

Yeni Sinema

sinema dergisi • mart 1968 • 4 lira



antonioni
bonnie
ve clyde
deneysel
film



yeni sinema 16

yıl 2

sayı 16

mart 1968

İçindekiler

sinematek ve üyeleri / yeni sinema

haberler	italya mektubu / genç venezuela sineması / engin ayça - paris mektubu / week-end / gaye petek - olay yaratan filmler: bonnie ve clyde / nur deriş, meraklıyım / sezer türkay, vietnamdan uzakta / david wilson / nur deriş - sinema kulüpleri - sinematek haberleri - langlois olayı
yazılar	basın dosyası: michelangelo antonioni / giovanni scognamillo - deneysel film / nuran ülken - amerikan yeraltı sineması / shirley clarke / sezer türkay
konuşma	çekim öncesi: michelangelo antonioni / pierre billard / ahmet arpad - godard antonioni ile konuşuyor / jean-luc godard / sungu çapan
kaynaklar	1 ocak'tan 9 şubat'a kadar çevrilen filmleri listesi / ağâh özgüç
eleştirmeler	faraun / piramitler altında iktidar çekişmesi / sungu çapan - demanti noci / geçen yıl prag'da ya da yitlik bir umudun yitirilişi / jak şalom - the professionals / profesyonel olmak / giovanni scognamillo - in like flint / şahane budalalık / tanık kakinç
değerlendirme	15 ocaktan - 19 şubat'a kadar çıkan ve sinematekte gösterilen filmlerin değerlendirilmesi.
kapaklar	ön: soldan sağa ve yukarıdan aşağıya: lucia bosè ve massimo girotti michelangelo antonioni'nin cronaca di un amore / bir aşkın öyküsü'nde, franco fabrizi ve eleanora rossi drago m.a.'nin le amiche / kadınlar arasında'sında, alida valli ve steve cochrane, m.a.'nin il grido / çılgılık'ında, monica vitti m.a.'nin l'avventura / serüven'inde, jeanne moreau ve marcello mastroianni, m.a.'nin la notte / gece'sinde, alain delon ve monica vitti, m.a.'nin l'eclisse / batan güneş'inde, monica vitti m.a.'nin deserto rosso / kızıl göl'ünde, david hemmings m.a.'nin blow-up / büyültme'sinde arka: barbara brylska, jerzy kawalerowicz'in faraun / firavun adlı filminde

yeni sinema - türk sinematek derneği'nin organı olarak ayda bir yayımlanır sinema dergisi - sahibi: sinematek adına şakir eczacıbaşı - sorumlu yazı işleri müdürü / hüseyin hacıbaşıoğlu - teknik sekreter / jak şalom - yazı kurulu / onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, cevât çapan, tuncan okan - kapak düzeni / sungu çapan - 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 / abdullah nefes - ankara bürosu / mithatpaşa caddesi, birlik ap. 48/9, yenişehir - tel: 12 00 06 - her çeşit yazışma / p.k. 307 beyoğlu / istanbul - ilan tarifesi / arka kapak içi tam sayfa 1000 TL, yarım sayfa 600 TL - sayısı dört, yıllıkı kırksekiz liradır - dizgi: alfabe matbaası - baskı: fono matbaası - tel: 27 70 14 - kapak baskısı / san reklam ajansı, tel: 49 11 22 - son baskı tarihi 27 şubat 1968.

sinematek ve üyeleri

Türk Sinematek Derneği üçüncü çalışma yılının yarısına geldi. Bu aynı zamanda Yeni Sinema'nın da üçüncü yılı. Bu süre bir ülkede, daha önce hiç bir örneği bulunmasa bile bir kurumun amacının ne olduğunun kavranması için yeterlidir. Türk Sinematek Derneği üç yıldanberi «Sinematek»in ne olduğunu kamuoyuna duyurmak amaçlarını benimsetmek için yoğun bir çaba harcamıştır. Sinemaseverlerin, basının (özellikle basının) heyecanlı katkılarıyla bu çaba nicelik yönünden hiç umulmayan sonuçlar vermiş, özellikle Sinematek gösterileri son yılların büyük ilgi gören sanat olaylarından biri olmuştur. Ancak ilgi'nin «niteliği», Sinematek çalışmaları karşısında takınılan tavır ve özellikle bu çalışmaların ülke koşulları içindeki değerlendirilişi ne yazık ki aynı başarı çizgisi üzerinde değildir.

Burada özellikle Sinematek'in film gösterilerini ve bu gösterilerin değerlendirilişi söz konusu etmek istiyoruz. Çünkü açıktır ki kurumun köklü başarıları yalnızca organizasyonun mükemmelliğine, seçimin ve sunuşun titizliğine değil aynı zamanda, hatta belki daha da fazla seyircinin olumlu ve canlı değerlendirme çabasına bağlıdır. Bu değerlendirme gereği gibi yapılamazsa, ışın esası unutulur ve birtakım ayrıntıların konuşulması ön plâna geçerse bütün bu çalışmalar bir süre sonra çorak toprağa ekilen tohum gibi yozlaşır, «rutin» durumuna gelir, her hafta belirli gün ve saatlerde yerine getirilen bir angarya gibi anlamsızlaşır.

Nedir bir Sinematek gösterisi? Bu soruya Sinematek'in dışındaki kurum ya da çevrelerden bilinçli bir karşılık gelmesi ilk anda beklenemez elbette. Aradan üç yıl geçtiği halde hâlâ kurumun yöneticileri örneğin Devletin ilgili organlarını, konuyla ilgili kurum ya da kişileri biraz daha aydınlatabilme çabası içindedirler. Ama acı olan aynı değerlendirme bulanıklığının, aynı «temelden çok ayrıntılarla ilgilenme» yanlışlığının Sinematek'in bizzat kendi üyelerinin bazılarında zaman zaman ortaya çıkışındır. Bundan altı yedi yıl önce, yani ülkemizde henüz hiç bir Sinematek ya da Sinema Kulübü gösterisinin yapılmadığı dönemde, film getirticilerinin nasılsa listelerine aldıkları bir önemli eser yalnızca o sinema mevsiminin değil bir kaç yılın olayı olurdu. Okuyucularımız hatırlarlar, bundan on yıl önce Visconti'nin «Senso / Günahkâr Gönüller» adlı filmi ya da beş yıl önce Antonioni'nin «Gece / La Notte» adlı filmi sinemalarda gösterildiğinde üzerlerinde aylarca tartışılmış, kaliteli bir sinemadan yana olan seyirci birdenbire çıkıp geliveren bu soylu eserleri gereğince değerlendirmişti. Sinema yazarları günlük gazetelerde, haftahklarda, hatta aylık edebiyat dergilerinde geniş yazılar yayınlamışlar, seyircinin eserleri daha iyi kavramasına yardımcı olmuşlardı. Üç yıldanberi Türk Sinematek Derneği, üyelerine 250'ye yakın önemli sinema eseri sundu. Chaplin'den Eisenstein'a, Mizoguchi'de Bunuel'e, Flaherty'den Ivens'e, Bellocchio'dan Resnais'e kadar düzinelerle klasik ya da çağdaş büyük imzanın eserlerini yansıtan, Amerikan Birleşik Devletlerinden Japonyaya kadar hemen bütün ülkelerin sinemasını Türk seyircisine tanıtan bu programlar, gerçek sinemaseverin yıllardır istediği, ancak düşlerinde bile görmediği bir büyük olayın gerçekleşmesiydi.

Ancak, bu değerli sinema eserlerini hiç eksilmeyen bir heyecan, kavrama çabası ve ilgiyle izleyen Sinematek üyelerinin yanı sıra bazı üyelerin örneğin bir Pasolini ya da Pudovkin'i, Saray sinemasında bir İtalyan western'i gibi seyredip çıktıklarına, sonra da filmin altı dakika geç başlamasından Kervan sinemasının pek uzak olmasına kadar uzanan bir sürü ikinci derecede ayrıntıyı şiddetle eleştirerek kendilerini rahatlatmalarına üzülerek tanık oluyoruz.

Türk Sinematek Derneği elbette eleştirmelere açık bir kurumdur. Elbette bu kurum ta ilk kurulduğu günden bu yana bütün organizasyonun düzenli olmasına, ikinci, hatta beşinci derecedeki ayrıntıların bile titizlikle üzerinde durulmasına özen göstermiştir. En küçük bir aksaklığı bile savunmaya kalkışmamış, tersine bu aksaklıkları kabul etmiş, ilk fırsatta düzeltmeye çaba harcamıştır. Ancak burada açıklamak istediğimiz şey, bazı eleştirilerin Derneğe, «bir sinematek gösterisinin ne olduğunun bilinmemesi» ile karışık bir biçimde yöneltiliş, gösterilen filmi kavrama çabasından çok gösterinin dış öğeleri ile uğraşmaktaki oransızlık ve çelişkidir. Derneğe yöneltilen bu türden bazı eleştiriler teker teker ele alındığında durumu daha aydınlık olarak görülecektir:

1. Bazı üyeler Sinematek'in film seçiminde yakınmakta, gösterilen filmleri beğenmemektedir. Bu konudaki eleştiriler iki ayrı yönden gelmektedir. Sinema sanatı ile daha yakından ilgili olanlar bilgilerine paralel bir biçimde şu ya da bu dönemden, şu ya da bu yönetmenden niçin daha fazla film gösterilmediğini sormakta, bu durumu esaslı bir eksiklik olarak görmektedirler. Oysa bilindiği ve çeşitli biçimlerde bir çok defalar belirtildiği gibi Sinematek bu konuda bir plan çizmiştir. Elinden geldiğince bu planı uygulamaya çalışmaktadır. Ayrıca Türk Sinematek Derneği'nin Fransız Sinematek'i gibi onbinlerle ölçülen bir arşivi henüz yoktur. Ancak bu arşiv eksikliği, Derneğin, eline geçen her filmi göstermesine asla yol açmamakta, sadece belki daha sonraki yıllarda gösterilecek bir programın daha önceye alınmasına, ilk elde gösterilmesi gerekli bazı filmlerin gösterisinin bir süre gecikmesine yol açmaktadır. Bu durumda eski bir terimle «takdim - tehir» olayı biçimsel bir aksaklık olmanın ötesinde bir anlam taşımamaktadır. Sinema sanatı ile ilgileri daha gevşek oldukları halde Sinematek'te gösterilen filmlerin değersiz olduğunu ileri sürenlere ise bir gerçeği hatırlatmak isteriz: Bir film, «hoşlandım» ya da «sıkıldım» sözleriyle değerlendirilecek kadar hafif bir olay değildir.

2. İkinci biçimsel eleştirme ise organizasyon konusundadır. Programdaki zorunlu değişikliklerden salının uzaklığına, filmlerin bazan bir kaç dakika geç başlamasından göstericideki teknik aksamalara kadar uzanan oldukça geniş bir eleştirme yelpazesi. Sinematek bu türden aksamaların elbette rahatsız edici olduğunu kabul etmektedir. Ve bunların düzeltilmesi konusunda her zaman olağanüstü bir gayret sarfetmiştir. Gösterilerin mutfağına bir göz atmak zahmetine katlanan üyeler son derece karmaşık bir süreçten sonra beyaz perdeye yansıyan filmi için kaç görevlinin ne ölçüde güçlüklerin üstesinden gelmek zorunda kaldıklarını görmüşlerdir. Genç bir Sinematek böyle bir programı üyelerine sunmakta elbette büyük güçlükler çekecektir. Ancak aksaklıkların uyarıcı ve olumlu bir yolda eleştirilmesi başka bir olaydır, gösterilen filmlerin unutulup durmadan aksaklıklardan hoşgörüsüz bir biçimde yakınmak başka bir olay.

Salonun uzaklığından ya da elverişsizliğinden yakınanlar ise otuz yıllık geçmiş ve milyonlarca frank bütçesi bulunan Fransız Sinematek'inin otuz yıl süre ile Ulm sokağındaki gösterilerini düzenlediği 300 kişilik tahta iskemleli salonunu hatırlamalıdır.

Sinematek bilimsel ülkelerle yönetilen bir kurumdur. Onu konforlu, alışılmış, hiç bir güçlüğü olmayan lüks bir sinema salonu gibi görmek istemek, o kurumdan yararlanmayı güçleştirir hatta imkânsız kılar.

tours' 68

-- XIII. Tours Kısa Film Şenliği 23 - 28 Ocak tarihleri arasında yapıldı ve André François, Valentin Kataev, Alberto Lodispoto, Macha Méril, Emil Petroviç ve Volker Schlöndorff'tan kurulu jüri, büyük ödülü İngiliz şairi Bryan S. Johnson'un *You're human like the rest of them / Öbürleri gibi, siz de insansınız* filmine verdi. 18 dakika süren, siyah - beyaz ve renkli duyarkat'ın kullanıldığı film, yaşlılık, ölüm ve dizelerin tartımına uyan bir kurgu anlayışı üzerine bir deney. Yönetmeni, Shakespeare'ın koşuk (nazım) dilini kullanarak yazdığı oyunun Royal Shakespeare Company'de, kısıtlı öne sürülerek kabul edilmemesi üzerine, bundan bir film yapmayı düşünmüştü. İlk yapıt ödülü ise 1967 Cinetud şenliğinde, Polonya'da Lodz sinema okulunda okuyan Feridun Erol'la birlikte Kirk Douglas üzerine yaptıkları filmle birincilik ödülünü kazanan Marek Piwowski'ye filmi *Pozar, Pozar, cos naresze dzieje sie / Yangın var, yangın var, nihayet birşeyler oluyor* adlı filmi için verildi. Bir itfaiye grubunu, yangın söndürmeye giderken gösteren film daha çok bir röportaj havası içinde çekilmiş. Bununla birlikte Piwowski filmi İkinci Dünya Savaşı sonuçlarına da ince bir mizah duygusuyla bağlamaktan geri kalmamış. Yargıcılar kurulu özel ödülleri Yu-

nanlı Pantelis Voulgaris'e *Jimmy o tigris / Kaplan Jimmy* (bir Yunan erkeği ile bir Alman kadın gazetecisi arasındaki aşk.

Bir gece içinde garip bir uygarlığın içinde yaşadıklarını görürler) için, Japon Yoji Kuri'ye *What do you think / Siz ne düşünüyorsunuz?* (Pop müziği ile çevrelenmiş olağanüstü bir evrenin canlı resim tekniğiyle açığa vurulması) için ve Amerikalı Roberta Hodes'a *The Game / Oyun* (kendilerine özgü bir tören düzenine göre, birkaç zencî, bu düzene uymayan bir gözlemciyi oyun dışı bırakıyorlar) için verilmiş. Kısa film şenliklerinin en dürüstleri arasında yer alan Tours şenliği'nde ödül kazanan filmlerin genel görüşü, yargıcılar kurulunun ödülleri dağıtırken, insan değerlerini yansıtmakta başta gelen filmleri ön planda tuttuğunu gösteriyor. Halk arasında yapı-

lan bir değerlendirmede ise en çok beğenilen filmlerin başında *Hanoi martens trece / Hanoi, salı 13* adlı Küba filmi geliyor.

tati..

-- Jacques Tati'nin son filmi, *Playtime* Paris'te gösterilmeye başladı. Tati filmi için «bu filmi gördükten sonra, onları ezen modern yaşayışa rağmen insanlar mutlu olduklarını duyuyorlar, canları gülmek istesin eve döndüklerinde, ben kazanmış olacağım.» diyor. 5 yıllık bir çalışma ve 30 milyon liralık bir faturaya mal olmuş film. Süresi iki saat yirmi dakika. Bir grup Amerikalı Paris geldiklerinde, kentin aynen ayrıldıkları yer gibi, büyük yapılar, park yerleri, gece kulüpleri, barlarla dolu olduğunu görmekle düş kırıklığına uğrayacaklar, ama herşeye rağmen M.



PLAYTIME / OYUN ZAMANI / JACQUES TATI

Marcel'in bütün bu evrensel yaşayış biçimine âdeta kafa tutarak, kişiliklerini koruduklarını farkedeceklerdir. Playtime'da herşey başka, yeni. Ressam Jacques Lagrange ile yazdığı senaryonun dışında, teknik de şimdiye değin kullanmadığı 70 mm. tekniği. Ayrıca ses de 5 ayrı ses alanı üzerine çekilmiş. Filimde Mon Oncle / Amcam'da olduğu gibi binbir gülüt / gag arayacak olanlar da gashıracak. «Playtime'da tek bir gülüt var» diyor Tati, «o da filmin kendisi. İki saat yirmi dakika boyunca güldürebilecekse, kazanmış olacağım.»

polanski

— Roman Polanski'nin ilk Amerikan yapımı filmi gösterilmeye başlandı: **The Fearless Vampire Killers - Your Teeth in my neck / Korkusuz Vampir Katilleri - Boyunumdaki dişlerin.** Oyuncular Sharon Tate, Jack Mc Gowran ve Polanski'nin kendisi. Ünlü vampir avcısı Prof. Abronsius'la genç yardımcısı (Polanski) Transilvanya'nın bir köyüne gelirler. Konakladıkları handa tavanda asılı sarmısak başları, köylülerin vampirlerden söz açıldığı zamanki korkuları, Profesörle yardımcısına av alanı üzerinde bulunduklarını gösterir. İğrenç bir kambur, hancıdan bir sürü mum satın alır. Vampirin mumla aydınlandığı bilinmektedir zaten. Kambur adam, yakınlardaki şatonun sahibi Krolock kontunun uşağıdır. Alfred (Polanski) adamı izler. Uşak bir vampirdir. Hana dönen Alfred bir başka olayla karşılaşır. Hancının kızı Sarah bir vampir tarafından kaçırılmıştır. Profesör ve Alfred şatoya giderek Sarah'ı kurtarmaya çalışırlar. Bir vampir hikâyesinin bütün özelliklerini taşıyan film, daha önceki filmlerinde de görüldüğü gibi, Polanski'nin olağanüstü'ye olan tutkusunu işleyebilmesi için, bulunmaz bir deneme alanı olmuş.



ÇİRKİN ARES / ARTUN YERES

çirkin ares

— I. Hisar Kısa film yarışmasında 8 mm. olarak çektiği **Çirkin Ares** adlı filmiyle ikincilik ödülünü kazanan Artun Yeres'in, bu kez daha zengin bir malzeme ile yeniden 35 mm. olarak çektiği filminin ilk gösterisi, ödül kazandığı yerde, Robert Kolej Sinema Kulübü'nün düzenlemesi ile yapıldı. Eleştirme'sini önlümüzdeki sayıda yapacağımız film, salonu dolduran beşyüze yakın seyirci tarafından alkışlarla karşılandı. Filmle ilgili sözleri bir sonraki sayıya bırakarak gösteri ve düzeni ile ilgili gördüğümüz birkaç noktayı belirtelim. Robert Kolej Sinema Kulübü Türkiye'deki sinema kulüplerinin en eskilerinden biridir. Amatör film alanında ilk hareketi yaparak, bir kısa film yarışması düzenlemiştir. Kulüp yöneticileri iyi niyetli ve kulübün çalışması için çabalarını esirgemeyen kişilerdir. Ancak aynı sözleri Çirkin Ares'le, ondan sonra gösterilen Arne Mattson'un **Hon Dansade en sommar / Yalnız bir yaz dansetti** filmlerinin seyircisi için söyleyemeyeceğiz. Bir filmin sürekliliğini sık sık alkışlar, bağırma ve perdeye doğru kağıt atan uçaklar atarak kesmek, seyircinin ancak aşırı beğenme ya da nefret duygularını yansıtır; bu gibi davranışlar, seyircinin eğlence araçları değil-

dirler. Özellikle bir sinema kulübü seyircisinin. Bu gibi saygısız davranışların tekrarlanmamasını dileyelim.

truffaut

— Son filmi **La mariée était en noir / Gelin karalar giyliyordu** henüz gösterilmeye başlanmadan François Truffaut bir yenisine başlıyor: **Baisers volés / Çalınmış Öpücükler.** Senaryoyu Truffaut, Claude de Givray ve Bernard Revon üçlüsü hazırlamışlar. Başoyuncu Jean - Pierre Léaud. Toplumla sürtüşmeye başlayan bir genç adamın görüntüsünü vermek Truffaut'un amacı. Film, 400 Darbe'nin çizgisinde olacakmış.

antonioni

— Michelangelo Antonioni yeni filmi Amerika'da Zabriskie Point denilen yerde, özellikle «Ölüm Vâdisi» adı ile anılan çölde çevirecek. Filmin adı «Ölüm Vâdisi» Yönetmenin ilgisi bir kez daha gençlere çevrili. Gündümüz Amerikanının gerçeği üzerine kurulacak film iki ayrı görünüşün dramatik çatışmasını konu olarak alacak. Küçük bir kenti darmadağın eden siddet dalgaları yanında, komşu çölde yaşayan gençlerin soğukkanlı ve sevgi dolu yaşantıları Antonioni'nin ele alacağı görüntüler.

italya mektubu

«Yeni Sinema»nın İtalya muhabiri olan arkadaşımız Engin Ayça, aynı zamanda Roma Deneyisel Sinema Okulu öğrencilerindendir. Geçen ay Sicilya'nın geçirdiği deprem felâketinden sonra, okul öğrencilerinden, aralarında arkadaşımızın da bulunduğu beş kişilik bir grup, deprem dolayısıyla su yüzüne çıkan sorunları, depremden zarar gören bölgeler yapılması gereken şeyleri yerinde incelemek ve bunları kamu oyuna film yoluyla ulaştırmak için Sicilya'ya bir belge filmi çekmek üzere gittiler. Kullandıkları malzeme 16 mm. İlk bir Arriflex alıcı, bir Grundig taşınabilir ses kayıt cihazı, 1000 metre ham film ve bir fotoğraf makinesiydi. Çekimleri bitirmek için 10 günleri vardı. Halbuki içlerinden üçü İtalyan değildi (Bir Kostarikalı, bir Bulgar, bir Türk) Çekim 10 günde tamamlandı yine de. Zamanın azlığı konunun sınırlandırılmasına yol açtı ama, genç sinemacılara, birçok kişi yardım ettiler çeşitli konularda. Gelecekte anlamda bir açıklama (commentaire) düşünülmüyor film için. Halkın konuşmalarını, düşüncelerini, endişelerini... kendi seslerinden seyircilere iletme amaç olan. Bu iş için de on saatli aşkın ses bandı doldurulmuş. Film yakınlarda tamamlanacak. Şu ana kadar, yeni sinemanın bütün araç ve olanakları ile gerçekleştirilmeye çalışılan film, bakımlı görüntüler perdeye yansıdığı anda aynı hesaplara uygun olacak mı? Bunun için biraz daha bekleyeceğiz. Yeni Sinema

engin ayça

I. Genç Venezuela Sineması Gösterileri

«Club del Cinema», geçtiğimiz aylarda Roma'da yeni doğmakta olan Venezuela sinemasından seçilmiş iki uzun film ve on üç kısa belge filmi sundu. Gösterilerde hazır bulunan ve hazırlanmasında öncüllük yapan genç Venezuela'lı yönetmen Giancarlo Carrer'in de söylediği gibi bu filmlerin seçimi başarı oranları nızca genç Venezuela sinemasının içinde bulunduğu genel durumu yansıtacak şekilde yapılmış.

Gösterilen birkaç iyi belge filmi dışında, öbür filmlerin düzeyi oldukça düşüktü. İlk uzun film *Racconti per i grandi / Büyüklükler için hikâyeler* üç ayrı konuyu işliyor: fakir bir ayakkabıcının öyküsü, meclis'te görevli bir memurun kendini başkalarına milletvekili gibi göstermesinin öyküsü, bir grup gencin bir orkestra kurabilmek için yaptıkları çabaların öyküsü. Gösterilen ikinci uzun film *Entre Sabado y Domingo / Cumartesiyle Pazar arası* İspanyol yazarı Juan Goytisolo'nun bir yapıtından esinlenmiş.

Genç Venezuela Sineması Bildirisi

Venezuela kültür çevrelerinde sinemacının hiç ilgi uyandırmasın görmek gerçekten acı bir olay. Öyle ki şimdi Venezuela çevrelerinin en büyük eksikliklerinden biri sinemacı.

Bu yokluk, endüstrinin yetersizliğiyle, yaratıcı bir görüşün olmayışıyla, aydın grupların ilgisizliğiyle, mesleki eğitim ve

recek sinema okullarının yokluğuyla ve koruyucu bir kanun çıkarmakta ya da yeni doğan Venezuela Sinemasını değerlendirmede hükümetin yetersizliğiyle açıklanabilir yalnızca.

Bu belirsiz duruma rağmen, iyi teknikçilerin ve güçlü yaratıcıların meydana getirdikleri insan gücü, mükemmel kuruluşlar ve laboratuvarlar, bizim gibi aynı temellerden çıkıp, sağlam sinema ortaya koymuş ülkelerin sinema düzeylerinin üstüne çıkmaya yeterli bir sinema yapma olanaklarını yaratıyorlar.

Bu anlamda, aşırı derecede folklorla bağlılığı ya da gereksiz estetik kaygıları reddeden, termine öçüllü teknik ve biçimler kullanarak Venezuela gerçeğinin karmaşık işleyişini ideolojik bir açıklıkla araştıran, gerçekten halkçı bir sinema düşünüyoruz.

Ülkemize daha geniş pazarlar kazandırarak, bütün seyircileri ilgilendirebilecek, namuslu bir tecimleş sinema istiyoruz.

Bir profesyonel sinema ki, ideolojik ve estetik bir tutumun uygun bir kaynağması ve gelişmesi için kaçınılmaz ekonomik ve endüstriyel desteğe sahip olsun. Sinemanın, resmî ve tecimsel reklâma âlet olacak şekilde bilinçsiz kullanımına karşıyız; bu yüzden Venezuela sinemasının ekonomik, kültürel, profesyonel temellerini atacak, dağıtımcılar karşısında ulusal bir eylem güdecek ve ulusal sinemadan gerçeğimizin aynası olan iletişim alanında egemenliğini sürdüren serüvenci anlayış ve ampirizm'in kökünü kazıyacak, ulusal sinemaya uygun modern bir kanunun hazırlanmasında Venezuela hükümetinin öncülüğünü hayati bir sorumluluk olarak görüyoruz. Ülkenin layık olduğu daha dinamik ve soylu bir sinema çalışmasına hız verecek yetenekler için.»

Venezuela sineması daha yolun başında. Ama şimdiden o kadar çok yol aldı ki.

paris mektubu

WEEK - END / HAFTA SONU. Yönetmen, Senaryo, kurgu, kabaşmalar / Jean - Luc Godard. Görüntü Yönetmeni / Raoul Coutard. Oyuncular / Mireille Darc, Jean Yanne, Jean - Pierre Kalfon, Valérie Lagrange, Jean - Pierre Léaud, Virginie Vignon, Paul Gégau. Yapım / Bir Fransız - İtalyan ortak yapımı: Comacico, Copernic, Lira Films (Paris), Ascot Cineraja (Roma). 1967.

Week - end bir dizinin dördüncü filmi. Öbürleri «Made in U. S. A.», «Deux ou trois choses que je sais d'elle / Hakkında bildiğini iki ya da üç şey» ve «La Chinoise / Çinli Kız». Bu diziyi bir başlık düşünülürse belki «mavi, beyaz, kırmızı izlenimi» olabilir, belki de, «Fransız karakterlerinden kesitler» olabilir. Gerçekte, bu filmlerin konuları bir bütün niteliği taşıyorlar. Özellikle Çinli Kız ve Week - end'de bu böyle. Kesitleri tek tek alıp, yorumlamamız gerekiyor.

Her yıl week - end'e çıkan Fransızların sayısı artıyor. İki gün için (bir gününü yolda geçirmek şartıyla) köylere «temiz havalı yerlere», «yeşillik uzaylarına» koşuyor. Godard bitmez bir kaydırma ile week - end'e giden arabaları gösteriyor. Yüzlerce araba kuyruk olmuş... çekimlere sürekli korna sesleri katılıyor. Bekleyenler değişik biçimlerde vakit geçiriyorlar. Kimileri kenarda oturmuş satranç oynuyor, kimileri

yemekle meşgul; otomobilden, otomobile top oyunları bile düzenlenmiş.

Bu ağır çekimde Godard'ın ah-cısı bir arabayı takip ediyor. (Arabada Jean Yanne ve eşi Mireille Marc tüm olarak orta Fransız, küçük burjuva tipini temsil ediyorlar). Tabii karşıdan gelen için, bu iki kişinin durumu pek iyimser değil... Yer veren yok... Hepsi sıkışıp, bağırıp, çağırıyor. M. Drac'el kaldırırlar. J. Yanne'ı dövenler bile çıkıyor. Bu serüvenin sonu (savaş sonuna benziyor) ve bir bakıma başlangıcı bir kaza. Birkaç araba birbirine girmiş, yığınla ölü, kıpkızıl olmuş yol, yanan arabalarla birlikte, bir savaş sonu dekoru yaratıyor. Biz J. Yanne ve M.

gaye petek

Darc'ın yollarını ve serüvenlerini bütün filmi boyunca izleyeceğiz.

Şiddetli bir yağmurun altında iki tabancalı adam, arabayı durdurup, geri çevirecekler: «Bizi götürün, bütün istekleriniz olacak»..

Yirminci yüzyılda iki kişinin en büyük istekleri nedir? -

«Ben, Mercedes - Benz istiyorum: Ben de St. Laurent'dan gece elbisesi, bir de doğuştan sarışın olmak - ». Cümleyi isterseniz siz tamamlayın. Filmde verilen cevap ise şu: «Zavallı budalalar».

Dövüş. Dayak. Kurşunlar.

Bir tarlanın ortasında, 1793 Fransız devriminden kalma bir adam (Conventionnel). Üç renkli atkılı, St. Jüst'ün düşün-



WEEK-END / HAFTA SONU / J.L. GODARD VE M. DARC

celerini okuyor, bağıyor. Bir yazı çıkıyor - «Fransız devrimi ve U. N. R. (bugünkü - de Gaulle hükümetinin partisi) week - end'leri».

Arada Emily Bronte'ye Olnville'nin yolunu soruyorlar. Çağlar değişik, zavallı Bayan Bronte ağacın ve taşın nedenini sorarken, eibsesi ve kendisi alevlerle tutuşuyor. (Geçmiş zamanla, uğraşmak boşunadır: Kibriti çakın, J. Yanne.)

Çöp arabasında, bir arap ve bir Cezayirliyle birlikte yolculuk devam ediyor. Afrikalı, sandviç'ini çıkarıyor, J. Yanne istediği zaman ve pek küçük bir parça uzatıyor. Bunu açıklıyor: «Verdiğim bu parça, Amerikan bütçesinin Kongo'ya verdiği parça kadar». İki monolog yer alıyor; «Afrikalı kardeşim benim için konuşuyor» - «Cezayirli kardeşim benim için konuşur». Bu iki kişi çöp topluyorlar. Tüketici bir toplumun çöplerini. Godard'ın filmi özellikle tüketici uygarlığın çevresinde dönüyor. Örneğin, Pıknık sahnesi yamyamlığa dönüşüyor. Ormanda yaşayan, kızılderili, «Hippie» müzisyenlerle beraber, köy çiftliklerine saldırılıyor.

Tüfekler. Tabancalar. Tavuklar, domuzlar kesiliyor. Kanlar akıyor. İki kişi, bir müzisyen,

M. Darc bir de vahşi ahçı kalıyor.

Yenilen yemekten: M. Darc «Fena değil». Yanındaki açıklıyor: - «Kazanda, domuz, tavuk, birkaç İngiliz turisti ve kocandan birkaç parça var - ». M. Darc - «Bu parçayı bitirdikten sonra yine alırım - ».

Bütün film olağanüstü gibi geliyor ve ister istemez, André Breton ve gerçeküstüçüleri düşünülüyor. Godard gerçeği reddediyor. Week - End gerçeğin öykünmesi. Akan kanın kırmızı boya olduğunu biliyoruz ve Godard, bunu özellikle kan olarak değil, kırmızı olarak kabul etmemizi istiyor.

Herşey ölümle bitiyor, çağdaş zamanların azığını göstermek için, ölüm yetmiyor. Onun yerini bir kıyım alıyor. Bazan kendimizi kasapta zannediyoruz. Örneğin: İki kahraman miraslarını almak için kadının annesini öldürüyorlar; bize gösterilen, bir tavşan boynunun üstüne litrelerce sahte kan akışı. Week - End'te birçok nesneler simgesel. En küçük nokta kristalleşiyor ve gematik bir karikatür olduktan sonra abartılıyor.

Bunların yanında müziğin inceliğini duyuyoruz. Bir köy alanında, bir piyanist Mozart'ın

parçasını çalıyor.

Yavaş bir kaydırma ile bütün alanda dolaşıyor ahçı. Şaşkın, saf köylülere piyanist Mozart'ı anlatıyor. Arada, Anne Wlasmasky ve Fransız sinema yazarı Michel Cournot'yu gezinirken farkediyoruz.

Kesimler sık sık kesiliyor. Birden ve yazılar çıkıyor. Anımları güç oluyor çoğunluk. Çünkü sözcüklerin arasında boşluklar var ve bir sonraki görüntüde tamamlanıyorlar. Değişik kesimler bulunuyor.

Örneğin: Çiftçi tüfekle kızıl derillere ateş açarken, yazı - «Arizona Jules» Filmin bütünü. daha henüz kurgusu yapılmamış bir malzemeyi andırıyor.

Week - End'in amacı bir toplumun, bir hükümetin, bir sistemin tükettiği üretimi çizmek. Film bir yazı ile başlamıştı «Bu film bir çöp tenekesinde, bir demir hurdasının içinde bulundu.»

Gerçeküstüçülere koğut, Week - end ön yargılara, akademik dokunulmazlıklara karşı bir film ve bunları büyültterek yıkıyor. Week - End politik bir film. Toplumbilimsel bir film. Godard ise politik bir yönetmen (ve gerçeküstüçü bir ozan) «Ben politikayı sinemada öğrendim» Godard'ı sevmek güç! Çünkü Godard kolay bir yönetmen değil. Godard, etkin bir seyirci istiyor. Filmi bir gıda gibi kabul edip, seyreden onu hemen unutan bir seyirci istemiyor. Filmin krugusunu seyircinin yapması, gerçek sandığını da yeni bir açıdan ölçmesi gerek. Godard'ın renklerinden, bunlarla yaptığı tablolarından, fırçasının nüktesinden uzunboylu konuşulabilir. Godard'ın filimlerinde kimi gereksiz şeyler, fazlasıyla özgünlük varsa etkinliğinin sınırları düşündürse ve tartışılabilir, Godard'ı kuşkusuz, öncü, aktüel ve madeci bir yönetmen olarak kabul etmemiz gerekiyor.



WEEK-END / HAFTA SONU / J.-L. GODARD / MIREILLE DARÇ

basın dosyası : michelangelo antonioni

derleyen : giovanni scognamillo

«Seyirlerden hattâ eleştirmecilerden çok korkarım. Filmlerinden birini görmeden önce onlara bir sürü şeyler izah etmek, ihtarda bulunmak isterdim.»

Michelangelo Antonioni

Gör. / Goffredo Bellisario ve
Ghedina, Müzik / Teo Uselli
Yapım / Teo Uselli.

«... Po'nun çocukları, her şeye rağmen, Po'dan kurtulamadılar. Mücadele ettiler, acı çektiler, daha da mücadele edecekler, acı çekecekler, oysa hiç kuşkusuz acının itici karakterini, mücadeleye iten yönünü kaldırıp, onu olayların doğal düzenine sokabilirler.»

M. Antonioni

«Po nehri konusunda bir film için», «Cinema» 1940

«Belge filmlerimin üzerindeki bir anlaşmazlığı da gidermek istiyorum. (Yalancı Aşk) ı tüm olarak halka dönük bir biçimde yaptım; Emmer ve Gras'ın resimle ilgili belgesele filmlerinin getirdikleri biçimsel çarpıcılığın döneminde (filmimde) aristokratik sayılabilecek hiç bir şey yok. Ya (Kentin Temizliği) sizce soğuk, ayrı, titiz mi?»

Michelangelo Antonioni

- 1943/47 — **GENTE DEL PO / PO NEHRİNİN İNSANLARI** - Sen. Yön. / M. Antonioni, Gör. / Pierro Portalupi, Müzik / Mario Labroca, Yapım / I.C.E.T.
- 1948 — **N.U. (NETTEZZA URBANA) / KENTİN TEMİZLİĞİ** - Sen. ve Yön. / M. Antonioni, Gör. Yön. / Giovanni Ventimiglia, Yapım / I.C.E.T.
- 1949 — **L'AMOROSA MENZOGNA / AŞK YALANI** - Sen. ve Yön. / M. Antonioni, Gör. Yön. / Giovanni Ventimiglia - Yapım / Filmus.
- 1949 — **SUPERSTIZIONE / BATIL İNANIŞ** - Sen. ve Yön. / M. Antonioni - Gör. Yön. / Giovanni Ventimiglia, Müzik / Giovanni Fusco - Yapım / I.C.E.T.
- 1949 — **SETTE CANNE UN VESTITO / YEDİ BASTON BİR QIYSI** - Sen. ve Yön. / M. Antonioni, Gör. Yön. / Giovanni Ventimiglia - Yapım / I.C.E.T.
- 1950 — **LA VILLA DEI MOSTRI / CAVARLAR VİLLASI** - Sen. ve Yön. / M. Antonioni - Gör. Yön. / Giovanni De Paoli, Yapım / Filmus.
- 1950 — **LA FUNIVIA DEL FALORIA / FALORIA TELEFERİĞİ** - Sen. ve Yön. / M. Antonioni -

- 1950 — **CRONACA DI UN AMORE / BİR AŞKIN ÖYKÜSÜ** - Konu ve konuşmalar / M. Antonioni - Senaryo / M. Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Pierro Tellini - Gör. Yön. Enzo Serafin - Dekor / Pierro Filippone - Luca Bose'nin giysileri / Ferdinando Sarmi, Müzik / Giovanni Fusco - Yapım Yönet. / Gino Rossi - Yön. Yard. / Francesco Maselli - Oynayanlar / Lucia Bose (Paola), Massimo Girotti (Guido), Ferdinando Sarmi (Fontana), Marika Rowsky, Gino Rossi, Rosi Miraflore, Rubi D'Alma -

Yapım / Villani Film - Farnco
Villani ve Stefano Caretta.

«Bilinçli olarak duyduğum etkiler yalnızca (Boulogne Korusunun Hanımları) ve Pabst'in (Loulou) su; ve, baş oyuncum, Lucia Bosè gerçekten oyunu ve görüntüsü ile Louise Brooks'a çok yakın. Filmimin birçok bölmelerini tek çekim olarak çekmeyi kendiliğimden düşündüm; buna mecbur duydum kendimi ve öyle sanıyorum ki, sinemadaki evrimin bu döneminde bu temel bir zorunluluktur.

Beni öbür İtalyan yönetmenlerinden ayıran oyuncu yönetimine tanıdığım önceliktir. Benim için önemli olan yalnızca hareket (jest), oyuncunun tüm oyunu bunda özetleniyor... Lucia Bosè'nin akıllılığına başvurmadım, onu (bir kukla gibi) yönettim.»

Michelangelo Antonioni
«Gazette du Cinéma», Ekim 1950

Filmin hikâyesi üzerinde romantik bir kader ağır basıyor; kişilerden biri der ki: «Bir kaplana binen artık inmez», ve yapıtın tüm anlamı bu sözlerde saklıdır: Bir yanlışlık işliyen bundan hiç bir zaman kurtulamıyacak, bu yanlışlık hep karşısında dirilecek, tüm hayatını şartlandıracak. Yeniden karşılaşıncı Paola ve Guido bir arada mutlu olabileceklerini düşünüyorlar; oysa onları yalnızca şimdiki zaman ayırmıyor -zengin bir sanayicinin eşi olan kadın ve umutsuz, iradesiz zavallı ortada kalmış erkek- özellikle geçmiş ayırıyor; onları sözüm ona birleştirir gibi görünen, onlara Paola'nın kocasını öldürme tasarısında güç veren, aslında ayıran, mutluluklarına eri-

gebilecekleri anda tamamen uzaklaştıran Guidonun eski nişanlısının trajik ölümüdür.»

Vittorio Spinazzola
«M. Antonioni yönetmen», «Film 1961»

«Filmde önemli olan: her şeyi tartışılmaz bir bağımsızlık içinde görmek isteği, geçmeleri asgarîye indiren bir kaydırma ve panoramik birleşmesinden doğan umut verici bir biçimin başlangıcı. Sisli, yağmurlu bir Milano, betonardan inşa edilen koca binalar, Scala'da bir gösterinin bitimi, Lombardiya sayfiyesinin sahilleri, kanalları: bütün bunlara bir sanatçı ruhu ile bakılıyor.»

Mario Gromo
«Cinema Italiano», Mondadori 1954

1952 — I VINTI / YENİLMİŞLER - Konu / M. Antonioni - Senaryo ve konuşmalar / M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Bassani, Diego Fabri, Turi Vassile - Gör. Yön. / Enzo Serafin - Dekor / Gianni Polidori - Müzik / Giovanni Fusco - Yön. Yard. / Franco Rosi, Alain Cuny - Yapım Yön. / Paolo Moffa - Oyuncular / Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi, Eduardo Cianelli, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro, Gastone Renzelli, Peter Reynolds, Patrick Barr, Fay Compton, Eileen Moore, Henry Poirier, André Jacques, Jean - Pierre Mocky, Etchika Chouareau, Annie Noel, Guy de Me-



IL GRIDO / ÇIĞLIK / M. ANTONIONI / STEVE COCHRAN, ALIDA VALLI



L'AVVENTURA / SERÜVEN / MICHELANGELO ANTONIONI

lan, Raymond Lovell - Yapım / Costellazione, S.G.C.

«... Fransız bölümü için - en beğendiğim bölüm - ağaçlar kesmek, başka ağaçlar dikmek, bir ağacın yapraklarını koyulaştırmak, projektörler sayesinde çekimler inşa etmek zorunluğunda kaldık; kısacası bir ormanı yaktık. Böyle bir gayrete biçimcilik denlebilir mi? Dram ormanda genişleyip sonuçlanıyordu, bu orman cinayetin fonunda kalıyordu ve görel olarak duruma uygun olması «yapışması» gerekiyordu. Birçokları İngiliz bölümünü çok iyi buldular. Biz özellikle üç ülkeye ait üç ayrı atmosfer elde etmek istedik. Sonuçta filmin üç yönetmen tarafından yönetilmiş duygusu verdiğini söylediler: Biri Fransız, biri İtalyan, biri de İngiliz. Renoir'ın bile bize Amerika'nın inandırıcı bir görüntüsünü veremediğini düşünerek bunu bir iltifat sayıyorum...

Başka bir suçlama: Soğukluk. Üç bölümün kişilerini tanıtmakta neden daha sıcak davranmam gerektiğini anlamıyorum. Tabancaya sarılan bir insanı sevimli göstermek çok kolay! Hollywood'un gangster filmlerine bakın: Gerçek suçluların cezalandırılması ile sonuçlanıyorlar, oysa ona gıpta edilecek bir şan da bırakıyorlar. Tam tersi kişilere karşı hiç bir yakınlık, hiç bir anlayış duymamalıydım...

M. Antonioni

«Cinema Nuovo» 1 Mart 1954

«... Antonioni'nin en somut neticesi bu kişileri, bize duygusuz ya da kaba çizgilerle çizilmiş görünmeden, mesafeli olarak ele almasıdır. Oldukla-

rı gibi görünüyorlar, hudutsuz romantizme kaymadan; ruhen yaşlanmış, vaktinden önce büyülmüş, iradesiz ana babaları tarafından sapıklaştırılmış, belirli bir gayeleri olmayan, yalnızca olağan yaşamın renksizliğinden kaçmak isteyen çocuklar. Fransız bölümünün son kısmı, gençlerin otobüsten inip Virénes ormanlarında gezinmeğe başladıkları andan başlayarak, olağan sayılmıyacak şiirsel çizgilere, insanı manzaraya bağlayan buruk görüntülere sahiptir... Antonioni tarihsel anlatımın hudutlarına ermiştir: İnceltilmiş hatları ile, zalim ve korkak, duyumsuz ve tatminsizlikle dolu bu gençlerin bağlantısız bir atmosferde yaşamadıklarını duyuyoruz; beraberlerinde zaman içinde yerleştirilmiş, sorumluluğunu tanıtmak istemiyen bir toplumun suçlarını ve karışıklığını taşıyorlar.»

Giuseppe Ferrara

«Il nuovo cinema italiano», Le Monnier 957

1953 — LA SIGNORA SENZA CAMELIE

KAMELYASIZ KADIN - Konu / M. Antonioni, Senaryo ve Konuşmalar / M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P. M. Pasinetti - Gör. Yön. / Enzo Serafin - Dekor / Gianni Polidori, Müzik / Giovanni Fusco - Yön. Yard. / Francesco Maselli, Yapım Yön. / Vittorio Giori - Oyuncular / Lucia Bosé (Clara), Andrea Cecchi (Gianni), Gino Cervi (Bora), Alain Cuny (Lodi), Ivan Desny (Nardo), Monica Clay, Anna Carena, Enrico Giori,



LA NOTTE / GECE / MICHELANGELO ANTONIONI / MONICA VITTI

Laura Tiberti, Oscar Andriani,
Elio Steiner, Nino Del Fabbro -
Yapım / Domenico Forges Davan-
zati.

«Daha önce başka bir film, Visconti'nin (Bellissima) sı seyirciye sinemanın sırlarını açıklamayı denemişti. Öz olarak Antonioni da, (Kamelyasız Kadın) ı ile, Visconti'nin görüş açısına yanaşiyor: Sinema, bir çeşit sinema, yalnızca ticari başarıları arıyan sinema, basit bir para oyunu olan sinema, en iyi duyguları öldürüyor... Kibar ve sosyetik diplomat da, bir çeşit dışıların kadrolarını dolduran «yüksek sosyete» nin boş dünyasının temsilcisidir... (Kamelyasız Kadın) özellikle bir cesaret sinemasıdır...»

Tomaso Chiaretti,
«L'Unita», Roma 28/2/1953

«... Savaşsonrasının en çağdaş ve çekici filmlerinden biri, bireysel ve toplumsal hikâyesinin, konu ile çevre açıklamasının sanatçının olgunluğa vardığını kanıtlayan bir ton dengesinde kaynaştıkları bir yapıt. Hikâye genç bir kadının yaşam tarafından kendisine empoze edilen role güç almasının öyküsüdür. Clara Manni ilkin yeni çevresi ile bir armoni kuramıyor, gerek başkasının inisiyatifini karşı koymadan kabul ettiğinde gerekse kendi kişiliğini değerlendirmek istediğinde, duygusal yaşamında ve oyuncu olarak çalışmasında bu çevreye bir karışıklık getiriyor; böylece arzuladığı özgür onuru elde edebilmek için gerekli güce sahip olamadığını kabul edecek ve düzene girecektir: kendisine uygun gelen erotik filmlerde oynamak, küçümsediği erkeklerle sevişecek, dünyanın ondan istediğini, çaresizliğini mecbur kıldığı işleri yapacak. »

Vittorio Spinazzola
Michelangelo Antonioni yönetmen»

1953 — **TENTATO SUICIDIO / İNTİHAR DENEMESİ** — L'AMORE IN CITTA' / KENT'TE AŞK filminin bir bölümü — Senaryo ve Konuşmalar / M. Antonioni. Aldo Buzzì, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, Cesare Zavattini — Gör. Yön. / Gianni Di Venanzo — Dekor / Gianni Polidori — Müzik / Mario Nascimbene — Yön. Yard. / Luigi Vanzi — Yapım Yön. / Marco Ferreri — Oyuncular / gerçek kişiler. Yapım / Faro Film.

(Kent'te Aşk) taki bölümün herkes tarafından değer sırasının sonuncusu olarak görülüyor. Belki doğrudur, bana söz düşmez. Yalnızca Ennio Flaiano onu olumlu karşıladı, birazcık da, moral'i harıç, Zavattini... Pek kolay bir tema değildi. Konuyu biraz karıştırdınız mı güçlükler ortaya çıkar. Sınırlı uzunluk olanakları içinde ne yapabildim? Kişilerin ruhsal boşluğunu göstermekle seyircide intiharın tiksintisini uyandırmak istedim. Doğrudan doğruya özü, temanın maddesini hedef tuttum.»

M. Antonioni
«Cinema Nuovo», 15 mart 1954

Bu bölüm hiç kuşkusuz filmin en zayıf ve tutarsız olanıdır. Yönetmen, beyanatları toplamak, çeşitli kişileri vicdanlarına eğilmeğe zorlamakla yetinilerek birkaç intihar denemesinin dış görün-

tülerini yeniden canlandırmak istemiştir. Bunu yapmakla bir kez daha biçimci bir yönden kame-
ra hakimiyetini teyit etmiştir, oysa, bir fıkranın
dar çerçevesine sığdırmak istenilen, bu hikâye
müsveddeleri çoğunlukla aceleyle gelmiş, psikolo-
jik bakımından karanlık görünmektedirler.»

Giulio Cesare Castello

«Cinema» No. 123 ,15 aralık 1953

1955 — **LE AMICHE / KADINLAR ARA-
SINDA** — Konu / Michelangelo
Antonioni, Cesare Pavese'nin «Tra
donne sole» (Yalnız kadınlar ara-
sında) hikâyesinden. Senaryo ve
konuşmalar / M. Antonioni, Suso
Cecchi D'Amico, Alba De Cespedes
Gör. Yön. / Gianni Di Venanzo —
Gianni Polidori — Müzik / Giovan-
ni Fusco — Yön. Yard./Luigi Vanzi
— Yapım Yön. Pietro Notarianni
— Oynayanlar / Valentina Cortese
(Nene), Yvonne Furneaux (Momi-
na), Ettore Manni (Carlo), Fran-
co Fabrizi (Cesare), Madeleine
Fischer, (Rosetta), Eleonora Rossi
Drago, Gabriele Ferzetti, Anna Ma-
ria Pancani, Maria Gambarelli —
Yapım / Trionfalcine.

Pavese ile dramda bir çeşit analogiden söz edildi.
Entelektüel denemeleri kişisel denemelerle trajik
bir şekilde birleştirdi (1955 te intihar etti). Benim
için aynı şey söylenebilir mi? Ben kişilerimi ken-
di çerçevelerinde yerleştirmek, günlük dekorların-
dan ayrılmamak istedim. Bu yüzden (Le Amiche)

bir tek açı - karşı açı bulamazsınız. Teknik işgü-
düseldir ve, en saklı düşüncelerini açığa vurmak
için, kişilerle izlemek arzusuna bağlıdır.»

Michelangelo Antonioni

«(Le Amiche) yönetmenimiz tarafından bize an-
latılanlara pek az şey ekleyen bir filmidir. Bu kez
de, daha önce hassasiyetine yabancı görülen ve
yalnızca son filmlerinde, (Gece) ve (Macera), ha-
reket ve görüntülerle gerekli şekilde anlatabile-
ceği, yüksek burjuvazi çevresinde hikâyesini an-
latmak kararile ihanete uğradı.»

Vittorio Spinazzola

«Michelangelo Antonioni yönetmen»

«Film 1961», Feltrinelli 1961

«Denilebilir ki film burjuvazinin gerçek bir (vic-
dan denetlemesi) dir. Kadınların durumu, saplan-
dıkları toplum çevresi, olağandır, oysa her biri,
Clelia dahil olmak üzere, davanın bir yönünü açık-
lıyor... (Le Amiche) belki bilmeden ulusun kade-
rini elinde tutan bir sınıfın durgunluğunu ve taraf
eksikliğini adeta açıklıyordu.»

Giuseppe Ferrara

«Il nuovo cinema italiano», Le Monnier 1967

1957 — **IL GRIDO / ÇIĞLIK** — Konu /
Michelangelo Antonioni — Senaryo
ve konuşmalar / M. Antonioni, Elio
Bartolini, Ennio de Concini — Gör.
Yön. / Gianni Di Venanzo — Dekor
/ Franco Fontana — Giysi / Pia
Marchesi — Müzik / Giovanni
Fusco — Yön. Yard. / Luigi Van-
zi — Yapım Yön. / Donilo Marcia-
ni — Oynayanlar / Steve Cochran
(Aldo), Alida Valli (Irma), Dorian



L'ECLISSE / BATAN GÜNEŞ / M. ANTONIONI / MONICA VITTI VE KALABALIK

Gray (Virginia), Betsy Blair (Elvia), Gabriella Palotti (Edera), Lyn Shaw (Andreina), Gaetano Matteucci, Guerrino Campanili, Pina Boldrini, Mirna Girardi — Yapım / Franco Cancellieri — S.P.A. Cinematografica.

«Sevdiğim temaların bulunduğu (Il Grido) da duygu davasını değişik bir şekilde koyuyorum. Daha önce, kişilerim duygusal buhranlarından zevk alırgibiydiler. Burada karşı gelen, felâketi uzaklaştırmaya çalışan bir insanla karşı karşıyayız. Bu kişiyi büyük bir acıma ile ele aldım.»

Michelangelo Antonioni

«Ruhbilimsel incelemenin içinde İtalyan yeni - gerçekçiliğinin düşüncelerini getiren Antonioni çılgılık ile insan davranışının araştırmasını yapıyor: bir emekçi sevdiği kadından ayrılıyor ve aynı anda sanki dünya ile bütün bağlantılarını kesiyor; Po vadisinde geziniyor; dönüşünde karısının onu unuttuğunu görüyor; bir fabrikanın kulesine çıkıp, intihar ediyor. Oysa filmin özü, insanlık durumunun tüm ağırlığını yalnız başına taşırgibi görünen kahramanın mutsuz, amaçsız, uzun anlamsız dolaşmasıdır.»

Jean Mitry

«Dictionnaire du Cinéma», Larousse 1963

1959 — L'AVVENTURA / SERÜVEN — Konu / Michelangelo Antonioni — Senaryo ve konuşmalar / M. Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra — Dekor / Piero Polleto — Gysi / Adriana Berselli — Gör.

Yön. / Aldo Scavarda — Müzik / Giovanni Fusco — Yön. Yard. / Franco Indovina — Kurgu / Eraldo Da Roma Yapım Yön. / Luciano Pruglia — Oyuncular / Monica Vitti (Claudia), Gabriele Ferzetti (Sandro), Lea Mamsari Anna), Dominique Blanchard (Giulia), Renzo Ricci (Anna'nın babası), James Addams, Dorothy De Pollo, Lello Luttazzi, Giovanni Petrucci, Esmeralda Ruspoli, Enrico Bologna, Franco Cimino, Giovanni Banesi, Rita Mole, Renato Pinciroli, Angela Tommasi di Lampedusa, Vincenzo Tranchina — Yapım / Cino Del Duca — Produzioni Cinematografiche Europee — Société Cinématographique Lyre.

«Her gün ideolojik ya da duygusal bir (Serüven) yaşıyoruz. Dramımız anlaşmazlıktır ve bu duygu filmindeki kişilere hükmediyor... Filmim hem iyimser hem kötümserdir. Son görüntüde erkek bir duvarın, kadın ise uzayın karşısındadır.»

Michelangelo Antonioni

«Antonioni o arada çok kötü bir dönem geçiriyordu. Filmi İtalya'da fena karşılanmıştı. Cannes'da gösterildiğinde bol ıslık topladı, oysa jürinin ödülünü kazanıp daha sonra Paris'te büyük ragbet gördü ve yönetmenini uluslararası yüce bir sinema sanatçısı olarak tanıttı.»

Georges Sadoul

«Yeni sinemanın en belirli yapıtlarından biri. An-



BLOW-UP / BÜYÜLTME / M. ANTONIONI / D. HEMMINGS, V. REDGRAVE



BLOW-UP / BÜYÜLTME / M. ANTONIONI / D. HEMMINGS, VERUSCHKA

latını dramaturjiyi aşıyor. Çoğu zaman olağanüstü olan biçim, kişileri tarafından sürüklenen, sanatçının bu kişileri harekete getiren nedenlere yabancı kaldığı duygusunu veriyor.»

Jean Mitry

«Dictionnaire du Cinéma», Larousse 1963

«(Serüven) Antonioni'nin iddialı programının gerçekleşmesinde ileri bir adım sayılır: geleneksel anlatım modellerinden bugüne dek kaçan duygusal durumları ele almak, bunu yapmakla «samimiyet»e düşmemek, gerçekten kopmamak, tam tersi kahraman durumunda olan kişinin yaşadığı dramın toplumsal yönlerinin altını çizmek;»

Vittorio Spinazzola

«Michelangelo Antonioni yönetmen»

«Film 1961», Feltrinelli 1961

«(Serüven) en yüksek toplumsal ve ekonomik noktaya varmış olan insanlığın bir incelemesidir; belleği kıt olan, vicdan azabı duygusu yetersiz, kolayca ihanet eden, uzlaşmağa yanaşan insanın incelemesi. Kişiler pasif, yalnızca kaygılarını boşaltmak istediklerinde aktif olurlar - tek irtibat ve yakınlaşma çareleri cinsiyettir. Gerçekten yalnız olabilmek için fazla kişisiz olan bu insanlaşıyorlar ve bu sıkıntıyı böylece buluyorlar.»

lar sıkıntılarını müşterek ilişkilerle avutmağa ça-

Pauline Kael

«I lost it at the movies» Bantam 1965

1960 — **LA NOTTE / GECE** — Konu, senaryo ve konuşmalar / M. Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra — Gör. Yön. Gianni Di Venanzo — Dekor / Piero Zuffi — Müzik / Giorgio Gaslini — Yön. Yard. / Franco Indovina, Alberto Pecosco — Yapım Yön. / Paolo Frasca — Oyuncular / Jeanne Moreau (Lidia),

Marcello Mastroianni (Giovanni), Monica Vitti (Valentina), Bernhard Wicki (Tommaso), Rosy Mazzacurati, Maria Pia Luzi — Yapım / Ne-pi Film — Sofitedip — Silver Film

«Kadının erkekten daha açık görüşlü olduğu bir çift; çünkü kadının hassasiyeti başkasından çok daha dakik bir süzgeçtir; duygular konusunda, erkek çoğunlukla gerçeği duyamaz durumdadır, gerçeğe hükmetmek isteği yüzünden. Erkek bencilliği, lehine olmak üzere, kadın kişiliğinin bütün bir soyutlamasını tahmin eder.»

Michelangelo Antonioni

«(Serüven) in direkt devamı, hatta ideal bir anlamda ikinci yarısı diyebileceğimiz (Gece) ıleriye doğru atılan kesin bir adımdır. Fizik bir değişime uğramakla beraber kişiler öz olarak aynı kaldılar: önceki hikâyenin aşıkları Claudia ve Sandro, Lidia ve Giovanni oldular ve hikâyeleri bu kez kayalık Eolie adalarında, güneşli Sicilya'da değil kalabalık Milano'nun gökdelenleri arasında cereyan ediyor; oysa içlerinde yaşayan, bir gün ve bir gece gibi kısa bir sürede dramatik bir buhrana giren duygular (Serüven) in kişilerini harekete getiren, yapının sonunda sanki geçici bir armoniye varan, duygulardır.»

Vittorio Spinazzola

«Michelangelo Antonioni yönetmen»

«Film 1961», Feltrinelli 1961

1962 — **L'ECLISSE / BATAN GÜNEŞ** — Konu ve senaryo / M. Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri — Gör. Yön. / Gianni Di Venanzo — Dekor / Piero Polletto — Kurgu / Eraldo Da Roma

— Müzik / Giovanni Fusco — Yön. Yard. / Franco Indovina, Gianni Arduini — Oynayanlar / Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal, Lilla Brigone, Rosanna Rory, Mirella Riccardi, Louis Seigner — Yapım / Interopa Film - Cineriz - Paris Film Production.

«(Batan Güneş) kişi hikâyesi değil, bir duygunun hikâyesidir. Belki de varolmayan bir duygunun.»

Michelangelo Antonioni

«(Serüven) ve (Gece) ile başlayan üçlünün son bölümü. İyi karşılanmayan bu film öncekinden daha üstün.»

George Sadoul

«Antonioni'nin ruhsal - deneysel sineması Resnais arasında bir bağlantı kurmak imkânsız. Şu var ki Resnais'nin filimlerinde olağanüstü bir sahne gösterisi var. (Batan Güneş) te hiç bir şey yok. Bu inançtan yoksun kötümserlik hiç kuşkusuz bir avuç estetik kişileri vuracak. Bu filmi ile Antonioni gecesinin sınırına varmamıştır.»

Maurice Clancier

«Bu film (Kadınlar arasında) ile başlayan «duygu» dizisini tamamlamalı. Son filimlerde genişletirilen konu gerçekten sonuçlandı mı? Buna inanmak imkânsız. Pek tabii ki, Antonioni'nin verdiği anlamda, «güneğin batışı» daha uzun süre devam edecektir. Oysa burada bir karşılık var: duyguların artık varolmadıkları ile sürüldükten sonra onlardan söz edilebilir mi? Antonioni insanlara karşı büyük bir güven duyuyor, Camus'nun dediği gibi yüzyılın aldatmacalarını inkâr eden, sessizliğin içinde çalışan ve yaratan, öldürücü kuvvetlere karşı yeni bir gerçekçi inşa etmeğe kararlı olan insanların varolduğunu inkâr edemez. Belki onları da yokermek mümkün, fakat değiştirmek imkânsız. Onlar da, hiç kuşkusuz, «duygu» lara sahiptirler. (Batan Güneş) in son bölümü her ne kadar duygunun inkârı gibi görünüyorsa da aslında gerçek bir iyimserlik saklıyor, Antonioni'nin beklediğinden çok daha canlı bir iyimserlik.»

John Francis Lane

1964 — **IL DESERTO ROSSO / KIZIL ÇÖL** — Konu ve Senaryo / M. Antonioni, Tonino Guerra — Gör. Yön. / Carlo Di Palma (Technicolor) - Dekor / Piero Poletto — Müzik / Giovanni Fusco — Oynayanlar / Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado), Carlo Chionetti (Ugo), Xenia Valderi, Rita Renold, Aldo Grotti — Yapım / Film Duemila — Francoriz Distribution

«Endüstrinin mitosu herkesin yaşantısını şartlandırıyor, beklenilmeyen olaylardan soyuyor, içini boğaltıyor, sentetik mallar hükmediyor, ergeç, atlar için olduğu gibi ağaçları da antika şeylerin arasına atacaklar.»

Michelangelo Antonioni

«Antonioni'nin en başarılı, belki de en iyi filmi. Başkalarının dramı dekor'a bağlı, plastik ve toplumsal yönden yerleştirilmiş. Çoğunlukla soyut sanat'ı andıran, büyük bir resim duygusu ile «duyguların rengini» veren görüntüler.»

George Sadoul

«(Kızıl Çöl) ile Antonioni yeni bir adım atıp yeni bir bilimsel dönemin yeni bir moral görüş gerektirdiğini açıklıyor — bilim yeni bir «doğa» bile yaratacaktır, toplum ise buna uyacak yeni bir moral tüzük kurmalıdır. Toplum bu yeni döneme yaklaşmalı, varolmak istediği taktirde, teknolojik evrimden uzak kalmaz... (Antonioni) teknik ve bilimsel evreni elverişli gibi görüyor. Giuliana'nın hastalığını değil de değişen çevreye gereğiyle yerleşemediğini göstermek istemiştir. Giuliana'nın davası bir «yerleşme» davasıdır, kendisine bir tehlike gibi görünen teknoloji dünyasına uyumadığını gibi arkadaşlarının kinik tutumunu da kabul etmiyor.»

«Continental Film Review

Mart 1965

1967 — **BLOW - UP / BÜYÜLTME** — Konu / M. Antonioni, Julio Cortesari'nin bir kısa hikâyesinden — Senaryo / M. Antonioni, Tonino Guerra — Gör. Yön. / Carlo Di Palma (Metrocolor) — Dekor / Assheton Gorton — Müzik / Herbert Hancock — Oynayanlar / David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia) — Yapım / Carlo Ponti — M. G.M.

«(Büyültme) Antonioni'nin en kişisel filmidir, bu güne değin. Bir kez daha teması insanlar arasındaki bağlantı eksikliğidir, heyecan duygularından bir boşanma, yüzeyde, temellerinde hiç bir şey olmayan insanlı değerlerdir... Antonioni'nin kompozisyonları harikulade güzel, oysa kurgu tekniği konusunda, bazı geçmelerin gereksiz görüldüğünden. İhtiyatlı davranmak gerek. Bu ufak bir kusur çünkü (Büyültme) sanatının teknikten çok daha önemli olduğunu gösteriyor, çoğu yönetmenlerin teknisyen oldukları bugünlerde. Artistik yönden çok heyecanlandırıcı bir film bu. Alçak sesle bunu da ekleyebiliriz ki gayet ticarî ve çok çok erotik.»

Robin Bean

«Films and Filming» Mayıs 1967

çekim öncesi : antonioni ile konuşma

pierre billard

Michelangelo Antonioni film çalışmalarını büyük bir gizlilik içinde yürüten yönetmenlerden biridir. Neler çektiğinin, kendi yapımcısı tarafından bile bilinmediği zamanlar olmuştur. Gazetecilerle konuşması da aynı ölçüde enderdir. Çalışma yöntemleri bilinmez. Düşünceleri konusunda tartışmayı sevmez. Bu sayfalarda yer alan bir konuşma ve bir söyleşi, yönetmenin az raslanan dışı açılmalarından ikisidir. İlkinde, Pierre Billard'ın sorularına cevap vererek, çalışma yöntemlerini açıklamış, ikincisinde ise Jean — Luc Godard'la kendi filmleri konusunda konuşmuştur. Antonioni'nin kişiliğini büyük ölçüde ortaya çıkaran bu konuşmaları okuyucularımıza sunuyoruz. —

Yeni Sinema

Pierre Billard: Yeni bir film çevirme fikri nasıl gelir size?

Antonioni: Yaratıcı çalışmalar yapan bir kişinin bu soruya, namuslu bir cevap vermesi gerektiği kanısındayım. Açık konuşmak bana özgü bir şey değildir. Aldatıcı davranışlara eğilimli bir insan olmadığımı da sanıyorum. Her şeyi dikkatle izlerim ve çok da dinlerim. Hiç beklenmeyen anlarda gelir, yeni fikirler.

P. Billard: Senaryo yazmanın sizce anlamı nedir? Dramatik çizgiyi, filmin görüntü yanını doğru vermek, kişileri geliştirmek...?

Antonioni: Bir filmin görüntüleri, bence, konunun görüntüsü ile çok yakından ilgilidir. Şöyle ki, bir fikir kafamda önce resimler şeklinde canlanır. Senaryoyu yazarken ise, başka bir sorun vardır: Bu sayısız resmin saldırısını önlemek, sınırlamak, onları iyice araştırmak ve konunun o anki durumuna en uygun olanını bulup çıkarmak. İşte bu sorunu çözümlerken, bütün ruhunla bir oyunun içindeyimdir. Doğru bir karar vermem gerekmektedir o anda. «Dramatik çizgi» dedikleri de ilgilendirmez beni. Dramatik tiyatroyun eski kurallarının bugün de geçerli olduğuna inanmıyorum. Hikâyelerin bugün, bir başı ve bir sonu yoktur, yaşadığımız hayat gibi. İnsanlarla tanışmak mı gerekli? Hayır. İnsanlar bana yabancı değil ki! Onlar benim arkadaşlarımdır.

P. Billard: Bir senaryoyu yazarken yardımcı kullanır mısınız?

Antonioni: Senaryonun bir bölümünü başkasına

verdiğim zaman, bunun sonucunda, en iyisi bile olsa, benim için çok yabancı olan bir şey çıkmıştır. Ve bu bana dehşetli bir duygu verir. Ondan sonra zorlu bir çalışma başlar benim için, seçmeler ve düzeltmelerle dolu. Yorucu ve gereksizdir bu çalışma, çünkü kaçınmadığım fikir anlaşmazlıklarına sebep olur. Film böylece, yardımcı ile benim aramda kalır ve benim görmek istediğimi de aranızdaki bu dar alandır. İşte bu yüzden, birkaç denemeden sonra filmlerimin senaryosunu da kendim yazmağa başladım. Çevremde, benden daha başka olan insanlara ihtiyacım vardır. Onlarla tartışmalara girerek canlanırım. Bir film çevirmeden önce bu insanlarla aylarca konuşur, tartışırız. Akla gelebilecek her şey ilzerine konuşuruz. Benim söylediğim bir söz onlarda yansır ve eleştirme, fikir ve salık verme olarak bana geri gelir. Belli bir zaman sonra film için gereken şeyler hazırdır. O zaman kendimi insanlardan ayırır ve tek başıma senaryoyu yazmağa başlarım. Günün bir çok saatini masamın başında geçiririm. Hattâ bazı günler, güneşin doğuşu ile masaya oturur, batışı ile kalkarım.

P. Billard: Senaryonuz bitmiş şekli ile nasıldır?

Antonioni: Benim için senaryo, yönetim için tavsiyelerde bulunan bir metinden başka şey değildir. Senaryo ile film, daha yeni başlamaktadır. Benim yazdığım senaryoda, yakın çekim, genel çekim, kaydırma, çevrinme vb. gibi teknik terimler yoktur. Alıcının duruş biçimi, objektiflerin seçimi, alıcının hareketleri: Bütün bunlar, senaryoda olmayan, doğrudan doğruya çekim sırasında düzenlediğim şeylerdir.

Konuşmalar için de aynı şeyler söz konusudur. Oyuncuları konuşturmalıyım, oynayacakları sahneden önce onların ağzından duymalıyım konuşmaları. Ancak o zaman bu sözlere değer verebilirimi. Sonra bir etken daha vardır benim için. Doğa'ç'a inanırım. İçimizden hiç biri, kendini daha önceden bir iş konuşmasına, bir aşk rastlantısına veya bir dostluk karşılaşmasına hazırlamaz. Olaylar, daha çok geldikleri gibi kabul edilir, gelişmelerine uyulur ve görülmeyen durumlardan yararlanılır. İşte ben de, film çevirdiğim zaman aynen böyleyimdir.

P. Billard: Çekim yerinin ve oyuncuların seçimi, bir film senaryosunu etkiler mi? Böyle bir etkinin sonuçları ne olur?

Antonioni: Dış çekimleri yapacağını yerleri, senaryoyu yazmadan önce saptarım. Bir filmin çevresini, senaryoyu yazmağa başlamadan gözlerinin önünde görmem gerekir. Bazan da, belli bir çevreye dayanan film düşünürüm. Daha doğrusu; motif ya da insanların arkasına saklanmış bir çevreyi uzun zaman kafamdan geçirmiş olabilirim. Bu, rastlantılara dayanan ilginç bir oyundur.

P. Billard: Çekim sırasında doğaç'a hangi yeri ayırırsınız?

Antonioni: Doğaç konusunda, biraz önce söylediklerime bir kaç şey daha eklemek isterim. Geçmiş düşündüğümde, o günleri dakikası dakikasına yaşadığımı savunabilirim. Bugünkü yaşamım da böyledir. Günün her anı benim için önemlidir, her an yeni bir şey öğrenirim. İşte bu, film çevirdiğim zaman da değişmemektedir.

Çekime başlayacağım günün sabahı set'e gelirken, beni bekleyen sahneleri düşünmem. Çünkü o gün hangi sahneleri çekeceğimi bilmem. Yardımcı, bana günlük programı okuyunca öğrenirim. İşte o anda, yalnız olanak gereksinmesini duyarım. Herkesi çevremden uzaklaştırırım. O zaman çevrenin ortasında yalnız başıma kalırım. Sahneyi gözümün önüne getirir, bu sahnenin gerektirdiği teknik sorunları çözümlemeye çalışırım.

Bu çalışma biçimini severim. Çünkü o anda, filmle bir bakire ile karşılaşmış gibi sanırım kendimi. O anda aklıma gelen ilk fikir, en iyisidir.

P. Billard: Çekim sırasında çevrenizdeki insanlar ile ilişkiniz nasıldır?

Antonioni: En mükemmel biçimdedir. Meslektaşlarım ile ilişkilerimin mümkün olduğu kadar iyi gelişmesine çok dikkat ederim. Çevremde, sa-

kalayan, gülen ve sorunları olduğunu belli etmeyen insanlar görmeyi sever ve isterim. Sorunlar için ben oradayımdır.

Çalışma sırasında çok güç beğenir olduğumu biliyorum. Beraber çalıştığım kişilerin, kendilerine verilen işi beceremediklerini veya tembel tembel hareket ettiklerini görmeğe dayanamam.

P. Billard: Oyuncular ile aranız nasıldır? Onları yönetmekte belirli bir yönteminiz var mıdır?

Antonioni: Oyuncularla ilişkilerim diama mükemmel olmuştur. Hatta bazan bundan da ileri. Belki böyle bir iddiada bulunuşuma inanmayan çıkacaktır. Fakat bu bir gerçektir. Tersini savunan Jeanne Moreau ile bile, çalışmalarımız sırasında hiç bir -tekrarlıyorum: hiçbir- anlaşmazlığımız olmadı. Bende, artistleri sıkın bir şey olduğunu biliyorum. Çabalarım karşısında kendilerini rahatsız hissediyorlar. Doğrudur bu. Fakat benim de çalışma yöntemim böyledir; onlardan da bunu beklerini, başkasını değil.

Filmi bütünüyle bilen ve ona egemen olması gereken bir kişi vardır; Yönetmen. Çeşitli elemanları kafasında bir bütün olarak toparlayan ve filmi meydana getiren bu kişidir. Bu bütünden ortaya çıkmanın nasıl bir sonuç vereceğini bilebilecek kişi de yönetmendir. Oyuncu da, bütün meydana getiren elemanlardan biridir, hatta bazan en önemlisi bile değil. Oyuncu için mümkün olmayan bir şey vardır. Kendi kendini alıcının vizöründen görebilmek. Eğer bu mümkün olsaydı, hareketlerini denetleyebilir, ayarlayabilirdi.

Oyuncudan belirli bir ifade istemenin çeşitli yöntemleri vardır. Bu ifadenin arkasında bir ruh durumunun olup olmaması önemli değildir. Genellikle yabancı oyuncularla çalıştım. Basit nedenleri vardı bunun: Yapımcılarla anlaşmalarım,



ÇEKİM ÖNCESİ: MICHELANGELO ANTONIONI

İtalyan oyuncularının kısıtlanması, vb. gibi. Bazan da, yabancıların role buradakilerden daha uygun olmaları yüzünden.

P. Billard: Filmi sesli mi, çekersiniz yoksa sonradan seslendirmeyi mi yeğlersiniz?

Antonioni: Olanaklar oranında filmlerimi sesli çekmeyi yeğliyorum. Mikrofon tarafından doğrudan doğruya yerinde alınan gürültü ve seslerin inandırıcı bir güçü vardır ve bu, sonradan seslendirmede katıyen mümkün olmamaktadır. Ayrıca, bugünkü mikrofonların çoğu, insan kulağından daha duyarlı oldukları için, duyulmayan ses ve gürültüleri de kaparak, ses bandını zenginleştirmektedirler.

Fakat ne yazık ki, bugün hâlâ bu yöntemden her istenildiği zaman yararlanacak kadar teknik bir ilerleme göstermiş değiliz. Sonradan seslendirmenin de bazı yararları yok değil. Bazı efektlerin eklenmesi ya da oyuncuların seslerinde değişiklik yapılması gerektiği zamanlarda, bundan yararlanmaktayız.

P. Billard: Sahneleri düzenleyen ve alıcının hareketlerini denetleyen kimdir?

Antonioni: Sahneleri kimin düzenlediğini ve alıcının hareketlerini kimin denetlediğini mi soruyorsunuz? Bu görevi başkasına devredecek bir yönetmen düşünemiyorum. Bir ayrıntıyı atmak ya da kullanmak, alıcının açısı, mercekler, alıcının hareketleri: bunların hepsi, bir filmin başı için olumlu kararlar verilmesi gereken elemanlar ve daha önce söz ettiğim bütünün parçalarıdır.

P. Billard: Bir sahneyi, sonra kurgu masasında büyük bir hareket özgürlüğüne sahip olmak için, çeşitli yerlerden ve çeşitli merceklerle mi çekersiniz?

Antonioni: 1964 yılında çevirmiş olduğum *Deserto Rosso* / *Kızıl Çöl* filmine kadar tek alıcı ile çalıştım, yani tek bir yerden çektim sahneyi. «Deserto Rosso» filminde ise çeşitli mercekli birkaç alıcı kullandım, fakat hepsinin açısı aynı idi. Çünkü oluşum, soyutlaştırılmış bir gerçeğin katılmasını gerektiriyor, maddeyi renk olarak istliyordu. Ben de buna, uzak odaklı mercekler ile ulaştım.

P. Billard: Filmin kurgusuna ne dereceye kadar karışırsınız?

Antonioni: Filmlerimin kurgusunda, yanımda da ima bir yardımcı bulunur. «Cronaca di un amore / Bir aşkın hikâyesi» (1950) filmi dışında bu yardımcı dalma Eraldo da Roma olmuştur. Çok tecrübeli ve yetenekli bir teknikçidir; işine de çok bağlıdır. Filmleri beraber keseriz. Bütün istediklerimi ona söylerim, o da yanlışsız olarak uygular. Beni tanır, ne istediğimi hemen kavrar. Her sahnenin ölçüsü ve zamanı için fikrimiz dalma aynıdır.

P. Billard: Filmlerinizde müziğin rolü nedir?

Antonioni: Filmlerde müzik kullanma geleneğinin dalma karşısında oldum. Bence müzik, görüntünün etkisini kaybettirir, uyuşturur. Görüntülerin bir operanınmış gibi seslendirilmeleri hoşuma gitmez. Bunlar, sessizliğe yer vermek ve sessiz yerleri müzik ile doldurmak için yapılan çabalar. Bu çabalar, sessiz filme kadar gider. O zamanlarda da piyano bu işi görüyor ve bir «atmosfer» yaratılmağa çalışılıyordu. Bugün değin bu alanda pek ileri gidilmedi. Ancak Aleksandr Nevski, müzikle görüntüyü başarıyla birleştirmesini bilmiştir.

Filmde müzik ancak, tek başına bir anlatım aracı olmaktan çıkar ve bunun yerine genel anlatımın bir elemanı olmasını bilirse, kabul edilebilir. Bu da özellikle renkli filmlerde önemlidir.

P. Billard: Filmi yapınada halkı ve yaratabileceği tepkileri düşünür müsünüz?

Antonioni: Halkı hiç bir zaman düşünmem. Film önemlidir benim için. Her zaman konuştüğüm bir insan vardır. Bu belirli bir kişi değildir, Belki de kendi benliğimin değişik şeklidir. Eğer böyle olmasaydı nereye tutunacağımı bilemezdim. Yeryüzünde, uluslardan söz edilemeyecek kadar çeşitli ırklar vardır. Halk da böyledir, çeşitlidir.

P. Billard: Film yapımının hangi bölümünde en çok güçlükle karşılaşırsınız?

Antonioni: Her filmin kendine göre güçlüğü vardır. Bazısı çekim sırasında insan üstü çabaları gerektirir, bazıı daha senaryosu yazılırken zorluklar yaratır, bir başkası ise, istediğimizden ve ümit ettiğimizden değişik sonuç vermişse, kurgu ve seslendirme sırasında sabır ister.

P. Billard: Filmlerde, özellikle kendi filmlerinizde, günümüz toplumunun gelişmesinin yansıdığını düşünüyor musunuz?

Antonioni: Toplum insanlarda her zaman yansır. Bir şeyler açıklamak ve göstermek için samimi olarak yapılan filmler de böyledir. Bunlar, insanın aynasıdır. Böylece günümüz toplumunun gelişmesini anlatmak da mümkün olmaktadır. Gerçek olan bir şey de vardır ki, insanın toplumda yansıyan benliği ve sonsuz yaşama kavgasıdır. Fakat uzun kuramsal konuşmalara inmek benim görevim değil.

P. Billard: Film dilinde bir gelişme olduğuna inanıyor musunuz? Sizin bu gelişmedeki rolünüz nedir?

Antonioni: Film dilinin gelişmesinde bir rolüm olup olmadığını eleştirmeciler bulmalıdır. Fakat günümüz eleştirmecileri değil. Eğer film, bir sanat olarak kalır ve benim filimlerim gelecekte de beğenilirse, bunu o günün eleştirmecileri sap-tamalıdır.

Çeviren: Ahmet Arpad

godard antonioni ile konuşuyor . .

Bu konuşma, «on beş yılda on film çevirdikten sonra renkli sinemanın modern çağın yaşantısını verebilmek, insanın gerek kişisel duygularını gerek içinde bulunduğu çevreyi yansıtmak için zorunlu olduğuna inandım» diyen Michelangelo Antonioni'nin ilk renkli yapıtı olan Kızıl Çöl'ün / (Il Deserto Rosso) Fransa'daki gösterilişi sırasında Cahiers du Cinema'nın Kasım 1964 sayısında yayımlandı, sonradan Almanların Film'inde ve İngilizlerin Movie'sinde de çıktı. Antonioni'nin en atak, en yeğin, en katıksız biçimde bir kez daha tekniğin dünyasında insanın onulmaz duruma geleceğini, yozlaşacağını gösterdiği Deserto Rosso'da dişli çarkların, limanlardaki korkunç vinç gürültülerinin kısılcacındaki, fabrika bacalarından püsküren yoğun endüstri dumanlarının altındaki insanın yaşamaya, sevmeye gücünün yetmediği kapkara, paslı bir Ravenna'da varolan Ugo, Giuliana, Corrado üçlüsü arasında düzenlenen olaylardan oluşur konu.

Kişilerin ruhsal karmaşıklığını, olabildiğince renklerle veriyor Antonioni; yer yer filmin müziği üzerine örülen renkleri diyalog'lar gibi kullanılarak, Giuliana'nın çevresiyle olan ilişkilerinin bozulduğu ölçüde çevredeki renkleri değiştirerek, azaltıp çoğaltarak, sinemada ilk kez renge gerçek dramatik bir işlev kazandırarak. Örneğin bir sevişme sahnesi boyunca hissedilenlere göre renkler sürekli olarak değiştirilir. Deserto Rosso'nun bütün önemi, pek bütün önemi değil de öbür Antonioni filmlerinden azıcık ayrıksılığı bu. Antonioni'nin konuşma arkadaşı ise «mekanik yaratıcı» Jean Luc Godard.

GODARD: Deserto Rosso'dan önceki üç filminiz L'Avventura La Notte, L'Eclisse bizde kimıldandırcı, araştırmacı kesin bir izlenim uyandırdı ve şimdi belki bu kadın için bir çöl olan, kızıl çöl diye adlandırılabilir, ama bir parça bağınıladığınız ve tamamlandığınız yeni bir aşamaya vardınız: Deserto Rosso salt bugünün dünyası üzerine değil, dünyanın bütünü üzerine bir film...

ANTONIONI: Bu film üzerine konuşmak çok güç geliyor bana şimdi. Daha çok yeni. Benim için söylediklerinizle, kasettiklerinizle katılıyorum,

karar verebilmek için ne gerekli açıklığa, ne de tarafsızlığa sahibim. Sanırım bu kez salt duygu üzerine bir film olduğu söz konusu değildir. Deserto Rosso'nun. Daha önceki filmlerimde ulaştığım sonuçlar -iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin olsunlar- Deserto Rosso' da geride bırakılmıştır, geçilmiştir, hükümsüzdür. Amaçlanan daha bir başkadır burada. Şimdiye değin birbirleri arasındaki insan ilişkileriydi beni ilgilendiren. Burada baş kişi, aynı şekilde, içinde yaşanan toplumsal çevreyle karşı karşıya bırakılmıştır.

Benim bu bireyin ezildiği, nevroz'lara itildiği, endüstrileşmiş dünyadan yakındığım birçoklarının söylediği çok yalın, kuru bir tanımlama. Tersine, amacım -genellikle nereden çıkılacağı çok iyi bilinir ama nerede yeterli olunacağı hiç bilinmez- bu dünyanın güzelliğini anlatmak, giderek fabrikaların bile kendilerince bir çeşit güzel olabileceğini göstermek. Sık sık görülen hatlar, fabrika biçimleri, fabrika bacaları belki bir ağaç dizisinden daha güzeldir. Canlı ve yararlı olan zengin bir dünya. Benim değer verdiğim, Deserto Rosso'da görüldüğü gibi her şeyden önce yaşam'a uyma sorunu olan nevroz'un bu çeşidinin saptanmasıdır. Yaşam'a uyan insanlar vardır, uyamayan insanlar da vardır, şimdi bu giderilerek yapıya da yaşamak düzenliliğiyle bağlanılmaktadır yaşam'a. Giuliana'nın durumu budur. Zorla kabullendirdikleri duyarlılıkları, uyanıklıkları, ruhsal durum ve düzenlilikleri arasındaki eğilimin, düşünce ayrılıklarının yeğinliği, bir kişilik buhranı oluşturur. Salt renk tonlarının kalabalığını algıladıkları, soğuk insanlarla kuşatıldıkları gibi çevreyle aralarındaki yüzeysel ilgileri üzerine değil, değer sistemlerinin de -eğitim, ahlak, inanç- geçersizliğini, taşınılmaz olduğunu ortaya çıkaran bir buhran. Giuliana kadın olarak bütün bütün yenilenmek zorunluluğundadır öyleyse. Budur onun yapmaya çabaladığı, hekimlerin ona öğütledikleri. Deserto Rosso değişmez anlamda bu çabaların öyküsüdür.

Godard: Buna göre küçük çocuğa anlatılan masal bölümü nasıl eklendi?

Antonioni: Değil mi ki bir anne ve hasta çocuğu var, anne çocuğuna bir masal anlatmalı ama her şeyi bildiğini gözeterek. Öyleyse bir şey bulma-



Kızıl Çöl: Soğuk renklerin verdiği korku...

lı anne. Giuliana'nın birine bir şeyler vermek isteyen saplantısı bana doğal görünüyor, Giuliana için bu masal -bilinçaltı yönünden- doğanın renklerinden, mavi denizden, pembe kumdan, yaşadığı çevredeki onu kuşatan gerçeklik'ten bir kaçııştır. Kayalar bile kendiliğinden sarıcı, yumuşakça ırılayan insansal bir biçim alırlar.

Corrado'yla geçen oda sahnesini anımsayınız, duvara dayanmış söyler Giuliana: «Billyor musun ne istiyorum?.. Herkesin beni sevmesini.. Buradaki herkesin, çevremdeki her şeyin, duvarın bile.» Yalnız başına başaramıyacağından korktuğu için gerçekten yaşantısında ona yardım edecek biri gereklidir Giuliana'ya.

Godard: Modern dünya sadece çok büyük ve derin bir nevroz'a mı yol açtı öyleyse?

Antonioni: Giuliana'nın yaşadığı çevre kişilik bunalımlarını çabuklaştırır ama insan da kendini bu bunalıma kolaylıkla kapılır. Nevroz'un kökenini ve nedenlerini saptamak kolay değildir; o, çeşitli değişik biçimler ve şizofreni'nin eşliğinde olmakla kendini gösterir, bunun için belirtiler genellikle nevroz belirtilerine benzer. Ama böyle bir insan hastalığı yüzünden durumu kavramayı ancak bir kişi başarır. Hastalıkla ilgili (patolojik) bir durumu seçtiğim için kınanabilirim. Ama normal uydurulmuş bir kadını alsaydım dramı hiç veremezdim. Dram yaşam'a uyamayanlarda ortaya çıkar.

Godard: L'Eclisse'den birinin izleri yok mu Giuliana'da?

Antonioni: L'Eclisse'deki Vittorio kişiliği Giuliana'nın karşıtıdır. Dingin, suskun bir kızdır Vittoria, üstelik yaptıklarını sonradan düşünür. Ona da nevroz'la ilgili (nevrotik) bir öge yoktur. L'Eclisse'deki çıkmaz bir duygu buhranıdır. Deserto Rossa'da duygular durağan bir gerçektir. Giuliana'yla kocası Ugo arasındaki ilişkiler normaldir. Corrado «kocanı seviyor musun?» diye sorduğunda «evet» der Giuliana. İntihar deneyine değin bunalımın baş neden olduğunu belirgin değildir.



Kızıl Çöl: Oyun Odası...

Bunalımın olduğu çevre değil, üzerinde durmaya değer verdiğini, bunalım onları yalnızca «ifade eder.» Salt bu çevrenin dışında hiç bir bunalım olmadığı düşünülebilir, ama bu doğru değildir. Bizim bile kavrayamıyacağımız yaşamımız endüstrinin egemenliği altındadır. Bu «endüstri» den fabrikalar anlaşılmalı yalnız, tersine ilkin işlenmiş maddeler düşünülmesi. Bu işlenmiş maddeler her yerde, her yandadır, evlerimize girerler, plâstikten ya da ancak bir kaç yıldan beri bilinen maddelerden «imal edilmişlerdir», parlak renkleri vardır, nerde olsak bizi bulurlar. Bilinçaltı ve ruhsal yaşamımız gitgide reklâmın yardımıyla bu «mamül» lerin bizi kovaladığı duruma uymaktadır. Şunu söyleyebilirim: Deserto Rossa'nun öyküsünde, sonunda herşeyi suya boğan ve her yana uzanan binlerce kola ayrılmış, binlerce iç akıntıcılığı kapsayan bir akıntı gibi, yenden yükselen bunaltıların her çeşidinin kaynağı fabrikalardan meydana gelen bir çevre (dünya) vardır.

Godard: Örneğin küçük çocuğun odasındaki robotların varlığı iyi ya da kötü bir etki sağlıyor mu?

Antonioni: Benim görüşüme göre iyi bir etki yapıyor çünkü çocuk bu çeşit oyuncaklarla oynadığında llerdeki yaşam'a uymaya daha iyi hazırlanmaktadır. Gene az önceki konuya dönüyoruz ama.. Endüstrinin «imal ettiği» oyuncaklar bu biçimde kendiliğinden çocuğun eğitiminde etkil oluyorlar.

Amerikalılarca bir çeşit Einstein sayılan, Milano Üniversitesi Kybernetik (*) profesörü Silvio Cecato'yla yapmış olduğum bir konuşmanın gışkınlığından kurtulamadım daha. Bakan ve yazarın bir makine bulmuş bu adam, bir araba yönetebilen, estetik, töresel bir görüşle her çeşit konuşma yapabilen bir makine. Bir elektrobeyin olan bu makineyi daha TV filân söz konusu etmedi. Konuşmamız süresince anlamayabilirim diye hiç bir teknik deyim kullanmayarak olağanüstü sevimli



Kızıl Çöl: Bunalım Karşısında

uyamlığını kanıtladı Silvio Ceccato. Tabii deli gibi oldum. Bir an sonra dediklerinden hiç bir şey anlamaz oldum. Benim dilimden konuşmaya çabaladı ama başka bir dünyada bulunuyordu. Genç, tath sekreteri sözlerini anlıyordu. İtalya'da elektrobeyn programları için düzenlenen sergilerle uğraşan çok genç, çok gösterişsiz, yalnızca sıradan bir diplomalı kızlar vardır; genellikle başkaları için, örneğin benim gibi, hiç de kolay olmayan elektrobeyn üzerine düşünceler yürütmek onlar için çok basittir.

Godard: Deserto Rosso'nun kişileri de nasılsa bu görüş ve inanışları taşıyorlar; onlar mühendistir, bu dünyada payları vardır..

Antonioni: Tümünün değil. Richard Harris'in oynadığı Patagonya'ya kaçmayı isteyen ve ne yapılması gerektiğinden habersiz, hemen hemen romantik bir kişidir. Patagonya'ya kaçır ve yaşamının sorununu çözdüğünü sanır. Oysa bu çözüm ondadır, onun dışında bir şey değildir. Bu o denli gerçektir ki, bunalıya düştüğünde, bir kadınla biraraya geldiğinde kımıldayıp kımıldamayacağını hiç bilemez, bu konu şaşırtır onu. Deserto Rosso'yu yaparken dünyaya karşı bir suçlama ima etmek istedim: Giuliana'ya bunalıta amında yardım edecek herhangi biri gereklidir, ondan ve bunalımından yararlanacak bir erkek bulur o. Bu kadın eski nesnelerin karşısındadır ve bu eski nesnelerdir onu çalkılayan ve sürükleyen. Eğer kocası gibi birisine rastlamış olsaydı rastladığı kişi başka türlü davranırdı; ilkin Giuliana'ya bakmayı denerdi, ancak bundan sonra belki... Oysaki burada kendi dünyasıdır Giuliana'ya ihanet eden.

Godard: Filmin sonunda kocası gibi bir kişi mi olacak Giuliana?

Antonioni: Sanıyorum ki gerçeklik'le bağlantı kurmak için çabalar harcaması sonunda bir uzlaşmaya varır Giuliana. Nevrozu'ların bir çok bunalımları vardır ya, sürüpgiden yaşamaları içinde dirlik verici dıruluk anları da vardır. O belki bir uzlaşma bulabilir yaşamla ama nevroz onda kalır.



«Koru beni; fabrikalardan, renklerden, gökten, insanlardan...»

Bu hastalığın devamının verilmesi azıcık belirsiz olan, karmaşık bir betimlemeyle verilmeli sanımca: durgun bir dönem içindedir Giuliana. Bundan ne olacak? İnsanın başka bir film yapması gerekirdi bunu bilmek için, bunu öğrenmek için.

Godard: Bu yeni dünyanın kendini tanımasının estetik ve sanatçının anlayışı, tasarlayışı üzerine karşı etkiler doğuracağını sanıyor musunuz?

Antonioni: Evet öyle sanıyorum. Görmek ve düşünmek biçimi değiştirir bunu: Her şey değişiyor. Pop - Art gösteriyor ki artık başkalklar, aykırılıklar araştırılmalı. Küçümsenmemeli Pop - Art. «İnce alaylı» bir akımdır Pop - Art ve bu bilindik ince alay'dır önemli olan. Pop - Art ressamaları yapacaklarının, meydana getirecekleri yapıtların estetik değerlerle, kurallarla bağdaşamaya çağını çok iyi biliyorlar - bir çokları arasında öbürlerinden ayrılan Rauschenberg dışında.. Oldenburg'un «la machine à écrire molle»u çok güzeldir, çok tutuyorum onu. Sanırım bütün bu ağığa çıkanlar, görünenler iyi. Bu yalnızca soru sorma eylemini çabuklaştırabilir.

Godard: Ama bir bilgin bizimle aynı bilince sahip mi? Dünya bakımından bizim gibi düşünüyor mu?

Antonioni: Kinyasal beynin bulucusu Stewart'a sordum bunu. Böyle özel bir çalışma kuşkusuz ailedeki ilişkilerinde değin özel yaşamına yansır diye karşılık verdi.

Godard: Duygular da korunmalı mı?

Antonioni: Amına soru. Bunu yanıtlamak kolay mıdır sanıyorsunuz? Duyguları söyleyebildiğim her şey değişmeye zorunludur. «Zorunludur», demek istediğim bu değil. Duygular değişir. Ashında değiştiler de.

Godard: Science - Fiction romanlarında hiç sanatçıya, ozana filan rastlanmaz..

Antonioni: Evet, anlaşılmaz bir şey bu. Belki gelecekte sanattan vazgeçilebileceğini düşünürler. Görünüşe göre sanat yapıtları gibi önemsiz olan şeyleri sağlayan sonuncu insanlar biz belki de.

Kısaltarak çeviren: **Sungu Çapan**

olay yaratan filimler

Sinema dünyasında kimi filmler vardır, «haberler» sayfasının dar çerçevesine sığmayan. Başlıbaşına birer «olay»dır bunlar. Yeni bir akımın başlangıcına dek genişler etkileri. Bu filmlerin kimi seyirci yığınlarına ulaşmaları ise yıllar alır bazan. Örneğin Türkiye'de De Sica'nın «Bisiklet Hırsızları» çevrilişinden 10 yıl sonra gösterilebilmiş, Aldrich'in «Hücum»unu görebilmek için yine 10 yıl beklemek gerekmişti. Bugünlerde üç film birbirine katıyor sinema dünyasını. Değişik ülkelerin, birbirinden apayrı filmleri. Ama üçü de aynı şeyi ilân ediyorlar. «Yeni Sinema»ların dışında kalan sinemalarda da bir uyanma başlamıştır. Hollywood yavaş da olsa değişmektedir. «Yeni Dalga»nın bugün ustalaşmış sinemacıları, yeni atılımlar peşindedirler. Kuzey sinemalarının yaşlı yönetmenleri gençler kadar heyecanlı filmler yapmaktadırlar. Ve bu filmlerin Türkiye'ye ulaşması

yine yıllar alacaktır kuşkusuz. Belki de hiç sayılamayacaklardır bunlar. «Yeni Sinema», okuyucularına bu «olay»lar hakkında bilgi vermek için zaman zaman önemli yeni filmleri ele alan bir sayfa açmıştır. Bu sayıda üç filmden söz edeceğiz. «Yılın sinema olayı» olarak adlandırılan, 68 Oskar'ına şimdiden aday gösterilen, «Time»ın kapak yaptığı, Arthur Penn'in çevirdiği «Bonnie and Clyde / Bonnie ve Clyde», Skandinav ülkelerinin bazılarında, tımdıyla yasaklanmaya değin ileri giden kısıtlamalara uğrayan, nerdeyse sosyolojik bir inceleme değerindeki, Vilgot Sjöman'ın çevirdiği «Jag ar nyfiken - gul / Meraklım»; ve altı yönetmenin, Resnais, Ivens, Klein, Lelouch, Varda ve Godard'ın birlikte meydana getirdikleri, Vietnam savaşı üzerine son derece saygılı bir çığışa olan «Loin du Viet-Nam / Vietnam'dan Uzakta».

Yeni Sinema.

bonnie ve clyde

Arthur Penn'in Bonnie ve Clyde'ı (Bonnie and Clyde) ile Roger Corman'ın Aziz Valentine Günü Katliamı / The St. Valentine's Day Massacre filmlerinin aynı sırada ortaya çıkışları, çoğumuzun ölü ya da ölmekte olduğunu sandığımız bir sinema türünün yeniden canlanması oldu: Klasik gangster filmi. İkisinin de tutunması, özellikle ilkindeki başarılı kaçış, ileride bu türde daha pek çok film çevirileceğine iyi bir işaret.

Bonnie ve Clyde'ı incelemekten çok Penn'in bu filmdeki çarpık, duygulu, yığıltık - taşlaması niteliğini taşıyan özelliklerden söz etmek ve bunun nasıl, bir yandan gangster türünü öbür yandan da Amerikan hayatının çeşitli akımlarını etki-

lediğini incelemek istiyorum. Penn'in bu filmde amacı gangster türünde bir aşama yapip, Amerikan yaşamına yararlı olacak imgeler yaratmak.

Bonnie ve Clyde, 1930'larda geliyor, Buhrandan hemen sonra; görünüm her şehir dışında bellibaş kişiler de sürekli olarak hareket halinde; ellerinde hiç bir şeyleri yok, içinde yaşadıkları arabalar bile kendilerinin değil; hepsi saf kan Anglo - Sakson Protestanlar, hem örgütlenmemişler hem de tecrübeleri yok; eylemlerinin hiçbiri düzenlenmiş, önceden kurulmuş değil; yazgıları başarısızlık. Bonnie Parker'ın da karşı geldiği, içindeki bu başarısızlık duygusu. Film bir çeşit gerçekliğin peşinde, anlatımını da tutarlı kılan bu arayış zaten.

İlk önemli gangster filmi çevrileli (Sternberg'in Underworld'ü) kırk yıl oluyor.

Sonra sesli sinema başladı, gangster filmleri de bir kaç misli arttı. Bu filmlerin çoğu, başta Al Capone'u örnek alarak şehirlerdeki çeteleri anlatıyordu. Oysa şehir dışında yaşayan önemli çeteler de vardı. Bonnie ile Clyde bunların arasındadır.

Bunların Çoğu Amerikanın güney-batısı ya da orta - batısından gelmiş, ufak tefek suçlar işlemişlerdi. Sonra birden, 1933 - 35 yılları arasında Amerikan tarihinde görülmemiş bir suç işleme akımıyla ortaya çıktılar. Benzin istasyonlarını, bankaları soydular, dikkatsizce düzenlenmiş, gözaltı çocuk kaçırma olaylarına giriştiler. Silâhlara aşıktılar, zor kullanmaya bayılıyorlardı ve hepsinde korkunç bir gösteriş merakı vardı. Kimliklerini saklamaktan kaçınımaz, başarılarını över, birbirlerinin resimlerini çeker ve basına durmadan bildirirler yazarlardı.

Aslında bu zavallı akıl hastaları, filmlere konu olan sahici gangsterlerden çok, filmlerde efsaneleri yaratılan gangsterlere benziyorlardı.

Bu kendini beğenmişlik esas hayattaki Bonnie ve Clyde'da da aşırı bir biçimde göze çarpıyordu. Filimde de aslına uygun bir biçimde yansıtılmış bu özellikler. Bir araya geldiklerinde resim çektirirken yapmacık duruşları, Polisteki belgelere tipa tip uyuyor; filmde kullanılan Bonnie Parke şiirleri de aslında alınma.

Bütün olarak, Bonnie ile Clyde, aşağılık güldürü ile tragedya arasında seksek oynayarak gelişen bir film. Biraz aşırı bir havası var; kişilerin esas kimlikleriyle de pek ilgilenmemiş.

Bir çok sahne nerdeyse belgencilige kaçan bir dürüstlikle sunulduğu halde dikkati çeken bir kaç değişiklik ya da çıkarma da var. Esas Bonnie Parker 1933'de, Clyde ile kaçmak üzere, kocasını terketmişti; doymak bilmeyen bir cinsel tutkunluğu vardı ve bir süre yanında hep bir aşığını bulundurdu. Ne kendisi ne de Clyde, Faye Dunaway ile Warren Beatty kadar çekici insanlar değillerdi, Clyde'in cinsel sapık olduğu bi-

le söylenir. Bir ihbar üzerine arabalarına binip kaçarlarken arabanın bir hayırdan aşağı yuvarlanıp bir derede son bulduğu sahne, çok iyi bir güldürü öğesi olarak kullanılabilecekken çıkarılmış. Ayrıca aşırı şiddet örneği olarak kullanılabilecek bir kaç gerçekten olmuş sahne de filmde yok.

Bir bakıma filmin, kısmen Bonnie ile Clyde'in kendi kendilerini görüş açılarından yorumlanarak yaratıldığı, kısmen de düş ile karabasan arasında değişen garip, zamansız, boşlukta sallanan bir varoluşu yansıttığı söylenebilir. Yön verilmemiş güçleri ile üstünde durulmayan yitiricilikleri, duraklamış bir toplumun en canlı ögesi olarak ortaya çıkıyor. Film boyunca arka planda kalan bütün görüntülerde bir durgunluk var: dükkanlar ya kapalı ya da müşterisiz; çiftlikleri bankalar ele geçirip işlemez hale getirmiş; tarlalarda kimseler çalışmıyor; yük vagonları boş arsalarla işe yaramaz bir halde duruyor; soydukları bankalarda ya çok az para var ya da iflâs etmiş durumda çoğu. Duvarlardaki yırtık Roosevelt afişleri sanki yitirilmekte olan umutları belirtiyor. Yardım ve anlayış görebilmek için Barrow'lar ancak, ellerinden varı yoğun a-

lınmış kimselere başvurabiliyorlar: Clyde'in tabancasını alıp önceden kendine alt olan arazide, bankanın astığı bir bildiriyi ateş eden, topraklarından olmuş çiftçi; soygun sırasında parasının kendinde kalmasına izin verilen işçi, sonradan: «Bana bir zararları dokunmadı, ben de onların cenazesine çiçek yollarım,» diyor. Bir gün kısırılacaklarını biliyor ve bunun düşüncesine katlanamıyorlar. Kendilerine durmadan roller yaratıyorlar çünkü gerçek varlıklarıyla yüzyüze gelecek kadar gözüpek değil ikisi de; hiç durmadan hareket edip, sorumsuzca davranışlarda bulunuyorlar çünkü çıkar yolları araştırabilecek yetenekte değiller — giderek, sonunda hiç bir çıkar yol kalmıyor.

Barrow çetesinin şiddet karşısında büyülenişini, Arthur Penn de paylaşıyor. Zaten daha önceleri çeşitli yollardan bunun kökünü aramaya çalışmıştı. Bundan önceki üç filmi de — Solak Silâhsör / The Left-Handed Gun, Mickey One, Takip / The Chase — Bonnie ile Clyde'a doğru bir hazırlıktı. Bu filmde şiddeti: öncü atılımlar gerçevesi içinde geçerli; pürüzlüğün ortaya çıkardığı bir cinsel baskının sonucu; kökleşmiş bir ulusal buhrandan doğan, nihilizm'in bir alt akımının belirtilisi olarak görüyor yönetmen. Ama önemli olan bu görüşü, hem Dilinger felsefesinin şimdiye değin görülmemiş bir biçimde ele alıp bir sanat aşaması olarak sunduğu hem de çağdaş Amerikan hayatının önemli bir yanını olağanüstü bir benzetme tekniği ile ortaya koyduğu bir filme katabilmiş olmasıdır. 1930 yıllarına sıkı sıkıya bağlı kalan Bonnie ile Clyde'in bugünkü zencî ayaklanmaları ve Lee Harvey Oswald'ın ortaya çıkışını nedenleyen ortam üzerine söylediği pek çok şey var.

Kuşkusuz filmin değerlendirilmesinde daha başka öğelerin üzerinde de durmak gerek — özellikle teknik yönü — ama



BONNIE İLE CLYDE / ARTHUR PENN / FAYE DUNAWAY, WARREN BEATTY

burda, hence daha önemli olan bir nokta var. Bu tür filmlerde kendilerine özgü bir sakinlik vardır: anlaşılacak, daha doğrusu yanlış anlaşılacak, bir çok sanat yapıtının ortak yazgısıdır ama Penn de, töresel değerleri inceliklerle işlediği bir film yaptığı için, yanlış yorumlara yol açabilir gerekçesiyle, suçlanamaz.

Derleyen: Nur Deriş

meraklıyım

491 ile kendisinden sözettiğimiz Sjöman son iki yıl içinde yönettiği iki film ile hem filmlerinin niteliği, hem de çeşitli ülkelerde sansür ile çekişmesi bakımından ün kazandı. 43 yaşındaki Sjöman 16 yıl önce yazdığı ve Gustaf Molander filme aldığı yapıtı «Lektorn / Öğretmen» ile tanındı ve 1962 ye kadar yazmağa devam etti. 1962 de «AL-SKARINNAN / SEVGİLİ» ile yönetmenliğe başladı. Söz edeceğimiz üç filmden başka 1964 te «KLANNINGEN / GIYSI» ve 1966 da bir İsveç birleşik yapımı olan «STIMULANTIA»nın bir bölümünü yaptı.

Sjöman'ın yapıtlarında çatığı ve anlatmağa çalıştığı cinsel ve politik «tabu» lar sansürlerle çatıştığı zaman kendisine karşı olarak ortaya çıkıyor. Sjöman seyirciyi çarpamak için alınmamış ve «exotique» olaylar ve görüntülere yer verdiğini saklamıyor. Sinemanın da Resim gibi her bakımdan bağımsız bir sanat olmasını savunuyor. Böylece «491» deki çocukların homoseksüel davranışlarını ve erkeklerle sattıkları kızı bir Alsas köpeği ile sevişmeğe zorlamalarını, «Syskonbadd 1782 / Kızkardeşim, Sevgilim» de iki kardeşin sevişip çocuk sahibi olmalarını, «Jag ar Nyfiken-gul / Meraklıyım-Sarı bölüm» de «cinsel ilişkiyi ele almaktan hiç çekinmemiş. En cüretlisi olan sonuncusu şimdilik

sadece İsveç ve Danimarka'da kesintisiz olarak gösteriliyor.

Sjöman filmin başında ve sonunda «bu filmi satın alın» diye sesleniyor. Gerçekten evrende sansürün bugünkü durumu ile ancak bir kaç ülkede oynayabilecek bir film. Fakat pornografiye kaçmıyor. İsveç ve Danimarka gibi kapitalist bir temel üzerinde geniş ölçüde «sosyal refah» çalışmaları ile toplumsal bir bütünlüğe ve «refah devleti» durumuna ulaşan ülkeler için pek yabancı olmayan bir tutumla türlü cinsel ilişkileri ele alıyor. Erotizm Skandinav sinemasında yeni bir konu değil.

«SYSKONBADO 1782 / KIZ-KARDEŞİM, SEVGİLİM» Sjöman'ın ilginç filmi «491» den sonra ilk büyük başarısı. 18 ci yüzyılın sonlarını seçmesinin nedeni olarak o yılların bugünkü İsveç'e benzemesini gösteriyor.

Bu önemli filminden sonra, kendi deyimiyle, «mavi» bölümünü çevirmeğe devam ettiği «Jag ar Nyfiken» in «sarı» bölümü «JAG AR NYFIKEN-GUL / MERAKLIYIM» ile Sjöman en iyi yapıtını veriyor. Bütün yapıtlarında olduğu gibi gençliğin yaşamı ve sorunları ile ilgileniyor. Filmin baş oyuncusu İsveç ve Dünya'daki politik olaylar

üzerinde Vietnam savaşı, Franco'nun faşizmi, İsveç'in nükleer silâhlara sahip olması, İsveç'te sınıf farkı olup olmadığı v.b.) halkın alınım ve düşüncelerini öğrenmek için soruşturmalar yapar, gösteri yürüyüşlerine katılır. Zenci lider Martin L. King ve şair Y. Yevtushenko ile de hayli konuşmalar yapar. Bu arada evli bir gençle karşılaşır sevişir. Bu arkadaşlık onu biraz değiştirir.

Sjöman kendisi de bütün ekibi ile birlikte filme girmiş. Geniş «improvisation» yapmış ve bunu nasıl yaptığını da seyirciye gösteriyor. Filmdeki olaylar karşısında kendi görüş ve duygularını da belirtiyor ve gösteriyor. Kadın baş oyuncunun filmde temel olan soruşturmalarını tümüyle «Cinema-direct» olarak çekmiş. Böylece anlatmak istediği şeylere köklü belgesel nitelikler de katmış. Skandinav ülkeleri gençliğin dünya olayları karşısındaki çabuk, kendi kendilerini tatmin için yaptıkları ve çoğunluk yapıcı olmayan tepkileri ve çıkışları bugünkü İsveç gerçekleri içinde veriyor. Sevişme bölümlerini ise ince alaycılığı ile işlemiş. «Sarı» bölümün başarısı bizi mavi bölümü sabırsızlıkla beklemeğe zorluyor.

Sezer Türkay



JAG AR NYFIKEN, GUL / MERAKLIYIM / VILGOT SJÖMAN

vietnamdan uzakta

«Üzerinde birliğe vardığımız tek düşünce, hepimizin Vietnam savaşına karşı oluşu,» diyor New York'un Yukarı Doğu Kesiminden bir Leninli. «Geri kalan zamanı gırtlak gırtlığa geçiriyoruz. Bir senaryoyu andırıyor bu.» Time dergisi 27, Ekim 1967 Washington'daki gösteri üzerine.

Vietnamdan Uzakta savaş karşı bir film. Avrupalı bir grup film yapımcısının bir araya gelerek, hem gerçekleri hem de imgelemlerini kattıkları ve bilerek ya da bilmeyerek, karşı çıkışın açıkça bir belirlenimini ortaya koyan bir senaryosu var film. Godard ile Resnais'den Lelouch ile William Klein'a kadar, belirtilen görüşler yönetmenlerin kişilikleri kadar bireysel ve değişik ama bir araya geldiklerinde, uzaklarda bir yerde süregelmekte olan ve Amerikan basınının kayıtsızlıkla «öldürme oranları» gibi deyinilerle sözünü ettiği bir savaşa karşı, bütünleşen bir tepkiyle ortaya çıkıyorlar. Sırf bu yüzden, **Vietnamdan Uzakta**, 1967 Londra Film Festivali'nin en önemli olayı sayılabilir; tıpkı Kenneth Tynan'ın iki yıl önce **Savaş Oyunu / The War Game** için dediği gibi, şimdiye değin yapılmış filmlerin en önemlisi olabilir. Daha gımdiden bir İngiliz eleştirmeni «yeryüzünün her yanında bu filmi göreceklerin, yaşayışlarını altüst edeceğini» yazdı.

Doğru mu bu? Doğruysa, ne anlamda doğru? Eleştirmenler, eleştirdikleri filmleri görmeye giden seyirciler konusunda a-mansız bilgisizlikleriyle tanınışırlardır ama bu filmi göreceklerin çoğunlukla karşı koyucu bir topluluktan kurulu seyircilerin olacağını da güvence, rahatlıkla söyleyebilir insan (**Savaş Oyunu**'nda olduğu gibi insanı dehşete düşüren bir yanı yok bu film). Öyleyse amacı ne? Vietnamın dolaysız etken

olarak kullanıldığı, vicdan - rahatlatıcı niteliğini taşıyan ortaklaşa bir alıştırma mı? Hem sanatçı hem seyirci için bir arınma mı (catharsis)? Truffaut'yu da bu filmi bir bölümünü çevirmekten vazgeçiren, bu alıştırmının yararlı olup olmayacağı sorusuydu. Kabaca belirtmek gerekirse, sinema salonlarında bir kaç saatliğine kendimizi rahat bir özdeş - duygululuğun kucığına bırakıvermek Vietnam savaşına bir son vermeyecektir. Hele Mekong Deltasına Dien Bien Phu demeye başlanması ve bu sözcüğün tutması, Truffaut'nun filmi çevirmek istemeyişini daha da tutarlı kıyor.

Aslında, filmin de ortaya koyduğu gibi, her iki yanın da bir gerçekliği var. **Vietnamdan Uzakta**'nın, Amerikayı herkesin önünde kirli çamaşırlarını yıkararak görmek isteyen bir seyirci topluluğunu çekeceği muhakkak Peter Whitehead'ın filmi **Kuşkunun Yararlılığı / The Benefit of the Doubt**'da Peter Brook'un etkileyici bir biçimde üzerine bastığı bir nokta: sözün geliş, anti - semitizm ile uluslararasılık maskesi altında saklanan bir çeşit anti - Amerikanizmin arasındaki fark ancak nitelik yönündendir. İki saatlik film boyunca vatanperverlik duygularını uyanıracakları umulan bir çok sahne var. General Westmoreland ana vatandakileri avutuyor («Silviller arası ölümler bizim ateş - gücümüzden değil, teknik arızalar sonucu oluyor»). Sirtında asker ceketıyla bir tepenin yamacında çömlen Fidel Castro, en ileri teknoloji ile en üstün askeri gücün bile bir araya gelmesinin halkın desteğini gören bir gerilla hareketini bastırmıyacağını söylüyor.

Hem Resnais'nin hem de Godard'ın çevirdikleri bölümler doğrudan doğruya savaşın tutarlığı içinde Avrupalıların güçsüzlüğünü yansıtır. Avrupa gezisi sırasında her başkentte karşı - gösterilerle karşılanan Başkan-Yardımcısı Humphrey-

in, dönüşünde onurla, «Gördümün şhir gönençe ulaşmış bir Batı Avrupa gördüm,» deyişine tanık olduk. Şimdi de, «herkesin izleyebileceği ilk savaşa» karşı Avrupalıların tepkisine tanık oluyoruz. Godard kendine özgü bir tutumla, Vietnam'a gidebilseydi çevireceği filmi, bir kameranın arkasına geçip anlatıyor.

Resnais, Herman Kahn'ın «Yükselme üzerine» adlı yapıtının senaryosunu yazmak için bir anlaşma yapmış, karşı koyusunun ne denli yetersiz olduğunu itiraf edip içini döken bir yazar çıkarıyor karşımıza. «Maquis'ye katılmak hiç dert değildi... şimdi Vietnam hepimizin iyi vicdanlı olmasını sağlıyor.» Bunun sağladığı etki teatral ama bu kısa taslama çok çarpıcı ve tartışmaz biçimde dürüst. Bu karşıtlıklar, çok etkileyici bir biçimde, Amerikayla ilgili bölümlerde belirgenleşiyor. Gösteriler ve karşı-gösteriler, kendi kendisiyle sürdürdüğü yıkıcı bir tartışmanın tutsağı olan Büyük Toplum. Bir yanda süslü glyisleri içinde törenleri yöneten kızlar, savaşta sakat kalanlar, «Hanoi'yi Bombalayın» diye bağırışan kudurmuş bir kalabalık; öte yanda kararsız bir direnişin dalgalanışı, hippie'ler ve Kara Gül, na-na-napalm diye söylenen şaşkın bir arap, benzine batırılmış glyislerini ateşe veren Protestan.

Vietnamdan Uzakta'nın önemli, propaganda yapan bir film olmayışı. Ortaklaşa bir çaba olduğuna bakılacak olursa inanılmayacak bir biçim duyarlılığı var ama insan hiç, bilinçli bir biçimlendirme olduğunun farkına varmıyor bunun. İnsanın farkına vardığı bir şey varsa o da, o harekete geçirici «Vietnam» sözcüğünün bütün gizli kalmış yanılarıyla incelenildiği, bizi doğrudan doğruya yapılan propagandadan daha da derin bir düzeye indirdiği. Böylelikle, bizi kendi kendimizle tartışmaya zorluyor.

DAVID WILSON
Çeviren: Nur Deriş

sinema kulüpleri

BURSA OLAYI DEVAM EDİYOR...

Geçen sayımızda Bursa Sinema Derneği'nin gösterilerinin, Bursa Belediyesi'nin yasalara uymayan baskıları sonucunda engellendiğini, bu durumun hem Bursa'nın sinemasever çevrelerinde, hem de Türkiye'nin öbür kentlerindeki sinema kurumları ve kulüpleri çevrelerinde tepkiyle karşılandığını belirtmiş, bu konuda yayınlanan bir ortak bildiriyle de bu sütunlara almıştık. Ancak bütün bu tepkilerde, Bursa gibi büyük bir kentimizin, kültür konularına özel bir önem vermesi gereken belediyesinin, bir sinema kulübünün ne olduğu konusunda henüz aydınlanmamış olusunun rolü bulunduğu düşünülerek ılımlı davranılmış, Bursa belediyesinin bir an önce bu çok anlamsız duruma bir son vereceği düşünülmüştü. Üzülerek haber aldığımıza göre Bursa Sinema Derneği yöneticilerinin bu konuda gösterdikleri bütün çabalara rağmen Bursa Belediyesi yasanın açık hükmüne uymayan kararında direnmekte, bu arada İçişleri Bakanlığının aynı paraleldeki bir kararını dayanak göstermektedir.

Oysa, 237 sayılı Belediye Gelirleri Kanunu'nun 27. maddesi aynen şöyledir:

Madde 27 —Aşağıda yazılı eğlencelerden eğlence resmi alınmaz:

1. Orduevleri, dernek ve sendikalar, spor kulüpleri, okullar, halkevi tarafından:

A) Tamamen parasız olmak şartı ile gösterilen filmler...

Görüldüğü gibi yasa apaşıktır. Derneklerin (yasalara göre en doğal hakları olan ve gene yasalarla sınırlanmış olan yıllık ödentiler dışında) ayrıca bir para almaksızın yaptıkları gösteriler belediye resminden muafittir. Oysa Bursa Belediyesi yasanın bu emredici hükmünü hiçe sayarak gösterilerden belediye resmi almak istemekle, Dernek yöneticilerinin direnmesi karşısında da sinema salonu sahiplerine baskı yaparak gösterileri engellemektedir.

Artık durum bir yandan bir kamuoyu olayı durumuna gelmiş öbür yandan da düpedüz Türk yargı organlarının yanı Danıştay'ın kararına kalmıştır. Öğrendiğimize göre Bursa Sinema Derneği yöneticileri en kısa zamanda Danıştaya başvuracaklardır.

Bütün bu olaylarda anlaşılmıyan nokta, «orman idaresinin halkın diktığı bir çam fidanını kesmek istemesine» benzer bir biçimde Bursa Belediyesi'nin gerçekte kendi görevi olan ve kent halkına kültür değeri yüksek filmler göstermekten ibaret bir çalışmayı desteklemeyişi hatta tam tersine

baltalayışıdır. Bursa Belediyesi, bugüne kadar genel olarak kent yöneticilerinin sanata önem vermeyişleri yüzünden ihmal edilmiş bir alanı son derece iyi niyetlerle dolduran Sinema Derneği'ne teşekkür etmeliydi.

Ama elbette ülkemizde yapılması gereken'e bunca ters davranışlarla ilk kez karşılaşmıyoruz. Ve şunu belirtmek istiyoruz: Ülkemizde sanatın gelişmesi, halk kitlelerine dürüst yollarla ulaştırılması şu ya da bu yöneticinin keyfine bırakılacak değildir. Bir yandan Türk yargı organları öbür yandan kamuoyu bu konudaki kararını verecek ve bu iş mutlaka yürüyecek, amacına ulaşacaktır.

GAZİANTEP SINEMA DERNEĞİ KURULDU

Bir süreden beri ön çalışmaları yapılan Gaziantep Sinemaseverler Derneği'nin kurularak üye kayıtlarına başladığını ve ilk gösterisini Mart ayının birinci haftasında yapacağını sevinçle haberdik. Gaziantep'te ilk sinema kulübünün kuruluşu bundan birkaç yıl öncesine kadar gitmektedir. Bu kulüp, çalışmalarına üç yıl kadar devam etmiş ancak çeşitli olanaksızlıklar yüzünden sonunda kapanmıştı. Bu kez Gaziantep'te sinemaseverler daha yoğun bir çalışma sonucunda daha etkili bir kurum meydana getirmişlerdir. Derneğin kurucularının sayısı 38'dir ve daha şimdiden 200 üyesi vardır. Dernek başkanı Sayın Fikret Gökoğlu bir yıl içinde üye sayısının en az 500 olacağını bildirmektedir. Gaziantep'li sinema salonu sahipleri de bu kültürel olayın önemini kavramış durumdadırlar ve bir kaç salonun sahibi binalarını Sinema Derneği'ne karşılıksız verebileceklerini bildirmişlerdir. Ülkemizde en iyimserleri bile şaşırtan bir hızla gelişmekte olan Sinema Kulüpleri zincirine son eklenen halkalardan biri olan Gaziantep Sinemaseverler Derneği ile ilgili olarak verdiğimiz bu rakamlar, hareketin artık rayına oturmakta olduğunu gösteren sağlam belgelerdir.

Gene Sn. Gökoğlu'nun bildirdiğine göre Derneğin kuruluşu yerel basında da büyük bir ilgiyle karşılanmış, teşebbüsü destekleyen bir çok yazılar çıkmıştır. Bilindiği gibi bir Sinema Kulübünün verimli çalışmalar yapabilmesi o çevrede yaratılan «hava»ya bağlıdır. İlk edindiğimiz bilgiler bize, Gaziantep'te bu havanın daha şimdiden yaratılmış olduğu izlenimini vermektedir.

Öbür yandan Gaziantep Sinemaseverler Derneği, Türk Sinematek Derneği'ne çektiği bir telgrafla Sinema kulüp ve kurumlarının Bursa Sinema Derneğinin gösterilerinin Belediyece engellenmesi karşısında yayınladıkları protesto bildirisine katıldığını açıklamıştı.

K.T.Ü. SINEMA KULÜBÜ ÇALIŞMALARI

Trabzonun, öğrenci ve hoca sayısı gün geçtikçe kabaran bir Üniversitesi, dört beş de sineması vardır. Öğrencilerle hocalar, ders saatleri dışında bu sinemalarda karşılaşırlar. Üniversiteyle Trabzon halkının ilişkileri ise özel, resmi, ya da ekonomik tir.

Çoğu, gösterilerini ikiser yerli filmle düzenleyen Trabzon sinemaları için bir tanesi, bakımlı salonu, programına aldığı renkli Amerikan komedileri ve ayrıcasız mutlu sonuçlara bağlanan ağır filmleriyle, seçkin halkın ve ailelerin rağbetini kazanmıştır. Bir de, turneye çıktıkça bazen Trabzon'a da uğrayan büyük kent tiyatrolarının gösterileri vardır. Fakat bunlar genellikle sınav dönemlerine rastlar.

Özetlemek gerekirse, Trabzon diğer Üniversite kentlerine göre eğitsel eğlence ve kültürel uyarma olanaklarından yoksundur.

Geçen Nisan ayında, birkaç aslstanın çabası ve Sinematekin desteğiyle kurulan Karadeniz Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü, üniversite çevresiyle kentli aydını, çağın düşünce ve duyarlılığına bir yaklaşma aracı olarak kabul ettiği bir sinema türünün etrafında toplamayı öngörür.

Ancak, kuruluşundan bu yana, mali olanaksızlıklara, belli başlı merkezlerle bağlantı güçlüklerine ve benzer özdeksel zorlanmalara karşın, gösterilerini belli bir düzen ve çeşitlilik içinde yürütmeyi başaran kulüp, bu dönemin başında, yöneldiği çevrenin ve bir kısım üyelerinin olumsuzluk ve ilgisizliğiyle karşılaşmıştır.

Daha çok, Üniversite yönetim ve öğretim kadrosundan gelen bu davranış, şu özürlerde özetlenmektedir:

- Gösterilen filimler iyi değildi.
- Bildirilen programa uyulmamıştır.
- Haftada bir kez gidilen bu gösterilerde düşündürücü film seyrettirmek yanlıştır.
- Altıyazılı film seyretmek yorucudur.
- Çeşitli uğraşlar nedeniyle sinemaya zaman ayırlanamamaktadır.

Oysa:

- Gösterilen filimler arasında, nitelikleri genellikle tartışmayan «Jules et Jim», «Sessizlik», «Gölgeler», «Sporcunun hayatı» gibi filimler vardır.
- Programa uymazlık bir kez yer alan bir olaydır. Bildirilen film ertesi hafta gösterilmiştir.
- Her türden filmin yer almasına özel bir çaba gösterilen programda «Cherbourg şemsiyeleri», «1964 Olimpiyatları» gibi görellikle kolay seyretilir filimler vardı.
- Bu özürü öne sürenler, kitap okumak zorunluğunda olan öğretim üyeleridir.
- Zamansızlıktan kulüp gösterilerine devam edemiyenler, haftada en az iki kez piyasa filimleri ne koşanlardır.

Kulüp, bu yermelerin gerisindeki özelemleri ve anlayışı saptamak amacıyla bir anket hazırlamaktadır. Ancak, daha şimdiden yüzle çıkan bazı gerçekler vardır: «okumuş adam» yaşadığı dünyayı kavrayarak mesleki bilgisini ve kişisel alışkanlıklarını sıyrılmaları aşmağa üşeniyor, yeni algılayma yöntemlerini yadırgıyor. Oysa, kitlelere ve kişilere imgeleme, giderek kavrama kalıpları getirebilen sinemanın Türkiye'nin çeşitli çevrelerine olumlu etkisi sağlamanın önemi açıktır. Bu ise, Sinematek ve benzer «olanaklı» sinema derneklerinin genel stratejisi içinde gerçekleştirilebilir. Başka bir deyişle, kendi aralarında örgütlenen ve işbirliği yapan taşra kulüpleri merkez kuruluşlarla sistematik ilişkiler geliştirmelidir.

Yoksa, Trabzonda olduğu gibi, büyük kent gereksinimlerinden kurtulamamış küçük grupların zorla ayakta tuttuğu soluksuz kulüplerin yaşaması ve görevlerini yerine getirmesi raslantılara bağlı kalacaktır.

K. T. Ü. Sinema Kulübü

ÖRGÜTLENMEYE DOĞRU

Bir sinema kulübünün başlıca görevi sinema sanatını tanıtmaktır. Ama sinemada sanat anlayışına varmak için ne kadar kitap, yazı okursanız okuyun, ne kadar konuşmacı dinlerse dinleyin, bu anlayışa yeterince varmazsınız. Sadece yüzeyde kalan bir takım bilgilerle kafanızı doldurmuş olursunuz, çünkü bunlar tek başlarına daima eksiktir. Bu bilgileri bağdaştırmak için örnekler gereklidir. Sinemada en iyi örnek filmin kendisidir. Ancak bir yönetmenin bir filmini gördükten sonra sinema sanatı ya da yönetmen üzerinde konuşma ya da tartışma yapılabilir. Öyleyse sinema kulüpleri belirli düzeyde filmler göstermelidir. Oysa bu, Türkiye'de sinema kulüplerinin karşısına çıkıveren en büyük sorundur. Senede 300'e yakın film yapan yerli sinemanın arasında sinema kulüplerinin gösterebileceği düzeye varabilenler parmakla sayılmaktadır. Öte yandan her sene büyük gürültülerle ilan edilen yabancı film işletmelerinin listelerinde bu düzeye varmış olanların sayısı pek azdır. Film azlığının yanı sıra teknik güçlükler de vardır. Örneğin iki sene önceki listelerin kıyasına köşesine sıkıştırılmış bir filmi göstermek istediğinizde ya orijinal kopyası bulunmaz ya da film eski ve kesik olur. Robert Kolej Sinema Kulübü de diğer sinema kulüpleri gibi film temininde bu güçlüklerle karşı karşıyadır. Bu güçlüğü yenmek için en iyi çare Türkiye'deki sinema kulüplerinin örgütlenmesidir. Bu takdirde bütün sinema kulüplerinde düzenli programlar sunmak mümkün olacaktır. Robert Kolej Sinema Kulübü bu örgütün kurulabilmesi için elinden geleni yapmaya hazırdır.

Robert Kolej Sinema Kulübü

sezer türkay

«Yeraltı Sineması» diye de anılan New York okulunun en önemli yönetmenlerinden olan Shirley Clarke son yapıtı «Portrait of Jason / Jason'ın Kimliği» filmi, Jonas Mekas'ın öncülüğü ile ve New York'taki yeraltı sinemacılarının yapıtlarını yerüstüne çıkarmak amacı ile açılan gösteri salonundaki gösterisinden sonra yanında Londra Film Festivaline getirdi. Film Londra'da genellikle beğenildi. Filmini Paris ve Amsterdam'da da gösteren Clarke Ocak ayı sonunda Danimarka sinematekinde «Jason» ile birlikte diğer 2 uzun ve 3 kısa filmini üyelere, sinema okulu öğrencilerine ve basın üyelerine gösterdi. Aşağıda Shirley Clarke'ın basın toplantısında basın üyelerinin ve bizim sorularımıza verdiği karşılıkları bulacaksınız.

Kendi filmleri üzerine:

«Şimdiye dek filmlerimde perde ile seyirci arasındaki uzaklığı azaltmağa, seyircinin hayal kurmasına engel olmağa çalıştım. Seyircinin ilgisini devamlı çekebilmek için perdeyi bölümlere ayırıp kullandım. «Portrait of Jason» ile «film yapmak» üzerine film yapmak çalışmalarımlı bitiriyorum. Giderek, «Jason»'ın zenciler üzerine yaptığım filmlerin sonuncusu olabileceğini de söyleyebilirim.»

«The Connection / Aracı»yı 960 da yaptım biliyorsunuz. Orada filmin temeli olan esrar çekme olayı bugün değişik biçimlerde karşınıza çıkmaktadır: LSD ve benzerleri ve «hippiesler.»

«Portrait of Jason / Jason'ın Kimliği»nde kendi yaşamını anlatan Jason artistik yetenekle-

ri olan bir gerçek kişi. Televizyonda «show» yapabilecek güçte.»

«Jason üzerine film yapıp onu iyi ve kötü yönleri ile tanıtmadan önce çok düşündüm. Ancak Jason kendi yolunu çoktan bulmuştu. Benim onda değiştirebileceğim birşey yoktu pek. Ayrıca kendisi de film içinde mutlu idi ve filmi sevdi. Devamlı kahkahalarla gülmesi onun için olağan bir şey. Ancak filmin sonuna doğru ağladığı zaman kendini biraz zorladığını sanıyorum.»

«Dansetmeyi bırakmamın nedenleri, anne olmam ve sönmeğe olan dans sanatını sinema ile korumaya ve yaşatmaya çalışmak istememdir.»

«Tecimsel sinemaya film yapmak için bana hiç başvurmadılar. Ben onlara uygun gelmedim sanırım. Örneğin, Roger Corman gibi çalışmazsanız uyamazsınız onlara. Kendim Hollywood'ta New York yönetmenleri ile ilgilenen birkaç yapımcı ile konuştum, ama sonuç alamadım.»

«Gelecek için iki düşüncem var. Önce İsveç sinemasının olanaklarından yararlanıp bir film yapmağı düşünüyorum. Yakında İsveç'e gidip bu konuda görüşmeler yapacağım. İkincisi ise «San Francisco Pandemim Topluluğu» ile yapmak istediğim film.»

Yeraltı sineması ve A.B.D. üzerine:

«Geçen yıl «Fox Movietone»'un kapanışını kutladıktan sonra «New York Film Yapımcılar Birliği» adına küçük bir salon açtık. Burada New Yorklu yönetmenlerin günlük olay-

lar üzerine yaptıkları filmleri bir gün sonra hiç kesmeden ve niteliklerine bakmadan oynatıyoruz. Bugün bütün A. B. D. de günlük gazete çıkarmak zorlaşırken yeraltı gazeteleri gelişiyor.»

«Yeraltı sinemacıları» olarak en iyi gelirimiz çeşitli sinema okullarında verdiğimiz derslerden geliyor. Yoksa kısa film yapımı ekonomik yönden iyi bir iş değil.»

«John Cassavetes'e dediğiniz gibi birşeyler olduğunu sanmıyorum. O, önce çok iyi bir oyuncudur. New York sinemasının sesini duyurmak yönünden en büyük ödevini «Shadows / Gölgeler» ile başarmıştı. Şimdi ise ara sıra film yaparak daha çok ta oyuncu olarak devam ediyor. En son filmi «Dirty Dozen / On İki Çirkin Adam» da çok iyi bir oyun veriyordu.»

«A.B.D. de açıkça bir «siyahların devrimi» var. Ben «siyah kuvvet» e karşı değilim. Bu gerçek üzerinde birşeyler yapmamız gerektiği düşüncesindeyim. Bu genellikle gençlerin önderlik ettiği bir devrim. İkinci uzun filmim «The Cool World / Soğuk Dünya» da (1964) bu konuya değinmiştim. Amacım Amerikaya açıkça görülen gerçekleri göstermekti bir bakıma. Film bittikten iki hafta sonra büyük siyah gösterileri başladı.»

«A.B.D. de deneme okulları arasında en iyisi UCLA (Los Angeles Üniversitesi - California) dır. TV de birçok yönetmen yetiştirdi sinemaya. Ancak TV ve Hollywood'un kökleri tiyatrodan gelir. Bu yönetmenlerin çoğunda (Ella Kazan gibi alıcı-

yı iyi kullanmayı bilenler dışında) bir sinema temelli, sinema geçmişi yoktur.»

ÜÇ KISA, ÜÇ UZUN FİLMİ İLE SHIRLEY CLARKE

Shirley Clarke dansı bırakıp sinemaya başlayınca (1953) ilk yaptığı kısa renkli film yine dans üzerine olmuş: «Dance in the Sun/Güneş Altında Dans». Ancak bu sinema yolu ile bir dans gösterisi değil, anlatım yolu olarak dans seçen özgün, başarılı bir «sinema» denemesi. Başarılı ve etkili bir boyutu olan renklerinden başka, özgün biçim ve görüntüleri ile ilginç bir film. İki kişinin birleşmesini, aynı hareketleri değişik yönlerden çekip sonradan üstüste bindirdiği görüntüler ile anlatıyor. Aradan, bir saniye gibi kısa bir zaman farkı bırakıp aynı şeyi yapıyor.

İki ayrı anı bir arada görüyorsunuz. Böylece önemli anların üstüne basıyor ve birbirine yakın iki andaki olayların, kişilerin durumlarının farkını verrebiliyor.

«The Connection / Aracı» Clarke'in ilk uzun yapıtı ve bizce üçü içinde en başarılısı. New York'un kenarında, fakir ve

eski bir yerde esrar çeken, çoğunluğu siyah kişiler üstüne bir film yapmak isteyen bir yönetmeni iş başında gösteriyor. Jack Gelber'in oyunundan yararlanmış Clarke.

Ön düşüncelerle gelip, gerçek kişilerin esrar aldıktan sonra yaptıklarını saptamak isteyen ve onlardan çok değişik, çılgınca şeyler bekleyen yönetmen (filmdeki), aracının gecikmesi ve kişilerinin beklemediği hareketleri ile umutsuzluğa düşüp kendi de onlara katılır. Sonunda istediklerinin çoğunu elde edemez.

Ancak «Dance in the Sun» dakine benzer bir anlatım gücüne Clarke'in gördüğümüz diğer kısa filmlerinde rastlanmıyor. Yine de diğer iki filmi, «Bridges - go - round / Köprüler Geçti» ve «Skycraper / Gökdelen», renk ve biçim yönünden başarılı sayılır.

Buradan çıkış yapan Clarke gerçekte aracıyı bekleyen kişileri bize çeşitli yönleri ile ilginç bir biçimde gösteriyor. Filmin bütünü büyükçe bir odanın içinde geçiyor. Ancak Clarke seyirciye her an varlığını duyurduğu alıcıları ile konunun teatral havasına girmiyor. Oyuna da pek bağlı kalmayıp belirli bir konu içinde (esrar içmek için bir araya

gelmiş) kişileri kendi istediği gibi saptıyor. (Burada Clarke'in her filminde yalnız ya da başkası ile birlikte görüntü yönetmenliğini de yaptığını belirtelim). Tek tek kişilerini vermekteki başarısı onların topluluk olarak özelliklerini verirken de görüldüğü.

«The Cool World / Soğuk Dünya» siyah delikanlıların sorunlarına değinir, onların yaşamalarını anlatırken Harlem'in özelliklerini de veriyor. Daha geleneksel yapıda bir film. Clarke bu kez çoğu amatör olan oyuncularla çalışmış. Onlar da bağunsuz oyunları ile etkili oluyorlar.

«The Cool World» ve «The Connection» da kullandığı «Jazz» müziğinin başarısını da belirtmek gerek.

«Portrait of Jason / Jason'ın Kimliği» (1967) Clarke'in en özgün ve ilginç yapıtı. Tümüyle bir «One - man Show» yapmış. Filmde görülen tek canı, siyah Jason, gerçek bir kişi: Jason Holliday. «Erkek bir fahişe» Jason kendi deyişle. Bencil, duygulu, kişisel sorunları olan bir kişi. New York'ta ki evinin gömmesi önünde içki-sini içerken yönetmenin kişiliği, yaşantısı, geçmişi ile ilgili sorunlarına karşılık veriyor uzun uzun. Çoğunlukla kendi istediği olayları anlatıyor, taklit yapıyor, çekinmeden sürdürdüğü meseleğini açıklıyor.

Clarke bir gece 12 saat içinde durmaksızın çekmiş ve bundan iki saatlik bir film çıkarmış. Gerçek bir «cinema - vérité» yapmış. Bu arada 12 saat sürekli içki içip konuşan ve gerçekte oyuncu olmayan Jason'ın başarısına da değinmek gerek. Jason «yaşıyor» alıcı karşısında ve filmin sonuna doğru boğalıyor. Clarke da Jason'ın yeteneklerinden iyi yararlanmış. Tek düzeliğe kaçmamayı başarıyor.



SHIRLEY CLARKE

deneyssel film derleyen: nuran ülken

Yirminci yüzyıl başı plâstik sanatların deneyssel alanda gösterdiği en güçlü gelişim devresidir. Özellikle resim dalında kullanılmaya başlanan yeni teknikler film sanatında etkilerini hemen göstermeye başladılar. Zincirleme bir esinlenme idi bu. Yeni tekniklerin uygulanmasıyla sinema dilinin sınırlarının alabildiğine genişleyeceğini sez-en birçok sanatçı bu dalın olanaklarından yararlanmak amacı ile sinemaya yönelmeye başladılar. 1920' lerde plâstik sanatların bütün ekol ve ayrıntıları sinemaya girmişti bile. Deneyssel sinema ise daha başlangıçta çok yönlü ve ilginç bir gelişim gösterdi. Yeni biçimler ortaya atıldıkça, konular görülmemiş tekniklerle bambaşka açılardan ele alınmaya başlandı.

Sanatçıyı, her yeni alanda olduğu gibi büyük güçlükler bekliyordu. Kendini yapıtına adanmakla bitmiyordu sanatçının işi. Bugüne dek süregelen biçimde, sanatçı filminin bütün yükünü omuzlarında taşımaktaydı. Bu para demekti, zaman demekti. Ham filmi boyadan ve tualden pahalıdır. Filmin yıkanması, basılması, çoğaltılması ise çok daha pahalıdır. Öte yandan, birçok deneyci, film yapım sanatının, teknik açıdan, görüldüğünden daha karmaşık olduğunu öğrendiler. Film zamanı kavranı ve hareketin akıcılığı sorunları ile ilgili öğrenilecek çok şey vardı. Özellikle zaman unsurlarını etkili olarak kullanabilmek için kavramın temeline inmek gerekiyordu.

Yürekli fakat kısa süren bir çabadan sonra birçok sanatçı palet ve fırçalarının bildik çevresine döndüler. Bunların arasında Fransa'dan Picasso, Braque; Cocteau, İtalya'dan Ricciardi, Russoli, Severini, Almanya'dan Moholy -Nagy, Hirschfeld-Mack, Kandinsky, Amerika'dan Alexander Calder ve Man Ray vardı. Bütün güçlülere karşın deneylerini sürdürenler ise Fernand Léger, Bertold Bartosch, Alexandre Alexeyev (Fransa), Oskar Fischinger, Hans Richter (Almanya), ve Len Lye (Yeni Zelanda) idi.

Léger, Richter ve Fischinger, sinemaya, daha önce resimlerinde başarı ile uyguladıkları, fakat o güne dek filmin akıcılığı içinde görülmemiş olan bir biçimci soyutluk getirdiler. Özellikle Fischinger'in geometrik bileşimleri sinemanın kazandığı yeni biçime çok uygundu. OPUS 11, MAVİ

SENFONİ ve MACAR DANSLARI'nda Fischinger, biçimci soyut görüntülerle müziği akışı arasında yakın bir bağlılık kurarak, ses ile görüntünün aynı yönde gelişmesinin getirdiği uyumluluk üzerine kuruyordu yapıtlarını ve soyut görüntü - ses eşlemesine dayanan böyle bir filmin yanında, gelişimi yıllar yılı hareket - ses uyumu üzerine kurulmuş olan baleye özenci ve ham bir sanat gözüyle bakılmaya başlanıyordu.

Canlandırma (animasyon) tekniğini ilk olarak Macar asıllı mimar Bartosch kullandı. L'Idée adlı filminde Bartosch seyirciyi derinlemesine etkileyecek dramatik bir duyarlık taşıyan anlatım biçimini denedi. Çizgileri de konusu da gelenek dışı idi. Zamanında çizilen gülünç tipler yerine sert, kaba çizgili gravür kişiler kullandı. Kendine özgü bu çizgi biçimi seyircide güçlü, sarsıcı bir dramatik etki bırakıyordu.

Alexandre Alexeyev ise deneyssel sinemaya gerek teknik gerek konu seçimi yönünden büyük bir yenilik getirdi. Bartosch'un tutumunun tam tersiydi Alexeyev'ininki. Konuya değil biçime önem veriyordu. Moussorgski'nin müziğine dayanarak hazırladığı Çıplak Dağda Bir Gece / Nuit Sur le Mont - Chauve alışılmış siyah - beyaz basit çizgiler yerine ton ve gölge ayrıntıları temeli üzerine yapılan ilk canlandırma filmi idi. Görüntüler sürekli bir ertişle yeni biçimlere giriyor, bu kesintisiz geçişler ile doku zenginliğinin sürekliliği sağlanıyordu. Alexeyev, resimlerini üzerinde onbini aşkın toplu iğnenin bulunduğu bir tahta üzerinde hazırlıyordu. İğneleri ileri geri oynatmakla hem hareket - ses uyumuna hakim oluyor hem de resme istediği ton değerini veriyordu. Toplu iğnelerin bütün hareketleri tek kare olarak çekiliyordu.

Anthony Gross ve Hector Hoppins Yaşama Sevinci / Joie de Vivre adlı filmleriyle canlandırma sinemasına Steinlen ve Vertès'in çizgileriyle aynı paralelde bir duyarlık getirdiler. 1930 larda Cas-sandre ve Jean Collin afiş sanatına soyut resimli parlak ve uyumluluk gözetilmeksizin kullanılan renkleri ve imgesel bileşimi getirerek Fransız grafik sanatlarını yeniden canlandırmakta idiler.

Deneycilerin çoğu öbür güzel sanatlar dallarından sinemaya, geçmiş kişiler idi. O zamana dek film yapımcısı olan kişilerin deneysel sinemaya geçişleri olağan olmamakla beraber Kanada, Ulusal Film Kurulundan Norman McLaren deneysel sinemanın sayılı öncülerindendir. Özellikle, doğrudan doğruya filmi üzerine çizmekle elde ettiği gerçeküstü hareketle ün yapmıştır McLaren. Filmin doku sınırlarını genişletmesi ve çizgiyle sağladığı hareket ile ses arasında çok yakın bir bağlantı kurması diğer önemli katkılarından. Ses bandını da filmde olduğu gibi çizerek elde etmesi sinemanın yanı sıra müzik alanında geniş yankılar uyandırmıştır.

Bir diğer önemli buluşu «kare atlama» tekniğidir. Bu yolla canlı çekimle elde edilen bir hareket, kare eklemek ya da çıkartmakla istendiği kadar yavaşlatılmakta ve hızlandırılmaktadır. Böylelikle filmdeki kişi yer çekimi, ağırlık gibi fizik kuralları dışında hareket etmektedir. McLaren filmin bir sanat ortamı olduğu kadar bir teknik gereği olduğunu bilen çağdaş sanatçı azınlığındandır. Tekniğin bilim ve matematik bilgisi üzerine kurarken filme bir sanatçı tutumuyla eğilimini hiç bir zaman yitirmemiştir. Filmlerindeki canlandırma ve koreografi bilimsel ve matematik kurallarla hesaplanmıştır. Çalışmalarında teknik ve sanatı beraber yürütmesinin seyirciyi doyurucu niteliği ile deneysel sinemacıların tutumuna yön çizmiştir.

Özellikle tanıtma yazıları düzeni ve çekimi üzerine çalışan Arcady of Paris deneysel sinemada ilk olarak katod ışınlı oslograftan yararlanmıştır. Arcady soyut görüntüler elde etmek için kullandığı bu araçla hareketin akıcılığını denetleyebilmekte idi. Arka planda kullandığı tek veya çok kademeli fantastik görüntüler üzerinde özel ışık oyunları uygulayarak ilginç sonuçlar elde ediyordu. Işık kaynağı olarak kullandığı renkli spotlardan elde ettiği ışınlar kırılarak bir sallanım aynasına verilmekte, bu ayna ise ışınları yarı

saydam bir perdeye yansıtılmakta idi. Burada, perdenin arkasındaki görüntü ile kaynağın ışık oyunlarını tek kare tekniğiyle filme almakta ve birbirinden içinden oluşan kesintisiz bir soyut görüntüler gelişimi elde etmekte idi. Arcady ışık kaynağının tam önüne yerleştirdiği perde, maske, filtre ve benzeri araçlarla filmlerinin doku zenginliğini daha da arttırmayı başarmıştır.

Günümüzde deneysel sinema, canlı fotograftan film üzerine çizmekle elde edilen harekete, canlandırılmış bebeklerden üç boyutlu malzeme animasyonuna kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu arada optik tekniğinin bütün yenilikleri sinemaya uygulanmakta ve her gün beklenmedik, etkili sonuçlara varılmaktadır. Yüzlerce teknisyen ve sanatçının ortak çalışmalarına yön çizenler arasında ressamlardan Robert Lapoujade, Peter Foldes, Carmen d'Avino, animatörlerden John Hupley, George Dunning, grafik sanatçılarından Jan Lenica, Morton Goldsholl ve Walerian Borowczyk'li sayabiliriz.

Son yıllarda özellikle Foldes resim sanatını sinemaya uygulamakta, Goldsholl teknik deneylerde ve Borowczyk üç boyutlu malzemenin canlandırılmasında ilginç sonuçlar elde etmektedirler. Foldes sinemaya bir ressam gözüyle bakmaktadır. Çizgi ve renklerine hareketli katmakla görüntülerin daha etkileyici bir biçimde vereceğine inanmıştır. İnsanoglunun kaderi ve kadın - erkek ilişkileri temalarını işlediği filmlerinden biri olan Kuş İştahı / Appetit D'oiseau cinsiyet temasını soyut grafik çizgilerle işlemekte, konu üzerindeki yorumunu kesinlikle iletmeyi başarmaktadır.

Deneysel sinemada günümüzün en ilginç çalışmalarını yapanlardan biri Borowczyk'tir. Filme getirdiği gerçeküstü duyarlık ile canlandırma sanatının sınırlarını genişletmiştir. Canlandırılmış eski gravür ve fotoğrafları üç boyutlu malzeme ile birlikte kullanarak gelenekleri, uyumluluk kurallarını ve bunları gerekli gören inancı yıkmıştır. Bu



THEATRE DE MONSIEUR ET MADAME
KABAL / WALERIAN BOROWCZYK



RHINOCEROS / GERGEDAN / JAN LENICA



BLINKETY BLANK / NORMAN McLAREN

güçlü karşı çıkışının başarı nedenini kuşkusuz, yapıtlarında açıkça görülen teknik bilgisine ve bunu uygulama yeteneğine bağlamamız gerekir.

İlginçtir ki kısa bir süre önce fazlasıyla devrimci ve alışagelmişin dışında olmaları yüzünden reklâm ve endüstriyel filimlerin safdışı bıraktıkları birçok deney bugün bu türlerce benimsenmektedir. McLaren'ın kare atlama tekniği bunlardan biridir. Özel kamera bir diğeridir. Elektronik sesler ve müzik te fazlasıyla kullanılmaktadır. Ne yazık ki bu teknikler ya gereğinden fazla ya da yanlış kullanıldıklarından etkileri yitirilmektedir. Özel kamera tekniği olgun bir konu gelişimi bilgisi gerektirir.

Günümüzde deneysel sinemasında genel akım, köklerini 1920'lerdeki dadaizm ve fütürizm hareketlerinde arayabileceğimiz, soyut gerçeküstüçülüktür. Bu akımın başlangıcı olarak Jean Cocteau'nun *Bir Ozanın Kanı / Le Sang d'un Poete*, 1929 ve Man Ray'ın *Film Çalışması / Film Study*, 1926 adlı yapıtlarını gösterebiliriz. Salvador Dalí'nin yaptığı deneyleri ise başarısız olarak niteleneceğiz. Bu alanda, çağdaş sanatçıların başında Carmen d'Avino ve Jan Lenica'yı sayabilirsek te, Alman asıllı Helmut Herbst genç kuşağın en umut verici çalışmalarını yapmaktadır.

Bir başka kol ise üç boyutlu gündelik malzemenin düzenli bir hareket içinde canlandırılmasıdır. «İki boyutlu malzemenin ve dokuların parçalanması, biçim ve yerlerinin değiştirilmesi» bir diğer deneysel düzeydir. Bu dalın çıkış noktası olan kübizm, bilindiği gibi, doğal malzemenin analitik olarak parçalanması ve doğayla ilgisiz olmayan, boyalı bir yüzeyde yeniden yaratılması demektir. Bugün bu alanda Norman McLaren (Kanada), Philip Stapp, John Whitney (A.B.D.), Vladimir Lenky (Romanya), ve Emanuele Luzzati (İtalya) çalışmaktadırlar. Bu sanatçılar deneylerinde tür-lü mercek ve aynalar, buzlu cam, saydam plâstik-



COSTANCE / ALEXANDRE ALEXEYEV

ler, kimyasal bileşik ve boyalar, filtreler gibi çeşitli araçlar denemektedirler.

Son olarak, deneysel sinemacılar için en ilgi çekici volan ses - hareket uyumu ya da hareketin seslendirilmesi diye adlandırabileceğimiz konuya değineceğiz. Bütün film yapımcıları, sanatçılar ve filmle uğraşan kişileri bekliyen bu sorun «hareketi zamanlama» ya da hareketi bir sese veya müziğe uygulama sanatıdır. İşe zaman unsurlarının temel kavramından başlamak gereklidir. İnsan-oglu gerçekte dört boyutlu bir evrende yaşar. Dördüncü boyut, yani zaman, varoluşumuzun gerekçelerinden biridir. Fizik gelişimimiz zamanın egemenliği altındadır. Oysa zaman, resim ve yontuda yapmadır. Filmin ise bir başlangıcı, bir sonu ve dolayısıyla bir yaşam çizgisi vardır. Zaman film sanatının ana unsurudur. Bir filmin yaşamını zaman o filme özgü temposu ile seyirciye iletir. Aynı şeyi müzik için de söyleyebiliriz. Bu iki unsurun birlikte fakat yerinde kullanılmaları sonsuz olanaklar ve bileşimler dizisi muhtemeldir.

Deneysel sinema, sanatçıya ticari kaygılardan arınmış olarak gözlem ve deneylerini filme aktarma özgürlüğünü tanır, görüntü sanatlarının el değmemiş yörelerini araştırma olanakları sağlar. Tüm yolları yitirilmiş olan akılcı öyküleme biçiminden çok daha çekici ve geniştir deneysel sinema. Üstelik, geçmişteki denemeler sinema ve televizyon grafiğinde gerçek bir gelişme ancak akıldışı ve bilinçaltı yollarıyla varıldığını göstermektedir.

Deneysel sinema evcilleşme ve sıradan film yapma eğilimlerine karşı çıkan sağlıklı bir başkaldırmadır.

KAYNAKLAR

Herdeg, W. (Yayımcı), *FILM AND TEV GRAP-HICS*, Graphis Press, 1967, Zurich.
Halas, J., Manvell, R., *THE TECHNIQUE OF FILM ANIMATION*, Focal Press, 1959, London.

kaynaklar

1 ocak'tan 9 şubat'a kadar çevrilen türk filmleri listesi

agâh özgüç

O C A K

- 1) İSTANBULU SEVMİYORUM - Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Belgin Doruk, Murat Soydan, Tugay Toksöz, Nedret Güvenç / Yap. Köksal Film.
- 2) KURŞUNLARIN YAĞMURU - Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Nejat Okçugil / Oy. Cüneyt Arkin, Sevdâ Ferdağ, Mine Soley, Cahit Irgat / Yap. Er Film.
- 3) ŞAFAK SÖKMESİN - Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Nejat Okçugil / Oy. Cüneyt Arkin, Selda Alkor, Pervin Par, Devlet Devrim / Yap. Er Film.
- 4) ALTIN AVCILARI - Yön. Zafer Davutoğlu / Sen. Sefa Önal / Gör. Lübnanlı bir operatör / Oy. Göksel Arsoy, Semra Ahmet, Necma Evad, Adil Adham, Hasan Mattar / Yap. Pınar Ticaret.
- 5) NİLGÜN - Eser Refik Halid Karay / Yön. Ertem Eğilmez / Sen. Burhan Bolan / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Kartal Tibet, Fatma Gırlık, Önder Somer, Oya Perl, Münür Özkul / Yap. / Arzu Film.
- 6) KIRMIZI FENER SOKAĞI - Yön. Natuk Baytan / Sen. Suavi Sualp / Gr. Mengü Yegün / Oy. Hülya Koçylğıt, Sadri Alışık, Etilla Ergün, Renan Fosforoğlu / Yap. Saner Film.
- 7) ŞEYTAN KAFESİ - Yön. ve Sen. Suat Yalaz / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Fikret Hakan, Orhan Günşiray, Tülay Erdeniz, Erol Taş / Yap. Olcay Prodüksiyon.
- 8) TURANOĞLU - Yön. ve Sen. Çetin Karamanbey / Gör. Fethi Mürenler / Oy. Tamer Yiğit, Oya Perl, Yıldırım Gencer, Birsan Ayda, Cenk Er / Yap. Uğraş Film.

- 9) TOPRAĞIN GELİNİ - Yön. ve Sen. Yılmaz Güney / Gör. Gani Turanlı / Oy. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Hayatı Hamzaoglu, Danyal Topatan / Yap. Güney Film.
- 10) BİR KADIN İNTİKAMI - Yön. ve Sen. Nihan Engin / Gör. Memduh Yükmün / Oy. Türkân Şoray, Ekrem Bora, Önder Somer, Reha Yurdkul, Engin İnal, Funda Postacı / Yap. Engin Film.
- 11) EŞKİYA HALİL - Yön. ve Sen. Alp Zeki Heper / Oy. Cüneyt Arkin, Pıraye Uzun, Erol Taş, Aliye Rona, Hasan Ceylan / Yap. Sinema Film.
- 12) DAĞLARI BEKLEYEN KIZ - Eser, Esat Mahmut Karakurt / Yön. Süreyyan Duru / Sen. Suavi Sualp / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Hülya Koçylğıt, Murat Soydan, Yılmaz Köksal, Seyfi Havaeri, Cahit Irgat, Kayhan Yıldızoglu, Leman Öztürk / Yap. Saner Film.
- 13) PİRE NURİ - Yön. ve Sen. Yılmaz Güney / Gör. Gani Turanlı / Kaya Ererez / Oy. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Nihat Zilyalan / Yap. Güney Film.

ŞUBAT

- 14) RACON ÖMER - Yön. Aram Gülyüz / Sen. Fuat Özlüler / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Sadri Alışık, Sevdâ Ferdağ, Reha Yurdakul, Sevdâ Nur, Vhi Öz, Serpil Gül, Tevhit Bilge / Yap. Erler Film.
- 15) MAFİA ÖLÜM SAÇIYOR - Yön. Mehmet Aslan / Sen. Bülent Oran / Gör. Feridun Kete / Oy. Kartal Tibet, Zeynep Aksu, Atilla Ergün, Talât Gözbak, Güven Erte, Derya Tanyeri, Aynur Aydan / Yap. Fatih Film.



EŞKİYA HALİL / ALP ZEKİ HEPER

sinematek haberleri

Bir süre önce Türk Sinematek Derneği Genel Kurulu, Nebil Varuy'un başkanlığında olağanüstü toplanarak tüzükte değişiklik yapmıştır. Gündem gereği, Yönetim Kurulunun sunduğu tüzük tadil tasarısı üzerinde tartışma açılmış ve sonuç olarak altı maddenin değiştirilmesi ve tüzüğe geçici bir madde konmasına karar verilmiştir.

Değişen ve yeniden tüzüğe konan madde ve fıkraları sunuyoruz:

Madde 7/C — Dernek amacına uygun çalışmalar yapmak isteyen ve Cemiyetler Kanunundaki şartları haiz ve en az iki yıl süre ile Dernek amaçlarına ve Sinematek çalışmalarına olumlu katkıda bulunduğu saptanan İzleyici Üyeler, başvurmaları üzerine Dernek kurucularından veya Yönetim Kurulu üyelerinden en az iki kişinin tavsiyesi ve Yönetim Kurulu'nun kararı ile Asıl Üye olabilirler.

Yönetim Kurulu gerekli gördüğü durumlarda bu iki yıllık süreyi kısaltabilir ya da kalıdırabilir.

Derneğe üye olacakların medeni haklara sahip ve 18 yaşını bitirmiş olmaları lazımdır.

Madde 10 — Genel Kurul'un toplanması ve toplantı yeter sayısı:

Genel Kurul toplantısına Derneğe Asıl Üye olarak yazılı olup da ödenti borcunu ödemiş olan Asıl Üyeler çağrılır. Genel Kurul'un toplantı yeter sa-

yısı Derneğe Asıl Üye olarak yazılı olup da ödenti borcunu ödemiş olan üyelerin yarısından bir fazlasıdır.

En az üç gün önceden Genel Kurul toplantısının günü, saati, yeri ve gündemi en az iki gazete ile ilân olunur ve hükümete bildirilir. Genel Kurul toplantısı, ilân olunan ve Hükümete bildirilen gün ve saatte ve muayyen yerde yapılır. İlk toplantıda yeter sayı elde edilmeyip toplantı geri bırakıldığı takdirde en az üç gün evvel Asıl Üyeler yeniden çağrılır ve bırakılma sebepleri ile yeni toplantının tarihi, saati ve yeri gündem ile beraber iki gazete ile ilân olunur ve hükümete bildirilir. Bu toplantıya katılan Asıl Üyelerin sayısı ne olursa olsun Genel Kurul toplantısı yapılır. Genel Kurul toplantısının birden ziyade geri bırakılması caiz değildir.

Madde 13 — Genel Kurul'un yetkileri:

Genel Kurul Derneğin en yüksek organı olup, Medeni Kanunun, Cemiyetler Kanununun ve öbür yasaların tanıdığı bütün yetkileri kullanır.

Aşağıda yazılı hususlara Genel Kurul tarafından karar verilir:

- a - Ana Tüzüğün tādili,
- b - Yönetim Kurulu, Onur Kurulu ve Denetçilerin seçimi,
- c - Hesapların tetkiki ve Yönetim Kurulu'nun ibrası,
- d - Bütçenin tasdiki,
- e - Derneğin feshi,
- f - Tüzükte belirtilen ve yetkili kılınan diğer konular.

Madde 14 — Genel Kurul tarafından alınan kararlar toplantıda bulunmayan Asıl Üyelere bir mektup ile bildirilir. Dernek Lokalinde ilân tahtasına asılır, mümkün olursa basın yolu ile duyurulur.

Madde 33 — Dernek, merkez ve şubelerinde aşağıda yazılı defterleri tutar:

a - Üye defteri: Derneğe girenlerin kimlikleri, derneğe giriş tarihleri, aylık veya yıllık para taahhütleri bu deftere yazılır.

b - Karar defteri: Yönetim Kurulu'nun kararları, tarih ve numara sırası ile bu deftere yazılır ve kararların altı üyele-

c — Gelen ve giden evrak defterleri: Gelen ve gönderilen evrak tarih ve numara sırası ile bu deftere kayıt ve gelen evrakın asılları ve gönderilen evrakın müsvetteleri bu tarih ve numaralar altında dosyalarında saklanır.

d - Gelir ve gider defterleri: Dernek namına alınan bütün paraların alındıkları ve sarfolunan paraların da verildikleri yerler sarh olarak bu defterlerde gösterilir. Dernek gelirini dip koçanlı ve numaraları zincirlene giden makbuz mukabilinde alır ve masraflarını müsbit evrak mukabilinde yapar ve makbuz dip koçanlarını ve müsbit evrakı saklar.

e - Biflânço ve kesin hesap, f - Demirbaş defteri.

Madde 34 — Derneğin feshi, genel olarak Medeni Kanun hükümlerine bağlıdır. Şu ka-

dar ki, Derneğin kendi kendisi feshe karar verebilmesi için toplanacak Genel Kurulda A-sıl Üyelerin en az üçte ikisinin huzuru şarttır.

Bu suretle çokluk elde edilmediği takdirde ikinci defa toplanmak için ilk toplantıda olduğu gibi Tüzüğün onuncu maddesine göre üyeler çağrılır. Bu çağrı üzerine toplanacak üyelerin sayısı ne olursa olsun fesih keyfiyeti görüşülebilir. Ancak bu suretle yapılan toplanma ve görüşme sonunda fesih hakkındaki kararın mevcut üyelerin üçte iki oyu ile verilmesi şarttır.

Fesih halinde Dernek malları Türk Sinematek Derneği ile aynı amacı güden ve Genel Kurulca kararlaştırılan bir derneğe geçer.

Derneğin feshi, Yönetim Kurulu tarafından beş gün içinde Cemiyetler Kanununun dördüncü maddesinde yazılı idare Makamlarına bildirilir.

Geçici madde — Tüzüğün beşinci maddesinin (d) bendinin ilgili hükmü Bakanlar Kuru-

lunca izin verildiğinde yürürlüğe girer.



Gecen ay ertelenen Yeni Çekoslovak Sineması Toplu Gösterisi, geçtiğimiz şubat ayı içinde yapıldı. Ne var ki, bu haftayı Sinematek üyelerine sunmaları gereken Çekoslovak Film Enstitüsü Başkanı Bohumil Brejcha ve sinema yazarı, Broz, Türkiye'ye girmeleri için gerekli vizeyi alamadıklarından İstanbul ve Ankara'daki gösterileri sunamadılar. Daha önce de, Türk Film Arşivi'nin düzenlemiş olduğu Bulgar Filmleri Toplu Gösterisini sunmak üzere Türkiye'ye gelmeleri gereken Bulgar Sinemateki Başkanı ve Bulgar sinemacılarına, aynı neden ileri sürülerek «bu yılki kültür programında, böyle bir faaliyetin bulunmadığı» gerekçesiyle vize verilmemişti.

Nisan ayında Sinematek'in kuruluşundan bu yana ilk kez, bir yönetmen adına Toplu Gösteri düzenleyeceğiz. Roma'daki Cineteca Nazionale Yö-

netmeni, Prof. Leonardo Fioravanti'nin Sinematek üyelerine sunacağı bu gösteriler Michelangelo Antonioni'ye ayrılmıştır. Yönetmenin «orta dönem»inin filmlerini içinde bulunduran programın uygulanması ve Prof. Fioravanti'nin Türkiye'ye gelerek filmleri sunması, daha önce Çekoslovak filmlerini ertelememizi gerektiren güçlüklerin yeniden ortaya çıkmaması halinde mümkün olabilecektir.

Bu konuda yayım organı bulunduğumuz Türk Sinematek Derneği adına bütün üyelerimizle, geçirdiğimiz güç dönemin her gününde, bize gösterdikleri ilgi, anlayış ve hoşgörürlük için teşekkür etmek istiyoruz. En çok ihtiyacımız olduğu günlerde, üyelerimizden beklediğimiz dayanışma ve desteği bulmanız, 6500 üyeli derneğimizin yarını konusunda bize emniyet vermiştir. İleriki çalışmalarımızı, bu gibi bir üye topluluğu adına ve onların için başarmaya çalışacağız.

langlois olayı

Fransız Sinematek'i 1936'da kuran ve bugüne kadar yönetmenliğini yapan Henri Langlois Kültür Bakanlığının emriyle yerinden alındı. Türk Sinematek Derneği'nin de kurulmasında büyük ölçüde yardımcı olan ve bir numaralı onur üyesi bulunan Langlois'nin yönetmenlikten alınarak yerine Pierre Barbil'in atanması sinema dünyasında büyük olaylara yol açtı. Başta Fritz Lang, Joseph Losey, Nicholas Ray, Vincente Minnelli, Roberto Rossellini, Robert Florey, Charles Spaak ve Nico Papatakis'in bulunduğu birçok sinemacı filmlerinin Si-

nematek'te gösterilme haklarını kararı protesto etmek amacıyla geri aldılar. Bunların dışında Fransız ve yabancı sinema oyuncularından Marlene Dietrich, Simone Signoret, Delphine Seyrig, Alain Delon, Yves Montand, Jean - Claude Brialy, Michel Simon ve Sami Frey de kararı protesto ederek filmlerinin bundan böyle sinematekte gösterilmemesini istemişlerdir. Polls, Sinematek gösterilerinin boykot edilmesi için Jean - Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol ve Jacques Doniol - Valcroze'un düzenledikleri olayları bastırmakta güçlük çekmiş, itişip kakışmalar olmuştur.

Yeni sinematek yönetmeni Barbil, gösteri salonlarını geçici olarak kapatmıştır. Gerekçe olarak «yeniden düzenleme» hazırlıklarının ileri sürüldüğü bu karara ek olarak, sinematekin 60 kadar personeli işlerinden

çıkarılmışlardır. Langlois'ın sinematek içinde başka bir göreve atanacağı, bu görevin dış ülkelerde Fransız filmleri gösterileri düzenlemek ve genç elemanların eğitilmelerini sağlamak olabileceği bildirilmektedir. Langlois'nin yerinden alınmasına gerekçe olarak ise sinematek'in ulusal bir önem kazandığı, yönetiminin de buna bağlı olarak yürütülmesi gerektiği gösterilmiştir. Langlois'nin kendine özgü yöntemleri herkesçe bilinmesine rağmen, 30 yılı aşkın bir süredir, dünyanın en büyük sinematekini kurmuş ve yaşatan bir adamın yerinden alınmasının başka nedenlerden ileri geldiği sanılmaktadır. Olay herhalde kapanmış değildir ve ileriki günlerde yeni gelişmeler beklenmelidir.

Türk Sinematek Derneği de Henri Langlois'ya bir telgraf göndererek desteğini bildirmiştir.

filimler

PİRAMİTLER ALTINDAKİ İKTİDAR ÇEKİŞMESİ

FARAUN / FİRAVUN. Yönetmen / Jerzy Kawalerowicz. Senaryo / Bolesław Prus'un romanından Tadeusz Konwicki ve Jerzy Kawalerowicz. Görüntü Yönetmeni / Jerzy Wojcik. Müzik / Adam Walacinski. Kurgu / Wiesława Orocka Dekor / Jerzy Skrzepinski. Oyuncular / Jerzy Zelnik, Barbara Brylska, Krystyna Mikołajewska, Piotr Pawłowski, Leszek Herdegen, Jerzy Buzacki, Wiesława Mazurkiewicz, Stanisław Miński. Yapım / «Kadr» Film Birliği, Film Polski, Polonya 1966.

Siyah zemin üzerinde kırmızıyla sunulan tanıtma yazıları. Eski Mısırlılarca kutsal sayılan, kızgın kumlarda oynayan iki bok böceğinin yakından çekilmiş görüntüsü. Bu görüntüyle birlikte verilen ses etkileri. İki böceğin dinsel inanışlar yüzünden yolunu kestükleri Mısır ordusu. Sonra seyirciyi tedirgin eden uzun, nefis bir bölüm; bütün ayrıntılarıyla bir koşma hareketinin verilmesi. Böceklerin öllerine çıktığını rahiplere bildirmek için, bütün orduyu yarıp geçerek soluk soluğa koşan öncünün ayak sesleri. Dinsel inanışların yolunu değiştirttiği kızgın güneş altındaki Mısır ordusu. Başrahip Herhor'un buyruğuyla, bir ömür boyu sürmüş bir «emeğin» bir çırpıda harcanması: yeni yol üzerindeki bir kanalın ordunun geçebilmesi için askerler tarafından doldurulması. Bütün

ömrünü kanalı tamamlamaya vermiş yoksul kölenin ölümü. Ya da iki böcek yüzünden feda edilen bir insan. Bu olgu vellaht olan genç prense adamakıllı «koyar»; Firavun'un ilk bilinçlenişi. Askeri manevralardan sonra ordunun saraya dönüşü. vb. vb. Ünlü Polonyalı sinemacı Jerzy Kawalerowicz'in Firavun'u böyle bağlıyor.

Polonya sinemasının Wajda ve Munk ile birlikte üç büyük yönetmeninden biri olan Jerzy Kawalerowicz duygulu, insancıl filimlerinden sonra bu iddialı araştırmasında üstün - yapım türünün olanaklarını kullanarak Marxist öğretinin ışığı altında elindeki tarihsel malzemesiyle toplumsal bir e-

leştiriyi giriliyor. Türkiye'de gösterilen ilk Polonya filmi olan Kawalerowicz'in Firavun'u ilk bakışta Hollywood tarzı ticari üstün yapımlara karşı ortaya çıkarılmış bir film olarak alınabilir. Bilinen, kılgeleşmiş üstün - yapım kurallarına sırtını çeviren Kawalerowicz'in, genel anlamda üstün - yapım türüne karşıt bir tutumla ele alıp işlediği filmin bu niteliğinin yanısıra taşıdığı başka bir önemli niteliği daha var ki, sonuçta ağır ve yavan kuruluşlu bu eseri, o beylik deyişle «kurtardığı» bile öne sürülebilir: Kawalerowicz'in kusursuz plâstik zevki. Genç firavun XIII Ramses ile Amon rahipleri arasındaki «iktidar çekişmesinin» verilmesinde bu



FARAUN / FİRAVUN / JERZY KAWALEROWICZ

plastik zevk her sahnede, her an kendisini duyuruyor.

Günümüzden gerilere giden Kawalerowicz, eski Mısır uygarlığına, firavunların altın çağına dönüyor. Ama onun firavunu bir güneş olarak kabul edilen, söylediği iki edilmeyen o masallardaki mistik firavunlardan değil, sıradan insanlar gibi mücadele eden, sevişen kanlı canlı, «maddecî» bir firavun. Tarihsel olaylardan çıkarak kendi yorumunu getiren Kawalerowicz'in filmi, sinemada tarihi filmler türünde şimdiye değin rastlanılmamış ayrıksı bir örnek.

Kawalerowicz'in kahramanı, tarihe sadık kalan gösterişli, gözahıcı büyük dekorların ortasında çağına tanık olan, gittikçe bilinçlenen, halkının nasıl sömürüldüğünün, nasıl ezildiğinin farkına varınca kararsızlığı aman vermez bir saldırganlığa dönüşen genç firavun. Karşısında ülkenin çıkarlarına aykırı işler çevirip yabancılarla işbirliği yaparak durumunu sürdürmek isteyen, belirli bir sınıfın temsilcisi başrahip Herhor. Bir yanda gençlik, coşkunluk, sevgi ve kuvvet, bir yanda tecrübe, kurnazlık ve çıkarıcılık. Filmdeki ana çatışmanın baş kişileri olan bu iki tipin çizilmesinde Kawalerowicz hiç bir kaypaklığa meydan bırakmıyor. İnsanlık tarihiyle beraber sonsuza değin sürgit varolacak olan bu sürekli çatışmanın kişilerini açık seçik, kesin kesin ortaya koyuyor. Dekor olarak da tarihsel verilere dayanarak bütün zenginliğiyle, göz kamıştırmıcılığıyla, piramitleriyle, tapınaklarıyla eski Mısır uygarlığını seçiyor.

Sonraki yüzyıllara ününü, saltanatını taşıyacak dev bir piramit yaptırmaktansa yoksul halkının daha iyi bir yaşama düzeyine yükselebilmesi için çırpınan genç Ramses ile tutucu gelenekleri, görenekleri savunarak çıkarlarını koruyan yönetici sınıf durumundaki rahiplerin çatışmalarına Marxist bir tavrıyla eğilen Kawale-

rowicz, filmin dramatik kuruluşunu bu olgu üzerine yoğunlaştırıyor. Bu arada din adamlarını «teşhir ederek» toplumsal görüşlerini, düşüncelerini de sergiliyor. Genç firavun gittikçe halkın yanında yer almakta, düşünceleri açıklığa kavuşmaktayken rahipler karşı oyunlara girmekte gecikmiyorlar. Halkın sevgisini kazanan genç firavunun düşüncüklerini, tasarladıklarını gerçekleştirebilmesi ancak Amon tapınındaki gizli labirentte bulunan rahiplerin hazinesine sahip olabilmekle mümkündür. Genç Ramses, rahipleri devirebilmek, halktan yana bir yönetim kurabilmek, dış ülkelere karşı güvenliği koruyabilmek için paranın ne kadar önemli olduğunu kavramıştır. Mısırın çıkarları adına labirentteki rahiplerin hazinesine zorla el koymak istemesi ağır gelişmekte olan filmin gerilimini ansızın uç noktasına çıkarıyor. Firavunun zorla da olsa paraya sahip olmak isteyişli filmde bir dönüm noktasıdır, bundan sonrası çorap söküğü gibi kendiliğinden çözülüp sonuçlanıyor. «Buğday tarlasındaki başaklar», hazineyi elde etmek üzere tapınağa saldırıyorlar, ama

güneş tutulması onları paniğe uğratiyor. Olayların gidişi rahiplerden yana döner gibi oluyor. Susuşu, yenilgiyi kabullenmeyen genç firavunu artık trajik sonu beklemektedir.

Renklerin bu kadar iyi kaynaştığı görüntüler, sinemada değişik bir biçim anlayışını gözetken Kawalerowicz'in anlatımında birinci derecede etmen olarak ortaya çıkıyor. Alışılmış üstün - yapım havasından sıyrılmak için Kawalerowicz değişik, vurucu deyiş oyunlarına baş vuruyor, giderek konunun taşıdığı hantallığı, yavanlığı parlak anlatımıyla örtbas ediyor. Bu aşırı biçim kaygısı Marxist tavrıyla çelişiyorsa da gerçekte Kawalerowicz'in sinema dili hareketli olmamasına karşın, çok çarpıcı ve soluklu. Barbara Brylaska gibi bir oyuncunun varlığı, Kawalerowicz'i kimi yerde ilginç erotizm gösterileri düzenlemeye itiyor. «Ramses» de Jerzy Zelnik kusuraşmaz bir oyun veriyor. Ayrıntılara inmeden kesmek gerekirse bir sözcük de özetliyebilir Kawalerowicz'in Firavununu; titiz, dürüst, soylu bir çalışıma.

Sungu Çapan

GEÇEN YIL PRAG'DA ya da YITİK BİR UMUDUN YİTİRİLİŞİ

DEMANTI NOCI / GEÇENİN EL-MASLARI. Yönetmen / Jan Nemec . Senaryo / Arnost Lustig'in «Karanlığın Gölgesi Olmaz» adlı öyküsünden Jan Nemec ve Arnost Lustig . Yönetmen Yardımcısı / Hynek Bocan . Görüntüler / Jaroslav Kucera . Dekor / Oldrich Bosak . Gysi / Zdena Snarjdarova . Kurgu / Miroslav Hajek . Yapım Yönetmeni / Milos Bergl . Yapım / Erich Svabik - Jan Prochazka grubu, Barrandov Stüdyoları . Oyuncular / (Birinci Kaçak) Ladislav Jansky, (İkinci Kaçak) Antonín Kumbera, (Kadın) Isle Bischojova . Süre / 73 dakika . 1964.

Günümüz sineması devinen bir sinema (olmalı) dır. Böyle olduğu i-

çin de rahatsız edicidir. Çünkü:
a) Yenidir. Alışılmamış döker gözler önüne. Töreye aykırıdır. «Güç» yanları vardır çoğu kez.
b) Daha önce yapılmış yeni bir yorum getirir ya da öncel bir malzemeden yararlanır. Buradaki yenilik işleyiş biçimindedir, görünüşte değildir. Bu incelik çoğu zaman ayırtedilemez kolayca. Bu filmler öncekilerden daha «güç» filmlerdir.
Seyirci, (zaman zaman eleştirmeci) bu yüzden filme sırt çevirir. «Görünüşe aldanır», her konuda olduğu gibi. «Görünüşü» yorumlar, bilmeden.
(Giriş).
.....
«Geçenin Elmasları» (b) sınıfına girer.

«Gecenin Elmasları» nı Resnais, Robbe - Grillet, Bunuel, Kafka etkilemiştir.

«Gecenin Elmasları», Resnais, Robbe - Grillet, Bunuel, Kafka değildir.

Buffet'yl Picasso etkilemiştir.

Buffet Picasso değildir.

Boulez'i Debussy etkilemiştir. Boulez Debussy değildir.

(Gifş'i doğrulama):

Öncesi: 1) anılar. renk: çok açık grl. çekimler: kısa (kötü anılar gibi). Dökümü.

a) Umut: Ghetto (boş). Boş sokakların dolması. Kapalı dükkanların açılması. Gece elbisesi kadınlar her yerde. Sıkışıklığın sınırlarını aşmak. İleri doğru. Bir tramvayda. Işık. Aydınlık. Ne pahasına olursa olsun. Sıcak, kuş tüyü bir yatak. (Beni bekleyene kavuşma) ya da (pencereden bakan, soyunan): kadın. Hep merdivenin bittiği yerde. O kapının ardında. Ne pahasına olursa. (Daha öncesi) karda kızak kaymak.

b) Umutsuzluk: (a) da yazılı olanların tersi. Fazladan: Bir parça kuru ekmeğe karşılık ayakkabıdan (bir gün boyalı giyilmesi mümkün olabilecek) yoksun kalma.

2) Bastırılmış arzular: Renk: aynı. çekimler: gittikçe daha uzun (düşler gibi). Dökümü: Kadın, boyalı ayakkabılar, (belki de) birlikte güleceğim bir kız.

Şimdi: Gerçek olaylar. Renk: Siyah - beyaz. Çekimler: Çok uzun (gerçekte olduğu gibi).

Dökümü: a) yürümek, b) yine öyle, c) yağmur, d) yemek, e) yürümek, f) yakalanış, g) bunların tekrarı.

3) Yürümek: Birini yürürken, koşarken, izlemek. Yüzü nasıldır acaba. Düşünür mü? Neyi? Korkması. Bu korkunun yaşanması (uzun). İleri doğru (umut). Kaçış (ama nereye). Bu olaylar sırasında düşünülen ilerisi değildir. Bir yere varılacağı zaman yapılacak şeyler değildir. Anılar geçer gözler önünden (benzer: bu yürüyüşe, duyulan özgürlüğe).



DEMANTI NOCI / GECENİN ELMASLARI / JAN NEMEC

b) Değişen bir şey yok.

c) Yağmur: bir olay. Benim yaratmadığım bir şey. Bana dışımdan gelen. Başka bir şey yapılabirim. Durabilirim örneğin. Duyabiliyorum yağmuru. İslanabilirim.

d) Yemek: yeni bir şey. Bir fırsat. Bir gereksinim. Doğal yasaların üstünlüğü. Herşeye. Herkes.

e) Yürümek: İnsan ilişkileri (bütün filmde ilk kez), bir parça kuru ekmeğe karşı ayakkabının yitirilışinden öte, omuza dayanan bir el. (Bütün filmde, ikinci kaçağın varlığı hep maddesel'dir. Düşünmez. Rahatsız eder arkadaşını (seyirciyi de). Zaman gibidir. Acı.)

f) Yakalanış: Burada Nemeç'in kişiliği yer alır. Daha önce yalnız Resnais'nin Muriel'inde görebildiğimiz bir «eskilik» olayının maddeleştirilmesi (Delphine Seyrig'in konuşmaları, giysileri, oturduğu ev gibi). Bir «ihtiyarlar» tarihi okur gibiyiz teleobjektifin yardımıyla. Kravatlı yıkıntıların insan avını izliyoruz. Burada Nemeç en az üç kez bu ihtiyarları, çöküntülerini, erimekte oluşlarını söz konusu ediyor:

1) Sunuş: İki genç kaçarlarken bile gençlikleri belli oluyor. Ko-

valanmaktadırlar ama diridirler, hareketlidirler. Bir takım ihtiyarlar tarafından, bir elleriyle dayandıkları baston yetmiyormuş gibi, öldürmek için, vurmak için onlara teslim edilmiş tüfeklerini öbür ellerine destek yapan ihtiyarlar tarafından kovalanmaktadırlar.

2) İhtiyarların ayakları artık birbirleriyle dansetmek, yerde daireler çizmek için yaramaktadır onlara. Kolları, dansederlerken eşlerini sarmak için dolanmaktadır bellerine. Aynı ayaklar bir insanı özgürlüğe götürmeğe de yarıyabilmektedir oysa. Aynı kollar, yaralı bir arkadaşına yardım etmek için dolanabilmektedir onun beline. Aynı organların değişik bedenlerde gördükleri görevin karşılaştırması, iki kuşak arasındaki karşılaştırmayı, biri yavan bir solumsuzluk içinde eriyip gitmeye hazırlanan, öbürü ise en verimli çağında kaçmak zorunda kalan iki kuşağın karşılaştırmasını bütün açık seçikliğiyle ortaya koyuyor.

3) İhtiyarların biraları yuvarlamak için açılan dudakları, genç bedenlerde kana kana su içmeğe, ölümden kurtaracak suyu içmeye yarayabildiyordu.

Sorunu açık olarak koyuyor Nemeç ortaya. İhtiyarlara: Ölümlün

yarıyoluna gelmiş sizler, önlerrinde yaşamak için bütün bir ömürleri olanları kovalamak, yakalamak, öldürmek hakkını kimden alıyorsunuz? Kaldı ki, bu gençlerin kaçmak zorunda oldukları dünya yıllar önce sizlerin temellerini kurmuş olduğunuz dünyadan başka bir şey değildir.

9) Tekrar: Son'un baş'a dönüşümü. İki gencin yola düşmeleri, filmi yeniden başlatan tanıtma yazılarıdır belki de.

Nemec'in filmi olgun bir sinemanın, bilinçli bir ürünüdür. Hikâyesi tam, başı sonu olan, bütün öbür hikâyeler gibi bir sürecin içinden alınmış bir anlatımı aracıdır. Sineması gerçeküstüçülükten Robbe - Grillet'e kadar etkiler taşıyor geçitli akımlardan. Bu etkileri, filmi «yaratıcılıktan yoksun olarak tanımlamak için kullanmak da bir yoldur tabii. Kolay'a, küçümsemeye, gilibisizliğe giden.

Jak Şalom

PROFESYONEL OLMAK

THE PROFESSIONALS / PROFESYONELLER - Yön. / Richard Brooks - Konu / Frank O'Rourke'un romanından - Senaryo / Richard Brooks - Gör. Yön. / Conrad Hall (Panavision ve Technicolor) - Dekor / Edward S. Haworth - Kurgu / Peter Zinner - Müzik / Maurice Jarre - Oyuncular / Burt Lancaster (Dollwort), Lee Marvin (Fardan), Robert Ryan (Ehregard), Jack Palance (Raza), Claude Cardinale (Maria), Ralph Bellamy (Grant), Woody Strode (Jake), Joe De Santis (Ortega), Rafael Bertrand (Fierro), Marie Gomez (Chiquita) - Yapım / Pax Enterprise - Columbia. 1965. Yönetmen Brooks'un önceki yıl izlediğimiz «Lord Jim» i tutanlar hiç kuşkusuz bu «Profesyoneller» in karşısında bir hayli şaşırırlar, oysa şaşırarak hiç bir şey yok, filmin ve de böyle bir filmin gerektirdiği çalışmanın, niteliği adında belirtilmiştir. Tüm ile profesyonel işidir Brooks'un bu son yaptığı, hem profesyonel çalışmanın getirdiği tüm dürüstlük, çarpıcılık, olumluluk örnekleriyle.



THE PROFESSIONALS / PROFESYONELLER / RICHARD BROOKS

Üstelik Brooks'un önceki fillmlerine, ve «Lord Jim» e, öz olarak da bağlı: «Profesyoneller» in teması bir «seçme» dâvasıdır. Lord Jim gibi Dollwort, Fardan, Ehregard ve Jake serüvenlerini sonunda, Yüzbaşı Raza ile Maria'yı petrol kralı derebeyi Grant'a teslim etme ânı gelince, bir seçimi yapma zorunluğu ile karşılaşıyorlar: Profesyonel olmanın «raconu» na, dürüstlüğüne, moral katılışına uygun bir seçim. Gerçeği çığneyip altınları almak ya da Grant'a rest çekip iki sevgiliyi serbest bırakmak. Ve pek tabii, profesyoneller, bu son ve kaçınılmaz çareye bağlanıyorlar, onlarca geçerli ve gerekli sayılan tek çareye. Üstelik Grant'a karşı dürüst davranarak, görevlerini sonuna kadar, en uygun, en başarılı şekilde, hayatlarını tehlikeye atarak, ölümlerini oynuyarak yürüttükten sonra.

Sözle anlatılamıyacak kadar düz hatlı bu hikâyeyi Brooks, örnek bir senaryo çalışmasından sonra, kusursuz bir şekilde anlatıyor, inceliklerine inerek, temposunu bir saniye dahi durdurmadan, heyecanı baştan sona kadar sürdürecek, western havası içinde, western kurallarına bağlı kalarak. Seyirci ile oyun oynadığını da saklamıyarak, tüm gerekli unsurları

ları önceden iyice yerleştirip âminde kullanarak, sürpriz etkisi üzerinde ölçülü bir şekilde basarak. Ve Brooks'un bu filmindeki başarısı yalnızca sürükleyici bir sertliğin hikâyesini, olayları, efektleri, mekânları, oyuncuları değerlendirecek, anlatmasından çıkmıyor yalnızca. Maria'ya, Meksikalı kıza, zorla sahip olmak isteyen Grant ağasının, özgürlük savaşını çetesiyle sürdüren Villa'nın eski adamlarından Yüzbaşı Raza'nın, Kübadâ, Filipin'de, Raza'nın yanında savaşan profesyonel asker Fardan'ın ötesinde, hattâ tek ilgisi atlar olan Ehregard'ın, zenci Jake'in ötesinde bugüne kadar sürüp gelen dâvalara yanaşılıyor. Brooks'un anlattığı olay hiç kuşkusuz bir «fiction» olayı, oysa bu olaya karışan kişilerle, bu kişilerin davranışlarıyla, genel anlamda dahi olsa, bir toplumun, bu toplumu yaşatan ideolojilerin, düzenin, düzeni kurup yaşatan insanların her yönü ile çağdaş bir panorama çiziliyor. Amerikan panoraması, büyük sermaye sahipleriyle, zorbalıklarıyla, ırkçılığı ile, dış politikasıyla, kiralık askerleriyle ve de dürüst kalmasını bilen kişilerle, ya da gerçeği kavramasını bilen. «Profesyoneller» in profesyonelliği de burada...

Giovanni Scognamiglio

«ŞAHANE BUDALALIK»

IN LIKE FLINT / KÂİNATI
KURTARAN ADAM. Yönetmen / Gordon Douglas, Senaryo / Hal Emlberg, Görüntü Yönetmeni / William Daniels, Müzik / Jerry Goldsmith, Oyuncular / James Coburn, Lee J. Cobb, Jean Hale, Andrew Duggan, Anna Lee. Yapım / Twentieth, Century Fox, Amerika 1966.

Majestelerinin «ziyadesiyle ünlü» gizli ajanı **James Bond**, yazarı Fleming'in kitaplarında savunduğu budalalığı, aynı açık seçiklikle beyaz perdeye de getirmişti. Hiç kuşkusuz söylenebilir. Bir düzen, o düzenin sağladığı uygarlık ve şaşırtıcı bireycilik ancak bu denli savunulabilir.

«Adamımız **Flint**», sözde **Bond** taslamasıymış! Aynı budalalıkları daha bir üstünlüklere vardırarak savunmanın adı niçin taslama oluyor? Burasını kestiremezsiniz. **Flint**'lerde düş gücü, artık alabildiğine zorlanmaktadır. Gerçekte **Flint** - ABD'li gizli ajan **Flint** - karşıtı İngiliz **Bond**'a olan üstünlüğünü ortaya koyuyor. Bu, biraz ABD ile Büyük Britanya'nın beyaz perdede karşı karşıya gelmesi, olanca güçlerini ortaya koyarak yine karşılıklı çekişmeleri. Taslamanın getirip önünüzde koyma zorunda olduğu güllünlüğü arıyorsanız, asıl bu anlamsız çekişmede bulacaksınız onu. Birinci Dünya Savaşına kadar siyasal sahnede ve Avrupa kıtasında bütün ağırlığını duyurup kabullen-diren Büyük Britanya; İkinci Dünya Savaşından sonra artık yoktur, silinmiş süpürülmüştür. Yerini her türlü egemenliği ile ABD almıştır.

Bond her türlü davranışı ile toplumla ilgili her şeye karşı çıkar: Üstün ırkın, ileri uygarlığın, bilimsel yüceliğin, para gücünün ve ekonomik üstünlükle bireyciliğin yanındadır. Masallardaki gibi bir başına ne işler yapmaz? Çetelerle değil, çetelerden çok devletlerle, ülkelerle savaşır. Bu ülkeler ikiye bölünürler. Ya toplumculuktan yana ve bireyciliğe karşı ül-



IN LIKE FLINT / KÂİNATI YARATAN ADAM / GORDON DOUGLAS

kelerdir, ya da geri kalmış yoksul ülkeler. Ayrıca kötüler de beyaz ırkın dışındakilerdir, genellikle Asyalılar.

Flint, **Bond**'un izini sürer. **Bond**'la alay etmek, hele hele onu taslamak aklının köşesinden bile geçmez. Niçin geçsin hem? Aynı şeyleri savunacak, aynı güllüğe erişme çabası gösterecek olduktan sonra.

Yalnız şu küçük ayrıntılara özellikle önem verilmiştir: Majestelerinin gizli ajanı **Bond** ne de olsa yarı ayakları yerde bir kişidir. Ya da şöyle diyelim: **Bond**, yarı süpermandır. Yenilmez, vurulmaz, öldürülmez ama az çok, yine de insan yönlerine dikkat edilmiştir. Örnek mi? Bilmem kaç milimetre çapında tabancası, filân marka otomobili, zırhlı çelik yeleği falan.

ABD'li Flint, bu özelliklerin hepsinin üstüne çıkar. Büyük Britanya ölçüleri içinde ayağı yarı yarıya yere değen **Bond**'a karşılık **Flint**, ABD'li olmanın üstünlüklerini elbet üzerinden eksik etmeyecektir. Seksen beş türlü işe yarayan «çakmak», seksen altıncı iş olarak sigara da yakar. Bunun ötesinde **Flint**, tam bir tipik süpermandır.

Gordon Douglas'ın «**In Like Flint** - Kâinatı Kurtaran Adam»'ın bir başka yanı daha var: Film, açık-tan açığa kadınları da alaya alıyor. Hayır, alaya almıyor, erkeğin

kadınlara olan mutlak üstünlüğünü hiçbir gedik vermeden yüzölçümü pekiştiriyor. «Şahane Yüz» adasına toplanmış güzellik uzmanları kadınlar, düzenledikleri bir üstün plân gereğince dünyanın yönetimini erkeklerin elinden alacaklar, bir başlarına egemen olacaklar. **Flint** bunu duyduğunda gülmekten kırılıyor. Tabii erkek seyrilleri de. Alttan alta sürdürülen kadın düşmanlığı, o anda suyun yüzüne çıkarılıyor. Kadınların dünyamızı yönetmeleri öyle mi? Hayır. Kadınlar yalnızca hizmet ederler erkeklere; erkeklerin üstünlüklerini, yüceliklerini kabullenmek zorundadır, cinsel ilişkilerinde yine erkeklerin güçsüz araçlarıdır. Dünyayı yönetmek onların nesine?

Süpermen **Flint**, kadın özgürlüğünü de bir yumrukta yere serdikten sonra, erkek düşmanlarına dönüyor. Bu defa uzaya gitmek zorundadır. Çünkü uzaydaki iki astronot kadına ABD'li üstün erkek gücünü ispatlamakla görevlendirilmiştir.

«**In Like Flint**» de neler yok ki? Saymakla bitecek gibi değil. Budalalığa sınır tanımır mı? **Gordon Douglas**, senaryocuları ve oyuncularını **James Coburn**, **Lee J. Cobb**, **Andrew Duggan** ve **Jean Hale** ile birlikte bunun olağanüstü örneklerini sunuyor.

Alkışlaması sizden tabii.

Tarik Kakinç

DEĞERLENDİRME	●Kötü	●●Sıradan	●●●İlginç	●●●●Güzel	●●●●●Başeser			
	Sungu Çapan Yeni Sinema	Atilla Dorsay Cumhuriyet	Ali Gevgilili Yeni Dergi	Tuncan Okan Milliyet	Çetin A. Özkırım Yeni Gazete	Giovanni Scognamille Yeni Sinema	Jak Şalom Yeni Sinema	Çoşkun Şensoy Ses
S El/Ruka	●●●●	●●●●	●●●●●	●●●●		●●●●	●●●●●	
S Loş Işıklandırma/İntimni Osvetleni	●●	●●●	●●●●			●●	●●●●●	●●●●
S Gecenin Elmasları/Demanti Noci	●●●●	●●●●				●	●●●●	●●●
S Bir Sarışının Aşkları/Iaske Jedne Plavovlasky	●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●	●●●●	
Firavun/Faraon	●●●●	●●●	●●●●	●●●	●●●	●●●	●●●●	
S Cesur Asker Şvayk/Osudy Dobreha Vojaka Svejka	●●●	●●●	●●●		●●●●	●●●	●●●●	
Tatlı Günler/Les Demoiselles de Rochefort	●	●●●●	●●	●●●	●●	●●●	●●●	●●●●
Aşk Kurbanları/Gli Indifferenti	●●●	●●		●●●	●●	●●●●		
S Brancalone Ordusu/L'Armata Brancalone	●●	●●●	●●	●●		●●●	●●●●	
S Hergün için Cesaret/Kazdy Den Odvahu	●●●							●●●●
Kadınlara İnanmam/İo, 'o, 'o e Gli Altri		●●●	●●●	●●	●●●			
S En Uzun Gece/Nai Dilgata Noc	●●	●●	●●				●●●	●●●
Sevgili Hocamız/To Sir With Love	●	●●	●●	●●	●●	●●●		●●
Tatlı Başlangıç/A Coeur Joie		●●		●●	●●	●		●●
Harika Hırsız/Gambit		●●		●	●●			●
İnatçı Kız/Molly Brown		●●		●●	●●			
Gizli İstila/The Secret Invasion	●	●			●●		●●	●
Kainatı Kurtaran Adam/In like Flint	●	●●		●	●●	●	●	●

