Şimdi polis komiseri oldu. Siz bu işi yapmadan önce bana sormalıydınız evladım, Kestane fişekleri öldürmez, barut ve kurşun kullanmak gerekir... Şimdi polis komiseri oldu. Aklımı kaçırdığımı sanma, durumumuzu gayet iyi biliyorum; savaştayız; zaman terfilerine göre ölçülüyor; burdan gitmeden önce teğmendin, daha yüzbaşı olmadın mı?..» Demek ki kadın balkona eski bir naziyi öldürmek niyetiyle çıkar. İhtiyar adam onun dikkatini başka yana çekip şöyle der: «Vacano'yu unuttum mu sanıyorsun? Ama bak aşağıda eski dostumuz Nettlinger, Robert'in arkadaşı, Nettlinger var. O, Robert ile Schrella'nın yaşıtı olup kültür-fizik öğretmeniyle işbirliği yapan bir gençle birlikte sı-

nıfta ve dışarda nazi terörünü, kurulmasına yardım etmişti. Hem bu ikisi, Robert'in Kief'de ölen kardeşi Otto'nun inanç değiştirip nazi olmasına yol açmışlardır.

Otto'nun annesi, ihtiyar kadın, oğlunun öcünü almak için Vacano'yu öldürmek ister. Ama ihtiyar adam ona «Eski dostumuz Nettlinger'e bak, muhakkak birini vurmak istiyorsan asıl onu öldürmek gerekir. Çünkü o, savaştan sonra fikir değiştirmiş, şimdi demokrat olduğunu, hem de inanmış bir demokrat olduğunu söylüyor.» Vacano bile onun yola gelebileceği inancındadır. Demek ki her şeye karşılık geçmişe ait olan bu iki kişiden sonra ihtiyar adam yaşlı kadının dikkatini bir önceki sekansta (ya da ondan öncekinde) gördüğümüz kişilerden birinin üstüne çeker. Bunlar az çok Brecht'in «Arturo Ui» sindeki üç gangster tipinde olan politikacıları canlandırmaktadır ve seçim hesaplarıyla meşgul olmaktadır. İçlerinden bir tanesi «Kampfbund» denilen «eski savaşçılar derneği» ile iyi ilişkiler kurmak ister. Bu sekanstın sonunda, kuyruklardan biri ona: «Aşağıya gidip alay başkanının dikkatini sizin balkonunuza çekeceğim. Bakın ne kadar oy toplayacağız...» v.b. der. (on binlerce oy söz konusudur.) İhtiyar kadın, kimi Alman kimi Fransız eleştirmenlerin «zıccık acele ederek ileri sürdükleri gibi eski bir naziyi değil, ama ihtiyar adamın: «İşte, torununun katil yan balkonda» diyerek gösterdiği bir insana ateş eder. Oysa kadının torunu, filmde de gördüğümüz gibi hayattadır. Demek ki ihtiyar adam yaşlı kadının tabancasını, şimdiki zamana ait bir insana yöneltir ve bu insanın bir zamanlar nazi olduğunu ya da nazizmle bir ilişkisi bulunduğunu anlatan hiçbir şeye raslamayız filmde. Sözlerinden de böyle bir anlam çıkmaz ve bana kalırsa nazi olduğunu sanmıyorum. O yalnızca çağımızın bir politikacısıdır... Seçim hesapları yapar, politik çıkarıcılık peşindedir; o da, bugün Al-



MARTHA STANDER VE HENNING HARMSSSEN NICHT VERSÖHNT'TE

manyanın politik hayatında ateşle oynayan insanlardan biridir...

Yaşlı kadınla ilgili söylediklerime gelince... Bu kadın geçmişte yaşar ama aynı zamanda, zaten filmde bu belirtilmiştir-, kendi şizofrenisine kapılmıştır, böylelikle Almanya'nın bilincini canlandırır. Söylemesi gereken sözler çok edebidir. Çağları birbirine karıştırır; bir şekerin bir milyon olduğu çağdan, bir ekmek almak için cebinde üç kuruş olmadığı zamana atlar birdenbire. Sanki bugün de nazizm varmış gibi ondan sözeder, yaşlı kadın için bütün bunlar eskimemiştir, henüz şimdiki zamandadır. Az önce dediğim gibi kadının söylemesi gereken sözler, metinler, Almanya'da «epik» denilen türdendir. Yani bunları doğal bir biçimde söyleyemezdi. Film, müzikal oratoryo niteliğinde olması için kadına bu sözleri bir kilise duası biçiminde söyledim. Ayrıca, bu metinler epik olduğu için ve yaşlı kadın çağları birbirine karıştırdığı için. O, belli bir ölçüde cahil bir bilinci, ama her şeye karşılık ülkenin bilincini temsil eder. Bundan ötürü doğal olmayan bir şekilde konuşur.

İ D / Kadını, ateş edebilecek ihtiyar adam tarafından başka yöne çekildiğini gösteren planda, bu planın plastik güzelliğinde, (yalnız kişiler ve katedral görülürken) bu ağır mimaride başdöndürücü bir yan var... Filmin gelişiminde, tam bu sırada bir dönüm noktası varmış gibi geliyor insana. Bu davranış bir dönüm müdür, her şeyin altüst olması mıdır?

J.M.S. / Evet. Bence film, o sırada geleceğe doğru yönelir... Bu aynı zamanda bir dünyanın yıkılışı, bir dünyanın sonu ve geleceğe yapılan umutsuz bir çıkıştır. Bu sahnede yaşlı kadın kendini kurban etmektedir! Bence filmin en son sahnesinde, yani en sonunda insan bunun farkına varıyor. Kadın ateş ettikten sonra sakince tabancayı çantasına koyar; kurban olduğu anlaşılıyor

o anda! Ateş etmeden önce: «51 no. lu maddeye güveniyorum.» der - Alman yasalarında bu medde delillerle ilgilidir, yani yaptığı hareketten sorumlu tutulmayacaktır, çünkü deli olduğu için hafifletici nedenlerden yararlanacaktır. Bununla birlikte ne yaptığını bilerek kendini kurban ettiğini görüyoruz... Ondan sonraki ayırım, Köln'de şimdiki Belediye Sarayının altındaki Roma kalıntıları arasında çekilmiştir, Roma pretoryum kalıntıları arasında. Orada, baş kaldırış devam ediyor: torun Joseph, nişanlısı Marianne'a: «Bütün bunları, babamın dinamitle havaya uçurma ılgızarlığına borçlu olduğumuzu bilmiyorsunuz!» der. «Eski kuleyi havaya uçurdular zaman bir kemer çöktü»; sonra hemen ekler: «Yaşasın dinamit!» Tam bu sırada ikisi de görüntüden çıkarlar. - Bu sahnede hem Joseph'in sinizmi, hem de, herşeye karşılık, dinamitin olumlu yanı belirtilir; yani sahne sembolik açıdan ele alırsa denilebilir ki savaştan sonra Almanya'da birtakım manevi yapıları, düzenleri yıkmak, birtakım sorunları yeniden ele almak cesareti gösterilseydi, bugün durumumuz çok başka olur, yerimizde saymazdık. Bundan sonraki uzun kahve sekansında kahvenin sahibi iki gence: «Haberiniz yok mu?» Müthiş bir şey oldu galiba. Büyük babanız şenlik yapılmışından vazgeçti!» der. Ayrıca filmin son planında, geleceğe açılan sahnesinde yaşlı adam şöyle konuşur: «Üzgün olamam. Kadın geri gelecektir... Adam öldürücü bir yara almadı!» O anda yalan mı söylediğini yoksa kendini buna inandırmak mı istediğini bilmiyoruz. Ama bu ayırım pencerenin önünde duran Marianne ve Joseph ile son bulur. Tam bu sırada perde bembeyaz kesilir. Son görüntü, filmin bu bölümünde ses bandlarına geçirdiğim «Nun kommt der Heiden Heiland» kantatının açılış müziğini hatırlatan Bach'ın müziğinin yardımıyla, geleceğe doğru gerçekleşebilecek bir «ileri»ye doğru açılıştır... Geleceğin nasıl olacağı bilinmez ama bunu öğrenmek son sahnede

görülen iki gence düşer. Bence filmde hem bir endişe havası, hem de gelecek üstüne bir bahse giriş vardır. Bu bahse giriş umutsuzca yapılmıştır fakat bir umudu anlatır.

İ.D. / Gelecek üstüne girişilen bu bahis yüzünden filminizin iyimser olduğu söylenebilir mi?

J.M.S. / Bence film belli bir ölçüde iyimserdir denilebilir. Çünkü kişiler, genellikle azıcık gülünç oldukları halde katı değildirler; içlerinde, yöneticinin yarattığı kişilere ya da hiç olmazsa birkaçına duyduğu şefkati taşırlar. Filmin bir planında, hemen değilse bile sonradan farkedileceği gibi bir çeşit şiddet vardır. Örneğin ihtiyar kadının yeknesak konuşuşu yalnız ilk bakışta öyledir çünkü günlük konuşmada önemsiz olan sözleri vurgular ve aksini yapar... Kafadaki belli bir müzik temposuna uymasını istediğim için kadını böyle hızlı konuşturdum. Az önce dediğim gibi film, kişilere beslenen büyük bir şefkat duygusu taşır. Geleceğin ve bu gelecekte yapılabilecek şeylerin uyandırdığı sabırsızlığı ifade eden geri itilmiş belli bir şiddet duygusunu aşar bu şefkat. Ayrıca bildiğiniz gibi filmin sonunda perde bembeyaz olur, tıpkı üstüne istediğimizi yazabileceğimiz beyaz bir sayfa gibi.

İ.D. / Öyle sanıyorum ki «Machorka-Muff» adlı kısa metrajlı film de Böll'ün bir eserinden alınmadır. Bu filmin daha ilk saniyelerinde bir şey ilginçti: Böll'ün eserlerinde çok sık raslanan iç-monolog'un kullanılışı, Türk okurları, Böll'ün «Ademoğlu neredeydir?» ve «O hiçbir şey demedi» adlı eserlerini tanıır. Bunlar da aynı biçimde yazılmıştı. Öyleyse filminize Böll'ün şiirini, yazı biçimini mi aktardınız ya da ondan etkilendiniz mi ve Böll'ün deyişine ne ölçüde yaklaştınız?

J.M.S. / Her iki film konusunda Böll'e çok şey borçluyum. Böll'ün onları sevmemesine karşılık bana öyle geliyor ki bu filimler Böll'e çok bağlıdır. Böll'ün birkaç arkadaşına bakılırsa eserin bazı yanlarını abartmış, diğerlerini ise işlememişim. Ashnda Böll, filmin bütününe görmedi, üçte ikisini seyretti ama geri kalan üçte biri henüz çevrilmemişti o sırada.

Ama «Machorka-Muff» konusunda sözünü ettiğiniz iç-monolog'a gelince iş değişiyor. Bu eser altı günlük bir gündür. Machorka-Muff kendi güncesini yazar: her gün bir parçasını. Örneğin şöyle başlayan satırlar var: «Bugün Salı, ben... v.b.» Bu yazıyı alıp iç-monolog şekline soktum. Böylece bütün öykü bir günece oluyor.

İ.D. / Plastik güzellik açısından, görüntülerin dengeli olmaları yüzünden filmde sık sık nesnelere görülür, alıcı, nesnelere üstünde bir süre durur. Sinema anlayışınızda sizin bu nesnelere bir ilgi, bir yakınlık duyduğunuz söylenebilir mi?.. Ya da az çok tasvir eden bir sinema mı yapıyorsunuz?

J.M.S. / «Tasvir» sözcüğüyle ne demek istiyorsunuz?

İ.D. / Size bir örnek vereyim: filmde, köprüyü

gösteren bir plan var; bir ses dıştan konuşurken alıcı, nehri çevrinmeyle gösterir, sonunda gençlerin üstünde durur.

J.M.S. / Somut şekilde konuşmak için verdiğiniz örneği ele alalım. Bu sahneyi Köln'de, yalnız yük trenlerinin geçtiği bir köprüde çektim. Hatırlarsanız filmin ikinci planında «Schagball» oyununu oynandığı bir spor alanı vardı. Öyle ki Robert, yalnızca Schrella'ya eziyet etmek için bu oyunun oynandığını anlar o sahnede. Size dediğim köprü bu oyun alanına yüksekten bakar. İkinci plan bir soruyla sona erer ve aynı soru, sonraki planın başlangıcında yine sorulur, sizin sözünü ettiğiniz bu plandı. Dıştan konuşan: «Niçin? Niçin Schrella'ya böyle yapıyorlardı, onu bodrum merdivenlerinden aşağıya itiyorlar, çöp tenekelerinin, çocuk arabalarının arasına sıkıştırıyorlardı? Yalnız birkaçı buna kanıyordu» der ve üç isim sayar...

Bundan sonra, filmin başında bir billardo topunu iterken gördüğümüz kırk yaşındaki adam, çevrinmenin sonunda on sekiz yaşında görülür ve «Sen yahudi misin?» sorusunu sorar. Bu soru, 1934'de adamın, olup bitenleri açıklama şeklidir. Dedğim gibi filmi yük trenlerinin geçtiği bir köprüden çektim. Görüntünün derinliğinde, üstünden otomobil yolu geçen bir köprü, sağda nehrin kıyıları, yoğun bir trafiği olan bulvarlar vardı. Plana sağdan başladım; savaştan sonra yapıldığı ve yeni olduğu için otomobil yolu geçen köprü'nün gözükmesini istemiyordum. Bu yüzden planı üstten görüş şeklinde gerçekleştirdim. Sahnenin 1934'de geçtiğinin hemen anlaşılmasını istemiyordum ama aynı zamanda elbiseler ve dekor yüzünden aykırılığa da düşmekten kaçınıyordum. Böylece tam karşıdaki köprüyü gizlemek için alıcıyı azıcık aşağıya eğdim köprü tam görüş hizasına gelmiş oldu, üstündeki otomobiller görünmüyordu ama seyirci onların varlığını tahmin edebiliirdi. Sonra planın baş tarafını kesmeye zorunlu kaldım ve Ren nehrinin sağ kıyısındaki yoğun trafiği göstermemek için alıcıyı yine aşağıya doğru eğdim. Sonra çevrinmeyi yaptım. Bu sahnede benim asıl ilgilendiren o bombos manzaradır... Sonradan yapılmış yenilikleri göstererek aykırılığa düşmekten çekinme çabasının dışında (aykırılık diyorum çünkü o sırada 1934'de geçen bir sahneyi çekiyordum) bu yeni şeyleri saklamakla aynı zamanda manzaramın boşluk duygusunu vermek istiyordum. Bunu önceden düşünmemiştim. Görüntüyü çerçeveleyen yalnız teknik açıdan hareket etmişim... ama sonra bu manzara bana 1954'de otostop ile bütün İspanya'yı dolaştığım günleri hatırlattı. Çok kötü bir yolculuk olmuştu bu benim için. İspanya gerçekten ölü bir ülke! Bence Faşizm bunu ifade ediyor! Ölümlü! Ben de filmde, boş, ölü bir toprağın uyandırdığı boşluk duygusunu, ölüm duygusunu, ayrıca bana göre faşizm'e sıkı sıkıya bağlı olan bir hüznün havasını vermek istedim.

Çeviren: İtâh Eroğlu

devrimin sineması :

“ cezayir savaşı „

derleyen:
giovanni scognamillo

Bir ulusun doğuşunun hikâyesi: «Cezayir Savaşı» nı tanımlamak için en çok kullanılan söz bu olmuştur. Bir de buna yapılacak bir ek var: bir insanın doğuşunun hikâyesi. Pontecorvo'nun filminde direnen, dövüşen, bir devrim yaratan bir toplum var, bir de bu toplumu yansıtan, bu ulusun, bu toplumun temsilcisi olan bir kişi, Cezayirli Ali la Pointe. Emekçi, boksör, işsiz, yankesici, kadın tüccarı Ali bir an gelir devrimin en önde gelen kişisi oluyor. Ali'nin ortadan kaybolması ile söz, binlerce, onbinlerce Ali'lerden bileşik olan bilinçlenen, halka kalıyor.

«Beyaz kent»in, Cezayir'in, karşısına çıkan bir Casbah var, Pontecorvo'nun canlandırdığı tarihsel olayda. Bir zamanlar Pepe le Moko gibi romantik haydutları barındıran, «ekzotik» serüvenlerin mekânı olan Casbah bugün yalnızca Cezayir'in yerli mahallesi değil. Sömürülen, ezilen bir toplum merkezidir. Ali de, yabancılara karşı savaştan çok, eşitsizliğe ve haksızlığa dayanan bir sisteme karşı ayaklanan eşitsizliğin ve haksızlığın bir kurbanıdır. Üstelik Ali'nin hikâyesi, ve tümü ile «Cezayir Savaşı», yalnızca Cezayiri ilgilendirmiyor. Belirli bir tarihsel olayı, bir belge niteliği içinde, canlandırmakla tarihsel bir dönemi ele alıyor, genellemeğe kaçarak sömürgecilik sorununu inceliyor. Burjuvazi ile doğan sömürgecilik, kişiler arasında var olan ilişkileri toplumlar arasında yerleştiriyor: en güçlü, en zengin, en işgüzar olan tüm haklara sahip oluyor.

Yakın, çok yakın tarihsel olaylara yanan Pontecorvo bunları çarpıcı bir öykü açısından izliyor, veriyor, en önemlisi yorumluyor. Film bir belgenin sertliği, sadeliği ile olayları diziyor. Görüntüler sert, kamera hareketleri - özellikle kalabalık sahnelerde - gelişigüzel görünüyor. Oysa bu anlatım, bu özel biçim teknik başarımın ötesinde başkaca noktalara erişiyor. Anlatımın sertliği, sadeliği, salt belge havası, daha çok bir röporta-

ja uygundur. Ve bir röportaj gibi genişliyor, belirli sorulara cevap verir gibi. Devrim nasıl başladı? Devrimcilerin başında kimler vardı? Halk ile ilişkileri ne idi? Teröre neden başvurdular? Amaçları ne idi? Ve buna benzer başka sorular.

Bir tür bir anlatımı seçmek Pontecorvo'yu kuru bir didaktizme itebilirdi, «nutuk»lara itebilirdi. Gerçekten öyle olmuyor, olayların dramatik gücü, sıralanışı, röportaj tekniğinin aksamiyan temposu bu tehlikeyi gideriyor. Başta ki geriye dönüş bile önceki olayları aydınlatan bir çeşit hatırlayış olmayıp soruşturma, direkt belge toplama anlamına gelir.

Aynı şekilde kişilerin tanıtılması ve kuruluşu psikolojik değişikliklerden uzak kalıyor. Pontecorvo aslında devrimci harekete katılan kişileri, bu kişilerin düşüncelerini incelemekten çok bir tüm olarak devrim hareketi ile ilgileniyor. Kişilerin tek değeri bu konuya ek ve açıklayıcı belgeler getirmektir. Bu yüzden «Cezayir Savaşı» bir «yeni-den - canlandırma»nın hudutlarını aşarak günlük bir olayın öyküsü oluyor. Olayın önceliğini pek araştırmıyan, Cezayir sorununun oldukça belirli bir dönemini ele alan bir öykü.

Filmde bir çıkış noktası var: bir taraftan Casbah, öte taraftan «beyaz kent»; bir taraftan sömürenler, ezilenler, çaresiz kalanlar, öte taraftan sömürenler, ezenler, ayrıcalık sahipleri. Yönetmeni ilgilendiren Cezayir sorununun tarihsel gelişimi, nedenleri değil. Pontecorvo yaşadığımız tarihsel dönemdeki Cezayir sorununun anlamını belirtiyor: başkaldırma, bu başkaldırmayı gerektiren toplumsal bilinçlenme, bu başkaldırmaya çok daha genel sorunlara bağlayan durumlar.

Böylece, filmi inceliyerek, «Cezayir Savaşı»nın yalnızca belgesel bir öykünün filmi olmadığını görüyoruz. Öyküden tarihe geçiyoruz, Cezayir olaylarını tüm bir dönemin bunalımına bağlayarak, Ce-



zayıf olaylarını bir yorum ve açıklama anahtarı gibi kullanarak. Ali la Pointe işte böyle bir amaç uğrunda kullanılan kişidir. Ali halkın içinde, ortasında, kalmakla birlikte her zaman hikâyenin kahramanı gibi görülmüyor. Psikolojik kahraman değil, simge de değil. Halkın tüm özelliklerini, niteliklerini kendi kişiliğinde topluyor, yaşıyor, topluluğun içinde kaybolmadan, salt bir sema olmadan. Ali, hiç bir zaman bozulmayan bir ölçü içinde, toplum ahlakını kişinin bireyine bağlıyor. Ali bir dönemin yarattığı dramda kişi - toplum'un görüntüsüdür.

Şu var ki Ali böyle bir görüntünün odak noktasıdır: görüntünün tümü Ben M'Hidi'nin, Kader'in, Halima'nın, başkaca kadınların ve delikanlıların katlihi ile daha da açıklanıyor. Böylece devrimci hareketin panoraması daha doyurucu, tamamlayıcı öğeler kazanıyor. İdeolojik ve insancıl tutumlar, olaylar ve insanlar, hareketler, duygular, düşünceler bir tüm oluyor: bir belge gibi kurulan film sonunda kendi belgelerini eleştiriyor, yorumluyor, yaratıcının görüş açısından öykü tarih oluyor.

Devrimci Ali ve halk'ın karşısında varolan «karşı taraf» ın durumu ne oluyor Pontecorvo'nun filminde. Bunun üzerinde durmak gerek. Karşı taraf (Fransızlar), Cezayirli kadar inandırıcı ve gerçek olamıyor. Her ne kadar, gerek Vene-

dik,te gerek Acapulco şenliğinde, Fransa filmi protesto etmişse ise de aslında Pontecorvo'nun nesnel tutumu örneğin bir Malraux'nunkinden pek ayrı görünmüyor. Ali la Pointe'a karşı olarak yönetmen, özetleyici kişi olarak, Albay Mathieu'nün üzerinde duruyor. Karşı taraf'ın başlıca özelliği böylece militarist oluşundan çıkıyor. Tehlikeyi sezen Pontecorvo bu tek yönlü yorumu düzeltmek amacıyla Mathieu'yü siyaset düşkünü bir asker olarak tanıtıyor bize. Hiç kuşkusuz militarizm - Fransa'nın milliyetçi geleneğine getirdiği faşist ideolojisiyle - Fransa'nın Cezayir'deki tutumunda ağır basmıştır. Oysa bu sömürgecilik'in bir nedeninden çok bir sonucu olmuştur. Bu bakımdan Albay Mathieu'nün öne çıkan kişiliği dengeli bozmakta, en azından sorunu - devrimci Cezayirlilerin tanıtılmasında olduğu gibi - aynı açıklığa getirmektedir. Mathieu'den başka bir de gazeteci var, telaşa kapılan, sorunu ırkçılığa bağlayan halk var. OAS'ın zeminidir bunlar, oysa ele alınan dönem OAS'ın patlamasından öncedir.

Sonuç şu ki Pontecorvo'nun filmindeki - yapıtın sağlamlığını, anlatımın inandırıcılığını, görüşün dürüstlüğünü sakatlamayan - tek dengesizlik karşı tarafın yorumundan çıkıyor. Cezayir sorunu bir zorunluluk getiriyor: Fransa'nın, giderek tüm batıyı kapsayan bir sistemi, yorumlamak. Pontecorvo'nun nesnellığı böyle bir yorumdan bir çeşit kaçınır gibi oluyor.....

sinema kulüpleri

TÜRKİYE SINEMA KULÜPLERİ
FEDERASYON ON TOPLANTISI

Sayın Okurlarımız,

Sinema Kulüplerinin sorunlarına ayırdığımız bu sayfaların, kulüp çalışmalarının artmasıyla orantılı olarak gittikçe daha büyük bir önem kazandığı kamsındayız. Sinema sanatının geniş seyirci kitlelerine yayılmasındaki etkileri bütün yeryüzünde artık anlaşılabilir olan sinema kulüpleri bu aydan başlayarak bir Federasyonun çatısı altında birleşmiş bulunacaklardır. Federasyon konusundaki ilk teşebbüsler 1967 yılı baharında T.S.D. çevresinde başlamış, Fransa Sinema Kulüpleri Federasyonu yöneticilerinden A. Rieupeyrouf'un T.S.D. de yaptığı bir konuşma sırasında başla Robert Kolej ve İzmit Sinema Dernekleri olmak üzere Türk Sinema Kulüpleri de bu konudaki isteklerini belirtmişlerdi. Daha sonra Federasyonun kurulması yolundaki gayretleri Robert Kolej Sinema Kulübü geliştirdi. Ve son olarak T.S.D. de yapılan bir ön toplantıyla Federasyonun kurulması oybirliğiyle kararlaştırıldı. Dergimizin baskıda olduğu 27-29 ocak günleri arasında R. Kolej'de yapılan bir kuruluş toplantısı ile de Federasyon resmen kurulmuş oluyor. Öbür yandan kulüplerin sayısı ile birlikte güçlüklerin sayısı ve çapı da büyüyor. Kulüplerin bünyesel güçlüklerini yansıran yöneticiler bir de çevre baskısıyla uğraşmak zorunda kalıyorlar. Devlet makamları ve belediyeler bu çok yararlı kurumları bazı kentlerde destekler ya da en azından engellemekten bazı kentlerde yıpratıcı, köstekleyici davranışlar gösteriyorlar. Bunda, sinema kulübü kavramının ne olduğunun henüz gereğince kavranmamış olmasının rolü büyük. Kısa bir süre sonra kulüplerin ülke sanatı yararına olan varlıklarını çevrelere kabul ettireceklerinden ve saygı, ilgi, destek göreceklerinden eminiz. Dergimizin kulüplere ayrılan sayfalarında, işte bu iki önemli olayın yani T.S.D.'deki Federasyon toplantısının ve Bursa Sinema Derneği'nin karşılaştığı ilizücü durumun haberlerini, yankılarını bulacaksınız.

YENİ SINEMA

Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu'nun kuruluş çalışmalarını bugüne kadar birlikte yürüten Türk Sinematek Derneği ve Robert Kolej Sinema Kulübü yöneticilerinin ortak kararları sonucunda Türk Sinematek Derneği'nin İstanbuldaki merkezinde 12 ocak 1967 cuma günü saat 15.00 Sinema Kulüplerinin temsilcileri ile T.S.D. ve T.F.A. temsilcilerinin katıldığı bir toplantı yapıldı. Federasyon'un kurulması yolunda ilk ciddi karşılaşma olan bu toplantının gündemini, katılan kuruluşları ve alınan kararları aşağıda sunuyoruz.

TOPLANTIDA KONUŞULANLARIN ÖZETİ

Evsahibi durumundaki T.S.D. temsilcisinin toplantının amacını ve gündemini açıklayan konuşmasından sonra gündemdeki maddeler teker teker ele alındı.

Sinema Kulüplerinin karşılaştıkları güçlüklerin açıklanması sırasında bütün kuruluş temsilcileri söz alarak karşılaştıkları sorunları arkadaşlarına bildirdiler. Yapılan açıklamalar göre derneklerin kendi durumları hakkında verdikleri bilgileri aşağıda bir çizelge biçiminde sunuyoruz:

Dernek Adı	Kuruluş tarihi	Yönetici sayısı	Üye sayısı	Ödenti (Tam/öğrenci)
Bursa S.D.	1967	7	230	80 / 40 TL.
Eskişehir S.D.	1967	10	260	70 / 40 TL.
İktisat Fak. S. K.	1968	5	(yeni)	(kesin değil)
Darüşşafaka S.K.	1966	2	100 — 25 — 15 (asıl üye)	—
Gaziantep Sinema D.	1968	7	(yeni)	(kesin değil)
Robert Kolej S.K.	1964	5	40 (asıl üye)	—
Karadeniz T.Ü.S.K.	1967	2	300	80 / 20 TL.
İzmit Sinema D.	1966	7	300	75 / 25 TL.
İ.T.Ü. Mak. Fak. S. K.	1968	6	180	20 / 10

Bu arada temsilciler genellikle dernek yöneticilerinin henüz her bakımdan yeterli olmadıklarını, haberleşme, önemli filmleri görme ve yayın olanaksızlıkları yüzünden kendilerini yetiştirmekte güçlük çektiklerini belirttiler. Ayrıca gerek daha eski ve yerleşmiş kurumların temsilcilerinin gerekse sinema yazar ve yönetmenlerinin bu kulüplerin bu-

lundukları şehirlere giderek seminerler düzenlemeleri istendi.

Kulüplerin yöneticilerinin yetişmesi ve bilgi alanlarının genişletilmesi konusunda söz alan kulüp temsilcileri değişik kentlerdeki derneklerin programlarının aynı düzeyde olmadığını, bu konuda bir eşitlik sağlanması gerektiğini ileri sürdüler, ay-

rica sinema yayınlarının ve gösteriler için gerekli teknik filşerin sağlanması konusunda dileklerini belirttiler.

Sinema kulüplerinin en önemli sorunu olan film sağlanması konusunda uzun uzun konuşuldu. Toplantıya katılanlar, program düzenlemekte karşılaştıkları güçlükleri, film ortaklıklarının her zaman destekleyici bir biçimde davranmadıklarını, filmlerin vaktinde gelmesinin bir türlü gereği gibi sağlanamadığını, T.S.D.'nin bugüne kadar gösterdiği sıkı ilgiye rağmen film bulmakta güçlük çektiklerini belirttiler. T.F.A. temsilcisi de arşivlerde bulunan filmlerin kopyalarının elde edilmesindeki güçlük üzerinde durarak kulüplere gönderilen kopyaların şü ya da bu biçimde bir hasara uğramasının sakıncalarını belirtti. Ayrıca kulüp yöneticilerinin filmin zarara uğramadan geçirilmesi konusunda büyük bir dikkat ve özen göstermelerinin zorunluluğuna değindi.

Bursa Sinema Derneği'nin gösterilerinin Belediye engellenmesi olayı konusunu da ele alan kurul önce B.S.D.'nin temsilcisini dinledi, sonra da kültürel kurumlar olan sinema derneklerinin engellenmek şöyle dursun tam tersine bütün resmi makamlarca her zaman desteklenmesi gerektiğini içeren yarıncı bir bildirin yayımlanmasına karar verdi.

Gündemin ilk bölümünün son maddesi olarak T.S.D. temsilcisi, kulüplerin ülkedeki sinema düzeni karşısındaki tutumları konusunda bir konuşma yaptı. Temsilci bu konuşmada kurulan sinema kulüplerinin arada sırada bir Türk filmi göstermekle yetinemeceklerini, Türk sineması konusuna doğrudan doğruya girmeleri gerektiğini belirtti. Çünkü sinema kulüpleri ileriye dönük kurumlar olarak kendi çevrelerinde yeni bir sinema anlayışını yaymakla kalmıyacaklar, henüz bu düzene varamamış olan yerli sinemanın da değışmesi ve gelişmesi yolunda çaba harcıyacaklardır. T.S.D. temsilcisi bugüne kadar bu yolda gösterilen her çabanın, düzenin değışmesini istemiyenler tarafından bir «yabancı müdahalesi» halktan uzak bir oyun olarak nitelendiğini bildirdi ve sinema kulüplerinin bu suçlamalar karşısında kayıtsız kalamıyacağını, sorunun gerçek sahiplerinin bu öncü ve devrimci yapıdaki kurumlar olduğunun, halkın da uyanık bilincinin her zaman daha iyiden ve daha doğru olandan yana geliştiiğinin ortaya konması gerektiğini söyledi.

T.F.A. temsilcisinin «bir Türk sinemasının varoluğunu» ve «bu sinemanın örneklerinin değerleri ne olursa olsun gözden uzak tutulamıyacağını, sinemacılarla değil filmlerle ilişki kurmak gerektiğini» belirten konuşmasından sonra gündemin öbür konularına geçildi.

Federasyon'a gidilmesinin bir zorunluluk olduğunu, bütün kulüplerin kendi deneyleri ile bu zorunluluğu gördüklerini belirten ortak konuşmalardan sonra daha ayrıntılı sorunlara geçildi.

Önce yasalar gereğince Federasyona yalnızca tüzel kişiliği olan kulüplerin katılabilecekleri belirtildi, sonra da tüzel kişiliği olmayan bağlı sinema kollarının da federasyona bağışta bulunarak yönetime katılmamak şartıyla olanaklardan yararlanabilecekleri konusunda görüş birliğine varıldı.

Bir yıldanberi T.S.D. ile birlikte Federasyonun kuruluşu yolunda özel çaba gösteren Robert Kolej Sinema Kulübünün temsilcisi, R.K.S.K.'nin 27 - 29 ocak 1968 tarihleri arasında asıl kuruluş toplantısına evsahipliği edeceğini, Anadolu'dan gelecek temsilciler için kalacak yer sağlandığını bildirdi.

Izmit Sinema Derneği temsilcisi Federasyon tüzüğü için bir taslak hazırladıklarını bildirdi ve hem bu taslak üzerinde çalışmak, hem de kuruluşa kadar bütün resmi formaliteleri programlamak amacıyla bir tüzük komitesi kuruldu.

Daha sonra Federasyonun mali olanakları konusunda konuşmalar yapıldı. Temsilciler her kulübün her yıl 1000 - 1500 TL. bir ödeni ile federasyona katılmalarını, bağlı kolların daha az bir ödeni ödemelerini önerdiler. Kulüplerin sayısı arttıkça Federasyonun mali olanaklarında bir genişleme olacağı da bu arada belirtildi. Yapılan konuşmaların ağırlık merkezinden anlaşıldığına göre Federasyon üye kulüplere göndereceği filmlerden belli bir ücret alacak bu ücreti yönetim kurulu saptayacaktır.

Federasyon ayrıca ilerde bazı filmlerin kopyalarını satın alacak ve bunları düzenli programlar halinde kulüplerde dolaştıracaktır.

Federasyon kuruluncaya kadar onun görevlerini geçici olarak yerine getirecek bir komitenin kurulmasıyla ilgili gündem maddesi de görüldü ve bu komite kuruldu.

Bu komite federasyon çalışmalarına başlayıncaya kadar bütün kulüplerin ortak İstanbul temsilcisi olarak çalışacak, film, bülten vs. sağlıyacaktır.

Gündemin son maddesi olarak T.S.D. ve T.F.A. kulüplere sağhyabilecekleri olanakları bildirdiler. T.S.D. temsilcisi, kurumunun, Federasyonun kurulmasına kadar kulüplere 10 filmlik bir programı karşılıksız verebileceğini bildirdi. T.F.A. temsilcisi de gerekli teknik koşullar yerine getirilirse (gösteriler sırasında T.F.A. teknisyeninin de bulunması şartıyla) bazı filmleri verebileceğini bildirdi.

Toplantı 27 ocak karşılaşmasında yeniden buluşmak üzere saat 21.00'de sona erdi.

TÜRKİYE SİNEMA KULÜPLERİ FEDERASYONU ÖN TOPLANTISINDA ALINAN KARARLAR

Toplantıya katılan kurumların temsilcileri gündemdeki konuları görüşmüşler ve,

1. Kulüplerin programlarının eşit değerinde düzenlenmesi konusunda ortak çaba gösterilmesine oybirliğiyle,
2. Kulüp yöneticilerinin kaynak olarak kullanabilmeleri amacıyla bütün kulüplerin en az iki sinema dergisine abone olmalarına ve bu konuda Fransada yayınlanan Sinema Kulüpleri Federasyonu organı «Cinéma 68», İngiltere'de yayınlanan «Films and Filming» ve «Sight and Sound», Almanyada yayınlanan «Film» «Filmkritik» dergilerinin salık verilmesine oybirliğiyle,
3. Film konuları ve yönetmenler konusunda Nijat Özön'ün «Sinema Sözlüğü» ile George Sadoul'un «Dictionnaire des Cinéastes» ve «Dictionnaire des films» adlı kitaplarının bütün kulüplerce sağlanmasına oybirliğiyle,
4. Kulüplerin haberleşmelerini sağlamak amacıyla, her kulübün en az ayda bir kez çalışmalarını ayrıntılı bir biçimde yansıtan birer bülten yayınlamalarına ve bu bülteni öbür kulüplere yollamalarına oybirliğiyle,
5. Bursa Sinema Derneği'nin gösterilerinin Belediye tarafından haksız bir biçimde engellenmesi karşısında aşağıdaki bildirisinin yayınlanarak bütün basın organlarına ve yetkili kişilere duyurulmasına oyçokluğuyla,
6. Federasyon kuruluş toplantısının 27-29 Ocak tarihleri arasında Robert Kolej'de yapılmasına, oybirliğiyle
7. Tüzük Komitesinin H. Gürdal, S. Yalın, Ö. Yaren, E. Çağatay, J. Şalom'dan kurulmasına, geçici İstanbul temsilciliği komitesinin Ö. Yaren, B. Bahadır, H. Gürdal ve Ö. Pekmez'den kurulmasına oybirliğiyle,

karar vermişlerdir.

Bursa S.D.
Darüşşafaka Sinema Kulübü
Eskişehir Sinema Derneği
Gaziantep Sinema Derneği
İktisat Fak. S.K.
İTÜ Mak. Fak. S.K.
İzmit Sinema Derneği
Karadeniz T.Ü.S.K.
Robert Kolej S.K.
Türk Film Arşivi
Türk Sinematek Derneği

YAYINLANAN BİLDİRİ

Ülkemizde, sinema kültürünü yaymak, Türkiye'de ve dünyada çevrilmiş büyük sinema eserlerini halkımıza tanıtmak, sinema sanatı sevgisini aşılamak amacıyla kurulmuş olan 5 Sinema Derneği ve 2 Sinema Kurumunun temsilcileri olan bizler, bu son derece yararlı teşebbüsün Bursa ilinde engellendiğini öğrenmekle büyük bir üzüntü duyduğumuzu bildiririz.

230 Bursa'lı aydın sinemaseveri çevresinde toplanan Bursa Sinema Derneği'nin çalışmaları, gerekli formaliteler bütünüyle yerine getirildiği, ve başarı ile film gösterileri yaptığı halde Belediye'nin kanuna aykırı istek ve baskıları sonucunda engellenmiş ve dernek film gösteremez duruma getirilmiştir. Bursa'luların sanat değeri taşıyan filmleri görebilecekleri tek kurum olan Bursa Sinema Derneği'nin, resmi makamlarca desteklenmesi gerekirken çalışmalarına karşı çıkılması anlaşılmaz bir durumdur.

Ülkede sinema sanatına yakışır bir ortam hazırlamak amacıyla kurulmuş kurumların temsilcileri olarak bu üzücü duruma bir an önce son verilmesini istiyoruz.

Türk Sinematek Derneği
Türk Film Arşivi
Hisar Sinema Kulübü
İzmit Sinema Derneği
Karadeniz Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü
Eskişehir Sinema Derneği
Bursa Sinema Derneği

basın toplantısı

ünlü sovyet sinema yazarı rostislav yurenev ve via artmane'nin sinematek merkezinde yaptıkları basın toplantısı.



R. YURENEV VE V. ARTMANE BASIN TOPLANTISINDA

Geçen ay Sinematek'in düzenlediği 'Sovyet sinema klâsikleri toplu gösterisi'ne katılmak üzere İstanbul'a gelen ünlü film eleştirmecisi Yurenev ve sinema oyuncusu Via Artmane Sinematek lokalinde bir basın toplantısı yaptılar. Bir söyleşi havasında geçen bu toplantıdan aşağıda bazı notlar bulacaksınız.

Yurenev: Sovyet sineması çok çeşitli cumhuriyetlerin sinema merkezlerinde meydana getirilmiş yapıtları bir araya toplayan zengin bir bütünlüğe sahiptir. Filmler yalnızca Moskova'da ve Lenin-grad'da çevrilmez. Özbek filmleri, Ukranya filmleri, Türkmen filmleri, Litvanya, Letonya gibi küçük ülkelerin sinema merkezlerinin filmleri bu çeşitliliği sağlar. Öyle sanıyorum ki, Sovyet Rusya'nın bazı yerlerinde çevrilen filmler dil yakınlığı sebebiyle Türkiye'de de çevirimi yapılmadan gösterilebilir.

Artmane: Çok ilginç bir uğraşım var. Dünyanın çeşitli yerlerindeki insanlarla tanışmayı, ilişki kurmamı sağlıyor. Oyunculuk hayatımda daha çok içten, duygulu konuları sevdim. Litvanya'da çalışıyorum. Çevirdiğim son filmler 'Kimse Ölmek İstemiyordu', 'Bizim Kanımız' ve 'Edgar ve Kristin'...

Soru: Sovyet Rusya'da sinema eleştirmecileriyle seyirciler arasındaki ilişkiler nasıldır? Eleştirmecilerin ayrıca sinema sanatçılarıyla ya da endüstrisiyle doğrudan ilişkileri var mıdır? Varsa ne türden etkileri olabiliyor?

Yurenev: Sinema eleştirmecilerinin halk üstündeki etkileri çeşitlidir. Halktan zaman zaman mektuplar alırız. Eleştirmecilerle aynı düşüncede olmayabilirler. Genellikle bir film eleştirmeci tarafından tutulursa halk eleştirmeciye uyar. Ancak, bir filmi eleştirmeci kötülersse seyirciler eleştirmecinin tersine o filme olağanüstü bir ilgi de gösterebilirler. Kurallaşmış değil ama, sık sık raslanabilen bir durum bu. Eleştirmeci halkı zayıf yerlerinden yakalayan değersiz filmlere karşı birşey yapamıyor her yerde olduğu gibi.

Soru: 'Kendi Kanımız' Sovyet Rusya'da eleştirmeciler tarafından nasıl karşılanmıştı?

Yurenev: Olumlu karşılandı.

Soru: Sovyet sinemasının bugünkü durumunu biraz daha açıklayabilir misiniz? Özellikle içeriği açısından...

Yurenev: Eisenstein ve Pudovkin genellikle kitlelerin hikâyesini perdeye aktardılar. Devrim sonrası yeniden kurulan bir sinema için bu bir görevdi. Bir toplumun geçirdiği büyük sarsıntıları sinema yönetmenleri de görmeden geçemez tabii. Bu dönemde epik filmler dikkati çekiyordu. İkinci Dünya Savaşı sırasında da çoğu propaganda amacı taşıyan epik filmler çevrildi. Sonra Sovyet toplumdaki sürekli değişimler oldu ve bir yere gelinemedi. Bireysel konular da sinemacılar tarafından işlenebilir duruma geçti. Sanat şimdi kişilerin iç dünyası üzerine eğiliyor. Biz de yabancı ülkelerin bireysel konuları işleyen yönetmenleri de sevebiliyor, örnek olabiliyor. Alain Resnais'den söze başlayayım. Bu yönetmen genellikle ülkemizde tutulur. Fakat ben 'Marienbad'da Geçen Yıl'ını hiç beğenmedim. Buna karşılık 'Savaş Bitti'sine hayranım. Fransız 'yeni dalga' yönetmenlerinden özellikle beige sinemacılarını beğeniyorum. Jean Rouch, Chris Marker, Frederic Rossif gibi... Buna karşılık Jean-Luc Godard'ı beğenmem. Bizim ülkemizde de gençler ona tapıyorlar sanki. Geçen yıl Venedik film festivalinde jüri üyeliği yaparken Godard'ın büyük ödülü kazanmaması için ne gerektiyse ona başvurdum. Bunuel'in ödülü kazanması için çabaladım. Oysa jüri başkanı Alberto Moravia Godard'ı tutanlardandı.

Soru: Sovyet sinemasının genç kuşağını etkileyen bir yabancı ülke sineması var mı?

Yurenev: Yeni İtalyan sineması... Bence Pontecorvo'nun 'Cezayir Savaşı' 'Potemkin Zirhlisi'nin devamıdır. Çalışma metodu ayındır: Yeniden canlandırma... İtalyan filmlerinin Sovyet sinemacılarını etkilediren daha çok içeri-

gi oluyor. Sıradan insanlara sevgi, gerçek yaşamın gösterilmesi örneğin...

Soru: Bir ara kötü filmleri seyircilerin ilgiyle karşılayabildiklerini belirttiniz. Sinemanın kültürel bir olay olarak kurulduğu ve geliştirildiği Sovyet Rusya'da topluma bu açıdan fayda sağlamayan filmlerin yapımını devlet nasıl destekliyor?

Yurenev: Sinema başlangıçta devrimci bir halk kitlesi yaratmak gerekliliğini yükleniyordu. Oysa bugün Sovyet toplumu için böyle bir gereksinmeden söz edilemez.

Soru: Sovyet sinemasının yeni yönetmenleri çocukluk ünlerini bir filmle yaptıktan sonra bir süre sessizlik içinde kalıyorlar. Örneğin: Kutziev, Tarkovski. Neden? Yeni filmler çevirmek olanağını bulamadıkları için mi? Yoksa merkezci bir yönetim düzeni içinde umutverici kişilikleri yitiriliyor mu?

Yurenev: Sovyet Rusya'da sinema endüstrisinin hızı batılı ülkelerdekinden çok daha ağırdır. Yönetmenler ortalama üç yılda iki film çevirirler. Çukray, Tarkovski, Kutziev durmadan filmler çeviriyorlar. Fakat, yeni çevirdikleri öncekilerden iyi olmadığı için dış ülkelerde bunlar pek bilinmiyor. Sovyet Rusya'da film yapımı makineli tüfek atışı gibi değildir.

Soru: Bir film çevrildikten sonra hangi türden baskı ya da etkilenmelerle değiştirilebilir. Örneğin Marlen Kutziev'in 'Yirmi Yaşındayım' adlı başarılı bir filmi değiştirilmek zorunda kalmış. Kutziev 'Yirmi Yaşındayım'ı bitirdikten sonra iki yıl bekleyebilmiş gösterilme iznini alabilmek için. Ancak, bazı değişiklikler yapması şartıyla bu izni almış. Bu türden olaylara raslanabiliyor mu?

Yurenev: Sovyet sineması partinin ve devletin yönetimi altındadır. Bazı filmleri devlet beğenemeyebilir ve gösterilmesini yasaklayabilir ya da yönetmenini bazı değişikliklere zorlar. 'Yirmi Yaşındayım' tamamlandıktan sonra Kruşof tarafından görüldü ve yanlış yargılandı. Kruşof filmin Sovyet toplumundaki çeşitli kuşakların ilişkilerini doğru göstermediği yanlışlıydı. Filmi iyi anlayamamıştı. Değiştirilmesini istedi. Bu değişikliklerden sonra film idolojik olarak netleşti, fakat sanat değeri zedelendi.

Soru: 'Life' dergisinin son sayılarından birinde Sovyet sinemasının bugünkü durumunu ele alan bir yazı sinemacıların Amerikan sinemasından da etkilendiklerini, özellikle bu etki altında üstün yapımlar meydana getirdiklerini belirtiyordu. Ne dersiniz?

Yurenev: Amerikan sinemasının Sovyet sinemasını etkilediğinden söz edilemez. Zira kötü filmlerin etkisi altında kalmak zordur.

Soru: Sovyet sineması oyuncularını hangi kaynaklardan sağlar?

Artman: Çeşitli kaynaklardan... Özellikle Moskova'daki sinema okulundan. Ayrıca çeşitli cumhuriyetlerdeki stüdyolarda da yetişme olanağı vardır. Ben Riga'da yetiştim. Tiyatro ve sinemada çalışıyorum. Yılda ortalama bir film çeviririm.

kaynaklar

8 aralıktan 31 aralık'a kadar çevrilen türk filmleri listesi

agağ özgüç

- 203) FANTOMA İSTANBULDA BULUŞALIM. Yön ve Sen. Natuk Baytan / Gör. Manasi Filmleridis / Oy. Yılmaz Koksal, Cevat Kurtuluş, Hasan Demirtaş, Merâl Küçükeroi, Diclehan Baban / Yap. Saner Film.
- 204) KADIN DÜŞMANI — Yön ve Sen. İhan Engin / Gör. Memduh Yükmán / Oy. Ekrem Bora, Sema Özcan Erol Taş, Reha Yurdakul, Tanju Korel, Nurhan Nur, Suphi Tekniker, Nevin Nuray / Yap. Engin Film.
- 205) YAĞMUR ÇİSELERKEN — Yön. Nuri Ergün / Sen. Safa Önal / Gör. Nejat Okçugül / Oy. Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Turgut Özatav, Gülgün Erdem / Yap. Er Film.
- 206) GÜL AĞACI — Yön ve Sen. Mehmet Aslan / Gör. Fevzi Eryılmaz / Oy. Hülya Koçyiğit, Tamet Yiğit, Necdet Tosun / Yap. Ozon Film.
- 207) PAŞAZADE — Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüler / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Cüneyt Arkin, Filiz Akın, Hulûsi Kentmen / Yap. Erler Film.
- 208) OSMANOĞLU — Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüler / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Cüneyt Arkin, Semiramis Pekkan, Önder Somer, Mümtaz Ener, Kadir Savun, Necdet Tosun / Yap. Erler Film.
- 209) YIKILAN GURUR — Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Sadık Şendil - Özdemir Birsél / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Ayhan Işık, Belgin Doruk, Vahi Öz, Muallâ Sürer / Yap. Hisar Film.
- 210) SİNEKLİ BAKKAL — Eser. Halide Edip Adıvar / Yön. Mehmet Dinler / Sen. Osman Seden / Gör. Kenan Kurt / Oy. Türkân Şoray, Ediz Hun, Çolpan İhan, Kadir Savun, Toygar Belevi, Süleyman Turan, Feridun Karakaya, Nubar Terziyan, Şaziye Moral / Yap. Kemâl Film.
- 211) HIRSIZ PRENSES (Renkli) — Yön. Nevzat Pesen / Sen. Suavi Sualp / Gör. Manasi Filmleridis / Oy. Kartal Tibet, Fatma Girik, Yıldırım Gencer / Yap. Pesen Film.

sinematek haberleri

Türk Sinematek Derneği geçtiğimiz Ocak ayı içinde, üç yıla yakın çalışmaları süresince karşılaştığı güçlüklerin en önemli olanıyla dolu günler yaşadı. Dış ülkelerdeki benzer kuruluşlardan çok farklı bir çalışma düzeni yürütmek zorunda kalan Sinematek, çalışmalarının en yoğun bölümü olan gösterileri, iki yılı aşkın bir süre, kendisine film sağlayan kurumlarla, ilişkide bulunduğu resmi kurumların, görmekte olduğu hizmeti göz önüne alarak gösterdikleri anlayışlı tutum ve kolaylıklar sayesinde, hemen hemen aksatmadan yürütebilmişti. Gösterilerde yer alacak olan filmlerin Türkiye'de pek az bir süre kalmaları, özellikle Sinematek'in elinde buldukları sürenin çok kısa olması, resmi kurumların anlayış ve yardımları sayesinde çözüm yolu bulunabilecek bir durum çıkarmaktaydı ortaya. Ve bu anlayış ve yardım geçtiğimiz Ocak ayı içinde birdenbire kesilerek, Sinematek bugüne kadar yapmadığı türde program değişikliklerinde bulunmaya zorlandı. Düzenleyeceği Yeni Çekoslovak Sineması Toplu Gösterisi ile ilgili filmler geç geldikleri öne sürülerek sansür tarafından incelenmek istenmedi; birtakım formalitelerin eksikliği bildirilerek gümrük gecikmeleri ortaya çıktı. Bütün bunlar bugüne kadar Sinemateke gös-

terilen anlayış ve yardımın pek azı ile çözümlenebilecek durumlardı. Ne yazık ki beklediğimiz çıkmadı. Çekoslovak Haftası ertelendi. Oysa, bugüne kadar ki yardım anlayışını doğrulayacak koşulların hiçbir değişimi yoktu. Sinematek'in sansür edilmiş filmler gösterdiği konusunda ileri sürülenler Sovyet Klâsikleri Toplu Gösterisi'nde yer alan Cengiz Han'ın Torunu filminin de böyle bir film olduğunun söylenmesine kadar varıyordu. Oysa, aynı filmin 1931 de Yıldız sinemasında gösterilmiş olması bir yana, bütün gerekli formaliteler yerine getirilerek sansür'den gösterilme izni alınmıştı. Bunun gibi başka örnekler de Sinematek çalışmalarından habersiz bazı kurumların ne denli yanlış verilere dayanarak yargıda bulduklarını göstermek üzere verilebilirler. Biz, üyelerimize, ancak yukarıda belirttiğimiz anlayışlı tutumun yeniden geri gelmesi ile alışılmış düzene dönmemizin mümkün olabileceğini üzüntüyle bildirmek zorundayız. Engelleme olarak adlandıracağımız tutum ve davranışların ortadan kalkması, 6000 i aşkın üyenin alıştıkları düzene dönülmesi, onları ve bizi sevindirecektir. İlan edilen öbür Toplu Gösteri, Sovyet klâsikleri ile gerçekleştirildi. Bu haftayı Sinematek üyelerine sunmak üzere dünya-

ca ünlü Sovyet sinema profesörü Rostislav Yurenev ile gösterilerde yer alan Kendi Kanımız filminin başkadın oyuncusu Via Artmane Türkiye'ye geldiler, filmleri sundular, Prof. Yurenev uzmanı olduğu Ayzenştayn konusunda bir konferans verdi. Aynı konuda yazıp göndereceği bir inceleme Yeni Sinema'nın ilerki sayılarında yer alacaktır.

Çekoslovak filmlerinin kısa bir süre içinde geri gönderilmeleri gerekli olduğundan, ertelediğimiz haftayı gerçekleştirebilmek amacıyla programlarımızda bir tarih ayarlaması yapmak gereğini duyduk. Daha ileri bir tarihte de yapılması mümkün olan yeni Alman Sineması Toplu gösterisi yerine yeni Çekoslovak Sineması Toplu gösterisini düzenleyeceğiz. Alman Sineması haftası ileri bir tarihte yapılacak, ertelenen Çekoslovak haftası ise 12-18 Şubat haftasında yer alacaktır Yeni engellemeler ortaya çıkmazsa üyelerimiz ilân ettiğimiz bütün filmleri görebileceklerdir.

Ocak ayında üyeliklerini yenilememiş olan üyelerimizle Şubat ayında yenilemek durumunda bulunanların dernek merkezine uğrayarak, üyelik durumlarının devam etmesi ve gösterileri izleyebilmeleri için gerekli işlemleri yaptırılmalarını bir kere daha önemle rica ediyoruz.

filimler

SINEMANIN YÜZ AKI

I PUGNI IN TASCA / CEPTEKİ YUMRUKLAR. Yönetmen ve Senaryo / Marco Bellocchio. Görüntüler / Alberto Marramma. Müzik/ Ennio Morricone. Oyuncular / Lou Castel (Alessandro), Paola Piftagora (Giulia), Marino Mase (Augusto), Lilliana Gerace (Anne), Pier Luigi Troglio (Leone), Jennie Mac Nell (Lucia), Celestina Bellocchio. Yapım / Dorla Cinematografica. Yapım yılı / 1965 Süresi / 105 dakika.

«Politik bir sinema, bir sınıf gerçekliğini, onu harekete geçirmek için mutlak bir nesnellikle yorumlayan ve bunu da, bu gerçeklikten, toplumsal koşullara bağlı olmayan iyileşmez biçimde özel olmakta direnen görünüşleri uzak tutup, yorumu evrensel bir anlaşılabilirlikte, aynı zamanda onu basit bir didaktizm'den kurtaracak biçimde yapan bir sinemadır.»

Bellocchio'nun filmi için yazılabilecek en doğru, eksiksiz cümleyi yine kendisi yazdı galiba. Sinemasının nasıl bir sinema olduğunu anlatmak, belki de anlamak için sayfalar dolusu yazı yazanlara ne demeli. Bu temel düşüncenin sinematografik bir biçimde nasıl işlendiğinin araştırılması ise ayrı konu. Temel düşüncenin tartışılabilir olduğu konusunda ileri sürülenler ise, sinemanın - bütün öbür sanatlardan ayrılarak - yığınları etkileyen en önemli sanat olması, bu niteliğinin de kendisine bir takım görevler yüklemesi - sanat özgürlüğünün bütün koşullarını yerine getirerek - bir birey fantezisi olmaktan çıkıp, altyapının yoğun olduğu bir üstyapı unsurunun ürünü olmak zorunda bulunmasıyla, özellikle az gelişmiş toplumların araştırma ve yapma yükümlü buldukları bir sinemanın ve getirdiği sinema anlayışının bütünüyle karşısında olan düşüncelerdir. Buna tartışmayacağız.

İtalya'nın Avrupa'da sınıf bilincine ulaşmış en önemli ülke olması, tarihinin bu konuyla ilgili büyük örneklerle dolu olması, sinemacılarının zaman zaman özel bir dikkatle eğilmek zorunda olduklarını anlamalarıyla, sinema tarihine çok önemli dönemler yazılabiliştir. «Yeni - gerçekçilik» nasıl ki bir alt yapı ürünü sinema akımı, Rossellini, Visconti, de Sica, altyapı ürünü yönetmenler iseler, günümüzün «Yenigerçekçilik sonrası» İtalyan sineması dönemi ve getirdiği sinemacıları, Bellocchio, Bertolucci, Pasolini, Pontecorvo, Olmi, De Seta ve başkaları, aynı altyapının ortaya çıkardığı sanatçılardır. Yaptıkları filmler kişisel yetenekleri sonucu yaratılmış olmakla birlikte toplumsal koşulların da bir ürünüdür. Hatta daha da ileri gidilerek «Cepteki Yumruklar» ın asıl yaratıcısının, Bellocchio değil, bizi 19. yüzyıl ortalarına kadar geri götürecekt İtalya tarihli olduğu söylenebilir.

Bununla, yönetmenin sanatçı yeteneği küçümsenmiş olmuyor kuşkusuz. Tersine böylesi bir malzemenin bu filmi ortaya çıkarması, gerçek bir yaratıcının varlığını

su götürmez kanıtı olarak görülmelidir.

Önce bir aile koyuyor Bellocchio ortaya. Toplum üyesi kişilerin bir araya gelerek oluşturdukları en küçük kalabalık yani. Kısaca, bir toplumsal ürün. Bu ailenin kişilerle tanışıyoruz. Ağabey Augusto: bütün ailenin en akıllığında kişisi olarak tamdır bize. Ama kardaşıyla kâğıt oynarken yokluktan yararlanıp kâğıtlarına bakan yine o. Sonra Giulia: başlarda sapıklığı belli olmaz da ortalara doğru tanırız gerçek kişiliğini. Alessandro ise ne olduğunu ilk görüşte anlatır bize. Küçük kardeş Leone bütün bu kişiler arasında, sillek, zavallı, belki de üzerinde en çok durulmasını gerektiren biridir. Bunlara gözleri görmeyen anne'nin de katılmasıyla sinemada eşine az rastlanır bir topluluk buluyoruz karşımızda. Bellocchio'nun bu topluluğu toplumdan arıtılmış olmasının nedeni de geçerli: buraya kadar bir toplum ürünü olarak gelmişlerdir. Bundan sonra kişiliklerini, ilişkilerini araştırmak için toplum gerekli değildir. Bu kişiler toplumun bütün etkilerini üzerlerinde taşıyan birer model'dirler. İşte burada öy-



I PUGNI IN TASCA / CEPTEKİ YUMRUKLAR / M. BELLOCCHIO / L. CASTEL

le bir dünya kuruyor ki Bellocchio kişileriyle - Ale ile Giulia arasındaki ilişkilere, özellikle Ale'nin odasında Cocteau'nun Les Enfants Terribles'i ile büyük benzerlikler var - bu dünyanın olaylarını ileriyeye ya da geriyeye yürütmek her zaman için olanaklı.

«Cepteki Yumruklar»ın bütün Freud'sel yorumlarını bir yana bırakalım. Bunların çözümleme ve tartışmasını yapmanın gereği yok. Hepsinin doğru ve bu konudaki kurallara uygun oldukları da besbelli. Önenli olan İtalya'da kentsoylu sınıfının aşağılaşması sorunu ve böyle bir sorunu ele almak gereğini duyup, onun bilincine erişebilmiş bir sinemacının varlığı. «Leopar» bu sınıfın ortaya çıkışının filmi ise, «Cepteki Yumruklar» çöktüğünün filmidir. Aralarındaki işleniş farkı, yaratıcılarının kişisel anlatımlarının değişik olmalarından çok, Viskonti ve Bellocchio'nun değişik toplumsal koşulları yarattığı insanlar olmalarından ileri geliyor. Bellocchio'nun gittikçe yabansallaşmakta - yabancılaşmaktan çok - olan gülmütüzün insanın incelenek için bir «Leopar» yapması beklenemezdi kuşkusuz.

Bir de, çeşitli yerel özelliklerin o yerlerde bırakılmaları gereğinin bir örneğini ele alalım. Opera İtalya'da doğmuştur, orada kalmalı, orada işlenmelidir. Bir opera, ancak bir İtalyan sinemacısının elinde, onun duyusuyla, sinematografik bir biçimde kullanılabilir. En belirgin örnekler: «Senso» ve «Cepteki Yumruklar». Sinemanın en büyük finallerinden birini, sara kriziyle kıvranan bir insan ile «La Traviata»nın aryalarının eşlemesini yaratmak için insanın önce İtalyan, sonra Bellocchio olması gerekli. Sinema ile müziğin bu denli kaynaştığı, haykırmalarla aryaların, çeşitli «contrepoint»lara varıncaya dek, böylesi bir bütünü oluşturdukları bir ikinci örnek, sinema tarihinde herhalde verilemeyecektir.

«Yenigerçekçilik sonrası» İtalyan sineması, Brezilya'nın «Cinema Novo»su ile birlikte, bugün sinemanın yüzünü ağartabilecek en önemli akımdır.

Jak Şalom

İTALYAN USULÜ WESTERN.

ORGOSOLO'DAKİ HAYDUTLAR BANDITI A ORGOSOLO. Yönetmen / Vittorio De Seta. Senaryo / Gherardini, De Seta. Görüntüler / Vittorio De Seta. Müzik / Valentino Bucchi. Oyuncular / Michele Cossu, Peppeddu Cuccu, Vittorina Pisado. Yapım / Titanus adına Vittorio De Seta. 1961.

İtalyan usulü western dendiğinde akla ilk gelen şüphesiz son yılların gişe şampiyonu Ringo, Gringo türü filimler oluyor. De Seta'nın filmine aynı deyiimi kullanmak yadırgatıcı gelebilir. Amerikan sinemasının geleneksel bir türü olarak gelişen, yayılan «western» günümüzde uygulanışı değişik yorumlara bağlanan değişik özlü bir karakter taşıyor artık. Önceden de belirttiğimiz gibi western, özünü oluşturan koşulların tarihsel gelişim gereği aşılması, farklı yerlere gelmesi yüzünden çağdaş bir yorumla bağlanmadığında bildirdiden, yaratıcılıktan yoksun devrini tamamlamış tür olma tehlikesiyle karşı karşıya. Ondokuzuncu yüzyıl Amerikasında ilerici bir nitelik taşıyan bireycilik anlayışı çağımızda aynen sürdürüldüğünden ortaya çıkan soluksuzluğu, yıpranmışlığı şaşkınlıkla karşılamak, Ford'a, Hawks'a ne oldu demek biraz an-

lamsız gelmiyor mu? Ringo'larda, Gringo'larda western kalıplarını yer yer karikatürleştirme yoluyla girilen seks, şiddet, paraya tapma gösterilerinin Bondizm'le aynı paraleli sürdürdüğü pek öyle gözden kaçacak olaylar olmasa gerek. Peckinpah, Penn gibi çağdaş yönetmenlerin westerne yeni bir boyut kazandırma yolunda giriştikleri denemelerde değişen kahraman anlayışı, soruna başka bir açıdan değinmemizi gerektiren ayrı bir nokta. Bütün bunlardan ortaya çıkan sonuç western'in kuruluş, üslup, anlatım kalıpları olarak çağımızda geçerli olduğu, buna karşılık özünde yatan geleneksellikten kopmuş, ayrılmış bulunması..

Western'deki mekân içinde iki anlayış, epik ve lirik unsurların dengeleniş tarzı, dış yapı olarak aynı çekim koşullarına giren bütün filimlerde tekrarlanıyor. Gelgelelim De Seta'nın «Orgosolo'daki Haydutlar»na..

Koyun kaçakçılarının serüveni, kişileriyle, mekânıyla, bir belge filminin nesne tesbitindeki titizliği, otantik duyarlılığı, kurgu biçimine bağlı kalınarak sinemalaştırılmış. Kamerayla birlikte filmin yönetimini üzerine alan Vittorio De Seta western'in anlatım kalıplarını, benzer çevre - kişi ilişkilerini işleyen bir olay dizisinde ister istemez tekrarlıyor



BANDITI A ORGOSOLO / ORGOSOLODAKI HAYDUTLAR / V. DE SETA

Ama bu çok kişisel, Amerikanizmden iyice arınmış, kendi toplumsal koşullarına sınıksız oturmuş bir tekrarlama. De Seta, Ford'un görüntü çerçevelemelerini, plan bağlantılarını tekrarlıyor ister istemez ama çok dıştan, çok sindirilmiş gitmiş bir havada.. De Seta'nın filminde sarp dağlarda koyun kaçakçılığına mahkûm edilmiş kişilerin yerine kızilderilileri koyun, jandarmaların yerine de Amerikan süvarilerini, fazla bir şeyin değişmediğini göreceksiniz.. Bir yanda beyaz sömürücüler tarafından topraklarından atılıp toplama kamplarında tükenmeye bırakılmış kızilderililer, öte yanda tutucu güçlerin devamını sağladığı geri tarımsal koşullar altında dağlarda koyun kaçakçılığından başka yapacak şeyi kalmayan köylüler.. De Seta köylü ile geri yapının doğal görüntüsü, sarp dağları sürekli karşı karşıya getirir. Köylü açısından bir karşı karşıya gelişir bu.. Bilinci gelişmemiş, sakin, sessiz bir mücadele gösteren köylü geri tarımsal yapıyla çatışırken şüphesiz doğayı ön plana alacaktır. De Seta filminde diyalektik gelişmeyi bu yönden sürdürürken, o sessiz, sakin mücadeleden epik bir betimlemesini yapar. Westernin yalnız adamı De Seta'da da aynı yalnızlığı sürdürür. Ama anlamı değişmiştir yalnızlığın. Bir şeyleri tek başına, ortaya koyamamanın çaresizliğini yansıtır. Ve De Seta da iyi bir western yapmıştır kendi usulünce..

Tanju Akerson

ARKADAŞLIK..

MACERA PEŞİNDE / LES AVENTURIERS Yönetmen / Robert Enrico - Konu / José Giovanni'nin romanından, Senaryo / José Giovanni, Robert Enrico, Pierre Pellegrin - Konuşmalar / José Giovanni, Pierre Pellegrin - Görüntü Yön. / Jean Boffety Oyuncular / Alain Delon (Manu), Lino Ventura (Roland), Joanna Shimkus (Laetitia), Serge Reggiani (Pilot) - Bir Fransız S.N.C., 1966 yapımı.

Manu, Roland, Laetitia: serüven tutkusu, değişim ihtiyacı ile ha-



LES AVENTURIERS / MACERA PEŞİNDE / ROBERT ENRICO

reket eden üç kişidir «Macera Peşinde» nin kahramanları. Değişik, oysa bir ortak noktaları olan kişiler. Yalnızca uzaklaşmak, yabancılaşmak, değişik bir yaşantı sürdürmek, hatta zengin olmak değil amaçları. Bir de çocukluk yıllarından kalma o salt, o pembe «maceraperest» lik var içlerinde.

Hülyalarına, en gizli ve aynı zamanda en açık düşlerine bir renk katan, bir boyut veren seviren tutkusu, ve de yaşadıkları dünyadan kopmak duygusu. Manu'nun elinden pilot belgesini alan, Laetitia'nın yapıtlarını benimsemeyen, Roland'ın rahatını kaçıran bir dünya bu. Gerçi onun içinde de yaşanır, onsuz da yaşanır.

Paris kentinin kenar mahallelerinde tanışan, kaynaşan bu üçlü daha sonra Kongo sahillerinde daha da birleşecek, bir kat daha kaynaşacak. Engin deniz, doğal bir yaşam, batık bir hazine. Oysa hazinenin keşfi ile o, çocuk romanlarına özgü, kuşkusuz serüven havası bozulacak, kötü, daha kötü insanlar türeyecek, silâhlar konuşacak ve Laetitia'nın cesedi sulara gömülecek, okyanusun diplerine kadar, erişilmez bir özgürlük içinde.

Manu ve Roland için düş kopmuş tur. Zenginlik mutluluklarını yitirmişler, oysa arkadaşlıkları de-

vam ediyor, daha sağlam, daha dinç. Laetitia'nın ölümü onları bir kat daha bağlıyor.

Sonra bir çocuk çıkıyor ortaya, Laetitia'nın yeğeni, Laetitia gibi sarışın, çilli, sevimli ve Roland yeni bir amaç buluyor: çocuk ve Laetitia'nın düşlerinde kalmış denizin ortasında bir kale. İki arkadaş aylar gibi oluyorlar, bir süre için. Oysa kötü insanlar peşlerinde. Ve sonunda iki arkadaş birleşecek, dö vüşecek, kötü insanları ezecek ve Roland denizin ortasındaki kalesinde, düşleriyle yalnız kalacak.

İçli, duygulu, düşlere, çılgın hülyalara yakın bir serüven havasını getiren buruk bir film oluyor böylece Robert Enrico'nun bu «Macera Peşinde» si. Bir macera, bir aşk, bir dostluk filmi. İlkini bizi bağlantısız gibi görünen olayların ardında sürüklüyor: Manu ve Arc de Triomphe, Roland ve motoru, Laetitia ve soyut heykelleri, Manu ile alay eden snoblar, Roland'nun başarısız keşfi, Laetitia'nın şatafatlı ve verimsiz sergisi. Sonra olaylar, kişiler ağır ağır toparlanıyor, birleşiyor, etkili olmaya başlıyor. İki arkadaş arasında kalmış Laetitia kaybolan umutların, gelip geçmiş hülyaların, gerçekleşmeyen düşlerin bir simgesi oluyor. İkilik üçlük oluyor.

Enrico, José Giovanni'nin bir kez daha «erkek dostluğu» nu anlatan

bir romanı üzerinde - ve Giovanni'nin desteği ile - benzeri az rastlanılan salt, duygulu, «erkekçe» bir hikâyeyi anlatıyor, bazen büyüleyici bir şekilde (Laetitia'nın cenaze töreni), bazen çarpıcı (Manu'nun ölümü). Her zaman ölçülü, her zaman içli bir biçimle, görüntülerle, çocukluk yıllarının macera tutkusunun, gençlik yıllarının mutlu aşk düşlerinin havasını kaybetmeden, unutmadan.

Giovanni Scognamillo

SÖYLEYECEK BİR ŞEY KALMAYINCA..

HOW TO STEAL A MILLION / HIRSIZ AŞIKLAR. Yönetmen / William Wyler. Senaryo / Harry Kurnitz. Görüntü Yönetmeni / Charles Lang. Müzik / Johnny Williams. Kurgu / Robert Swink. Yönetmen yardımcısı / Paul Feyder. Oyuncular / Audrey Hepburn, Peter O'Toole, Eli Wallach, Hug Griffith, Charles Boyer. Yapım / Fred Kohmar, 20th Century Fox, 1965.

Wyler «Ben Hur», «Kolleksiyoncu» falan derken «Hırsız Aşıklar» a kadar vardığı işi.. Hollywood'un ticari kalıpları, Wyler gibi bir sinemacı için öyle kolayından kabul edilecek bir özür olmasa gerek. Geçen mevsim «Kolleksiyoncu»dan söz ederken filmi Amerikan sinemasının tarihsel gelişimi içinde ele almış, Wyler'i de bu çizgi içine oturtarak değerlendirmiştik. Orada söylediğimiz Wyler'in sinematografik anlatım gücünün, üslup özelliklerinin, bu alanda vardığı sınırların belli olduğu idi. Önemli olan artık bu kalıplar içine daha ne gibi bir söz söyleneceğiydi. Wyler yirmi yıl önce seslendiği gibi artık neden seslenemiyordu? Neden bir «Ben Hur» çeviriyor, neden büyük iddialarla ortaya atıldığı «Kolleksiyoncu» da takılıp kalıyordu? Bütün bu soruların cevabı aslında Hollywood'un bir sinema okulu olarak tükenişinde yatmaktaydı. Wyler Hollywood'un tükenişinle en belirgin sembollerinden biriydi.

Amerikanizm deyimi altında topladığımız Hollywood filmi özellikleri dış yapı olarak halen geçerli-



HOW TO STEAL A MILLION / HIRSIZ AŞIKLAR / WILLIAM WYLER

di. Ama bu yapının içindeki öz - eğer öz denilebilirse, artık foto roman sayfalarında boy gösteriyordu. Günümüz insanı Wyler'den ve onun gibilerden çok uzaktaydı. Wyler'in yalnızca sinematografik ustalığı o insana yaklaşılmaya, o insani kavramaya yetmemekteydi. Ticari kalıp özürü aşında Hollywood çöküntüsünün bir parçasıydı. Yoksa bütün bu ticari zorlamaları kaldırıp o eski ustalara ortaya sahverdiğinizde hiçbirinin halen buldukları çizginin on adım ötesine geçecek hali yoktu. Nitekim Wyler nisbeten daha serbest koşullar altında çevirdiği «Kolleksiyoncu» da büyük bir teknik gösteriye girişirken işin aslı esasına gelindiğinde kekeleyip durmuş, Salinger'e tutunayımı derken meseleyi daha bir yüzüne gözüne bulaştırmıştı.

«Hırsız Aşıklar» düpedüz hem seyirciyi hem de Wyler'i aldatma yönünden başarılı bir film. Seyirci birbuçuk saati boşboşuna geçirmenin getirdiği dinlenişten memnun kalırken, Wyler de mali durumu biraz daha düzeltme imkânını buluyor. Wyler «Roma Tatlı»ndan arta kalma Audrey Hepburn'ün karşısına bu kez Gregory Peck'in yerine Peter O'Toole'u koymuş..

Hikâye olarak anlatılan olay dizisinde öyle olağanüstü bir yan yok. Hollywood'un geleneksel soygun serüvenlerinden biri. Gerilimi, plân sürelerinin ayarı tastamam yerinde, saat gibi işleyen bir müze soygunu hikâyesi.. Wyler o ünlü «duygusal güldürtü» üslubu içinde Hepburn - O'Toole çiftini sevimli tavırlarla sağdan sola koşturup durmuş.. Hiciv falan dersiniz, tek tük saman alevi örneği parlayıp sönüyor filmde.. Eli Wallach'ın çizdiği standart Amerikan zengini sayesinde bir iki hatırdan kalacak cinsten espriye rastlanabiliyor, ama hepsi o kadar işte. Diyeceksiniz aynı konuya, aynı dramatik kalıplar içersinde bir başka yönetmen, hani şöyle dünyayı daha bir çağdaş kavrayan ister Avrupalı ister Amerikalı olsun (ama siyahbeyaz sorununa Cassavettes gibi bakan, Vietnamı «daily life»nin ötesinde yürüten yurttaşlarının ayak seslerinde duyan bir Amerikalı) el atsa ne olurdu diyeceksiniz.. Herhalde çok daha başka olurdu.. Yeter ki biraz kalıplar açılırsa, dünyaya geleceğini de içine alarak bakılsın.. Günümüz sinema sanatçısı dendiğinde ne diyelim aktı Wyler gibileri gelmiyor doğrusu.

Tanju Akerson

ROMA'NIN ARKA SOKAKLARINDA

ACCATTONE / DİLENCİ. PIER PAOLO PASOLINI yönetiminde çevrilmiş bir İtalyan (Arco Film, Gine Del Luca) filmi, 1961. Senaryo ve Konuşmalar / Pier Paolo Pasolini. Görüntüler / Tonino Delli (Johann Sebastian Bach). Kurgu / Colli. Müzik / Carlo Rustichelli Nino Baragli. Oyuncular / Franco Citti, Franca Pasut, Silvano Corsini, Roberto Scaringella, Adele Cambria, Paolo Guidi, Adriana Asti, Mario Cipriani, Piero Morgia, Elsa Morante. Yapımcı / Alfredo Bini.

Pasolini'nin Accattone'sinden çıktığında Franco Citti'nin görüntüleri belleğime kazılmıştı. «Accattone» Sinemanın gördüğü en etkili kişiliklerden biri. Franco Citti tarafından yaratılan Pasolini'nin kahramanı; bencil, asalak, bayağı, kurulu düzenden alabildiğine uzaklaşan, küçük, sınırlı dünyasının alışılmış, bıkkınlık verici bölümleri arasında salınıp duran yitik biri. Çağdaş bir Dostoyevski kişiliği gibi. Bu orospulardan geçinen, ser-seri anti-kahraman, filmin sonlarına doğru bir işe girip çalışmaya karar verir ama sonra hırsızlık daha çekici gelir. Toplumdan iyice kopar. Günlük basit eylemleri, pezevenkliliği ve bilinçsiz atımlarıyla bomboş yaşayışını sürdürüp durur, ta «herşeyin onda tamlamlandığı» ölüme sığınana değin. Ölüm,

Roma'nın eğri büğrü kenar mahallelerinden, orospulardan, karısından, çocuklarından, Stella'ından tekdüze yaşayışından çeker alır onu, bir bakıma kurtarır. Filmin bu ölüm sahnesinde, motosikletten fırlaması vücudun çarpıklığı, kanlar içinde bir yüz, bulanık bakışlar, ağızdan kan gelişi vb. Pasolini'nin saptadığı ayrıntılardır. Pasolini kahramanına, yaptığı yerde ölümlerine hırsız arkadaşlarına «böyle si daha iyi» dedirterek bitirir filmi. «Dünyada bir kere var olmak için bir daha hiç varolmak gerekir.»

Yeni İtalyan sinemasında Bernardo Bertolucci ile Marco Bellocchio'nun önderlik ettikleri genç gruba karşı ucu temsil eden Pier Paolo Pasolini edebiyattan sinemaya gelme. Çağdaş İtalyan edebiyatının romanlarıyla şiirleriyle büyük yankılar uyandıran bu Marxist yazarı, yeni kuşak sinemacılarının kimi önemli filmlerinin senaryolarını yazdıktan sonra 1961 de Accattone ile yönetmenliğe başladı.

Pasolini Accattone'de Roma'nın kenar mahallelerinde yaşayanların yaşantılarından kesitler veriyor, yeni-gerçekçi bir içgüdüyle hareket ederek. Ele aldığı insanlar arasında baş kişisi olan Accattone'nin kendisi ve çevresiyle olan ilişkilerini gösteriyor. Accattone ve arkadaşlarının konuşmalarında devlet, kilise, aile, cinsiyet sorunlarına uzanıyor. Bergman'ın «Yaban Çilekleri»ndeki İhtiyar Profesör gibi Accattone de Bach müziğinin eş-

lik ettiği gerçeküstü bir düğ sahnesinde kendi ölüm törenine katılıyor. Ama Pasolini'nin mistik gerçeküstüçülüğü, örneğin bir Bunuel'in gerçeküstüçülüğünden çok değişik: Yumuşak, hüzünlü ve dingin.

Pasolini'nin anlattığı Accattone'nin öyküsü, yalnız bir olaylar dizisini izliyor. Toplumsal bir eleştirme yapmak mı, devrimci bir tavır takınmak mı Pasolini'nin istediği Accattone'de? Sanmıyorum. Baş kişisi Accattone'nin çevresinde düzenlediği yalnız olaylarla, sadece Yeni-gerçekçilik mirasına sahip çıkıyor Pasolini, çağdaş İtalya'nın gerçeklerine tanık oluyor. Katı, kesin, gözlemci.

Sinemanın değişik bir anlatım aracı olarak taşıdığı dil ve biçim sorunuyla derinlemesine uğraşmasının yanı sıra, çevirdiği her yeni filmde sinemanın olanaklarını öğrenirken, bu olanakları da zenginleştiren Pasolini ilk filmi olan Accattone'de ağır, upuzun planlardan, hareketsiz görüntülerden, Roma argosu konuşmalardan meydana gelen bir sinema dili yüzünden seyirciye ters geliyor. Accattone'yi başarıyla oynayan Franco Citti'nin vahşi çekiciliği de olmasa filmin sıkıntı verebileceği ileri sürülebilir. Pasolini'nin buşup, çirkeften çekip çıkardığı Franco Citti, kendi yaşantısını bir kez de alıcı karşısında tekrarlar, Pasolini'nin anlatımında pek sezinlenmeyen acı gerilimi filme kazandırıyor. Franco Citti, çocuksuluğu, umurgezer davranışları, zavallılığı ve umutsuzluğu ya da umursamazlığıyla dünya sinemasının efsane olmuş kişiliklerine bir yenisini ekliyor, değişik bir biçimde. Godard'ın olumsuz kahramanı, Michel Polceard'ı çağırıyor uzaktan uzağa.

Accattone, yönetmen Pasolini için başarılı sinema başlangıcı. 1960 sonrası yeni İtalyan sinemasının ilgi çekici örneklerinden biri olan bu film, ideolojik ve politik bütün bağımlılığına karşın Pier Paolo Pasolini'nin, İtalya'da boy atıp öbür ülkelere de sıçrayan evrensel yeni sinema anlayışının kendisinden çok şeyler beklenen sinemacılarından biri olacağını sezdiriyor.

Sungu Çapan



ACCATTONE / DİLENCİ / P. P. PASOLINI / F. CITTİ



LE BONHEUR / MUTLULUK / A. VARDA / J.-C. DROUOT VE C. DROUOT

İZLENİMCİLİĞE ALKIŞ...

LE BONHEUR / MUTLULUK. Yönetmen / Agnes Varda. Senaryo / Agnes Varda. Görüntü Yönetmenleri / Jean Rabler, Claude Beausoleil. Müzik / Wolfgang Amadeus Mozart. Oynayanlar / Jean-Claude Drouot, Claire Drouot, Sandrine Drouot, Marie-France Boyer. Yapım / Parc Film (Fransa) 1965.

Fransız «Yeni Dalga»nın ünlü kadın sinemacısı Agnes Varda «Mutluluk» ile ilk kez Türk seyircisinin karşısına çıkıyor. Mutluluk, Varda'nın filmografisinde bir aşama olarak alınabilir. Sinema anlatımı bakımından taşıdığı olgunluk, renklerdeki çarpıcılık baştan sona dengeli biçimliliği ile hikâyesinin bütün «su götürür»lüğüne rağmen, Mutluluk sonuçta Varda'nın en önemli eseri niteliğinde. 1965 Berlin Film festivalinde «Gümüş Ayı» ödülünü kazanan bu film, Agnes Varda'nın sinemacı kişiliği açısından çok belirgin bir olgunluk, bir ağırlık ve daha önemlisi bir bütünlük taşıyor. «Mutluluk» bir çırpıda düşünülmüş, biçimlenmiş, tavizlere yanaşmadan tamamlanmış, tümüyle kadın yönetmenin kendisini, estetik inançlarını, bir sözcükle «sinemasım» yansıtan bir film. Başında sonuna kadar ahenkli ve zorlamasız o-

luşu buradan ileri geliyor. Nasıl bir konusu var «Mutluluk»un? Basit bir marangoz'un bize mutlu olarak sunulan yaşantısı, karısı ve çocukları ile ilişkileri, gerçekte olduğu gibi, olağanüstü olaylarla karşılaşmadan, izlenimci bir sinema ile veriliyor. Ancak, marangoz François (Jean-Claude Drouot) postane memuresi Emilie (Marie-France Boyer) ile tanışacak, bu karşılaşma yaşantısını tümüyle değiştirecektir. Burada soyut bir mutluluk kavramı doğar François'da. Hem karısını, hem de Emilie'yi sevebileceğine, ilkinden ayrılmadan ikincisi ile olan ilişkisini devam ettirebileceğine inanır. Bunu olağan görür. Saf mantığı böyle bir şeyin toplum tarafından kabul edilemeyeceğini sezemez. Olayların gelişimi aynı doğruda olur. François'nın karısı intihar eder. O, Emilie ve çocuklarıyla başbaşa kalır, yeni bir yaşama hazırlanır. Bütünüyle «kadınca» bir açıdan ele alınıp işlenen filmde Varda'nın vermek istediği ne? Erkekleri bencillikle suçlamak mı, Çağdaş Fransız yaşayışından bir kesit sunmak mı, mutlu bir alle tablosu çizerek hikâyesini anlattığı ailenin günlük yaşantılarını olduğu gibi yansıtmak mı, karısıyla olan ilişkisinin zamanla bir alışkanlık ilişkisi haline geldiğini sanıp bir değişiklik isteğiyle, bir yenilik

tutkusu içinde başka bir kadınla ilişki kurmak isteyen bir kocanın durumunu anlatmak mı? Hiçbiri değil aslında. Varda'nın göstermek istediği soyut bir mutluluk kavramı. Gerçekte olmayan, düste doğup büyüyen bir mutluluğun gösterilmesi. Bunda bir yere kadar başarıya ulaşmış sayılabilir Varda. Oyuncu yönetimiyle, görüntü yönetmenin izlenimci tabloları hatırlatan renkli çabılarıyla, Mozart'ın yerli yerince kullanılmış barok müziğiyle. Bir çağ filmi olabilecek bir çağdaş film seyrediyoruz. Duyarlı, yumuşak. Ama sonunda yine de bir sonuca varmak la yükümlü görmüş olacak ki kendisini, yönetmen, François'nın karısını intihar ettiriyor senaryosunda, alışılmışın sınırları içine gliyor. Oysa, bütün film boyunca savunduğu, önerdiği yolda bitirebilirdi bu duygulu hikâyeyi. Kendi bileceği iş tabii. Ama böylece seyirciyi ve... sansürü kazanmış oluyor.

Bir de Varda'nın çağdaşlarında pek rastlanmayan yönüne değinelim. Filmde gerçek bir aileyi kullanmakla (François, Thérèse ve çocukları gerçekte Drouot ailesini meydana getiriyorlar) böyle bir yaşamda gerçekliğin dışına çıkabilecek hareketleri yok etmek istemiş. Ortaya Emilie'nin çıkması, gerçek bir aileye, dışarıdan bir ikinci kadının katılması. Buraya varıncaya kadar François ile Thérèse'in davranışları tamamen rahat, filme katkıda bulunacak cinsten. Emilie'nin aralarına girmesi de bir başka yönden belgeci anlayışı bütünlüyor. Sanki gerçekte böyle bir olay cereyan ediyormuş gibi karı-kocanın birbirlerine karşı davranışları değişiyor. Burada belgeciliğin tam tersi bir durum meydana geliyorsa da François ile Thérèse'in gerçekte de karı-koca olmaları, davranışları daha ölçülü bir biçimde ayarlayabilmelerini sağlıyor. Bu da filme ayrı bir boyut kazandırıyor.

«Mutluluk» bu yılın önemli filmlerinden ama şunu da belirtmek gerekir ki biçim yönünden olan zenginliği özünün yanında zayıf kalıyor.

DEĞERLENDİRME	•	••	•••	••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••
	Kötü	Sıradan	İlginç	Güzel	Başeser				
	Tanju Akerson	Sungu Çapan	Atilla Dorsay	Ali Gevgilili	Tuncan Okan	Çetin A. Ozkırım	Giovanni Scognamiglio	Jak Şalom	
	Yeni İstanbul	Yeni Sinema	Cumhuriyet	Yeni Dergi	Milliyet	Yeni Gazete	Yeni Sinema	Yeni Sinema	
S I Pugni in Tasca/Cepteki Yunruklar	••••	••••	••••	••••			••••	•••••	
S Potomok Çingiz Hana/Cengiz Hanın Torunu	•••	••••	•••••	•••••	•••	•••••	••••	•••	
Le Bonheur/Mutluluk	••••	••	••••	•••	••••	••••	•••	••••	
S Wagonmaster/Kılavuz	••		••	••••	•••	•••	•••	•••	
The Professionals/Profesyoneller	•••	••	•••	•••	•••	•••	••••	•	
S Accattone/Dilenci	•	••••	•••	•••	•••		••	•••	
Les Aventuriers/Macera Peşinde		••	•••		••	•••	••••	•••	
S Banditi a Orgosolo/Orgosolo'daki Haydutlar	•••	••••						•••	
A Countess From Hong Kong/Hong Konglu Kontes	••••	•	••	••••	•	•••	••	••	
S Detstvo Gorkovo/Gorkinia Çocukluğu				•••••				••	
Hombre/Asi Kabadayı	•••	•••	•	•••	••	••			
S Amelie/Amelie ya da Sevmek Zamanı	••	•	•••	••				••	
S Kapo				•••	•••			••	
S Çapayef		•••						•••	
How to Steal a Million/Hırsız Aşıklar	•		••	••	••	••	••	••	
Who's Minding The Store/Aptal Tezgahtar	••	•	••		•	•		••	
Un Monde Jeune/Gençlik Dünyası			••	••	•	••			
Texas Across The River/Herşey Aşk İçin		•	••	••	•	••	••		
S Rodnoy Krov/Kendi Kanımız	••		•	•				•	
I Bambole/Sarışın Bebekler		•	••		•	••		•	
Caprice/Son Oyun	•	•	••	••	••	•	•	•	

Yanlarında S harfi bulunan filimler Sinematek'te gösterilmişlerdir.

