

yenı sinema

4

sinema dergisi.

aralık 1966 ocak 1967. sayı



godard

●cinema nôvo ●yerli
sinemada sinema
hakespeare ●filimler

SEMİH TUĞRUL TÜRK SINEMASININ 50.YILI “KARAKOLDA AYNA VAR”

Yanlış anlaşılmasın. Yazıma bu başlığı isteyerek seçmedim. «Karakolda ayna var» son aylar içinde gördüğüm bir Türk filminin adıdır. Bir yanda «Aşkın Gözyaşları», ortada «Pembe Kadın» anlamsızlığı, öte yanda «Karakolda ayna var». Bu filmlerimizin adları 50. yılını idrak eden Türk filmcilik endüstrisinin fikir ortamını kendiliğinden tanımlamış oluyor.

Başka Türk filmlerinin de adlarını sıralayabilirdim. Ama neye yarar. Yeşilçam sokağı argosundan örnekler vermekle bir yere ulaşılmaz. Amacım «Karakolda ayna var» filmini, bu filmin yapımcısını, yönetmenini kınamak da değil. Filmciliğimizin bugünkü ortamında artık şu yapımcıyı ya da bu yönetmeni bireysel olarak kınamanın bir anlamı kalmadığına inanıyorum.

Bundan önce kaliteli filmler çevirmiş, hepsi başarılı değilse bile, iddialı filmlerle ortaya atılmış bir Halit Refiğ, şimdi tutar da, «Karakolda ayna var» gibi bir filmi yönetirse, bu herşeyden önce Halit Refiğ'in değilse bile, Türk filmcilik endüstrisinin hasta olduğunu gösteren bir işaretidir.

İstanbul Amerikan kolejinde eğitimini tamamlamış; kültürlü, dünya sinema tarihini, yedinci sanattaki çağdaş akımları bilen, yönetmenliğe atılmadan önce başarılı bir sinema yazarı, öfkeli ve acımasız bir film eleştirmeni olan, o sıralarda her fırsatta Türk filmciliğine dolu dizgin atıp tutan, ikide birde «Türk filmciliği kurutulması gereken bir bataklıktır» diye kesin yargıları öne süren bir Halit Refiğ bugün «Karakolda ayna var» lara, «İstanbul kızları»na imzasını hiç çekinmeden atıyorsa bunun mutlaka çok önemli bir nedeni olmalıdır.

Gerçekten de bu önemli «nedenleri» Halit Refiğ'lerin, Atif Yılmaz'ların, Metin Erksan'ların, Türk sinemasının iyi niyetli genç yapımcılarının kişisel davranışlarının dışında aramak gereklidir.

«Karakolda ayna var» filmini kalemime ve dilime dolaııp, örneğin Halit Refiğ'in sekiz yıl önce yaptığı gibi, «Türk filmciliği denen bataklığı kurutalım» diye öfkeli notuklar çekecek değilim. Kaldı ki, adını andığım, üzerinde durduğum bu film, kendi türü içinde, hiç de başarısız sayılacak nitelikte değil. İddiasız, alelade, yabancı sinemalarda yüzlerce örneğini gördüğümüz, oyalayıcı, eğlendirici bir yapıt. Roma'dan, Hollywood'dan, Tokyo'ya kadar, şimdi bütün dünya filmcilğinde pek yaygın olan James Bond salgınının etkilediği bir avantür filmi.

Gazetelerde yayınlanan piyasa romanlarının, güreş tefrikalarının üzerinde durmak, bunları incelemeye kalkışmak ne denli anlamsız bir çaba ise, bu tür filmlerin üzerinde durmak da, sinema yazarları için anlamsız bir davranıştır diyebilirsiniz. Doğrudur. Fakat, Türk filmcilik en-

düstrisinin şaşırtıcı bir ortamı vardır. Piyasa romanları, güreş tefrikaları için geçerli olan tutumun, sinema yazarları açısından benimsenmesine bugün imkân yoktur. Türk filmcilik endüstrisinin hastalığı değişmek isteniyorsa, sinema yazarları, film eleştirmenleri bu tür sinema yapıtları üzerinde de durmak zorundadırlar.

«Karakolda ayna var» gibi bir film her şeyden önce adına bakılarak küğümsenebilir aydınlar tarafından. Oysa, film önemsiz bile olsa, ortada hiç de küğümsenmesi gereken bir olay vardır. Bu olay film yönetmeni Sayın Bay Halit Refiğ'in sinemayı öğrendiğini, bu sanatın temel kurallarını artık iyice bildiğini göstermektedir. Seyredin «Karakolda ayna var» ı. Filmde en küçük bir kuruluş hatası bulamayacaksınız. Olaylar süratli bir tempo ile, iyi düzenlenmiş, kaliteli olarak çekilmiş bir görüntü dizisi içinde seyircinin önüne seriliyor. Doğrusu istenirse, bu karakollu, aynalı filmde öyle pek aşırılıklar da yok. Tam tersine, iyi bir oyuncu yönetimi var. Sürprizler, beklenmedik gelişmeler var. Kısacası, filmin grafisi başarılı. Ama, denilebilir ki, kadın polis tipi inandırıcı mı, Türkiyede böyle şeyler olur mu? Olabilir de, olmayabilir de. Bunlar önemli değil.

Önemli olan bu kadar yitlik tecrübesinden sonra Halit Refiğ gibi bir yönetmenin bu türde filmleri çevirmek zorunda kalmasıdır. İşte bunun nedeni araştırılmalıdır öncelikle. Ve bunun nedeninin araştırılması çabasına Halit Refiğ de, öteki genç yönetmenler de katılmalıdır.

Bundan on yıl kadar önce Halit Refiğ sinema yazarlığına atıldığı zaman, aralarında benim de bulunduğum birkaç film eleştirmeni günlük gazetelerde, haftalık dergilerde, o yayın organlarının yöneticilerinin inançsızlığına rağmen, adetâ yangından mal kaçırır gibi, üstelik emeğimizin karşılığını bile almadan, sinema üzerine yazılar yazıyorduk.

Halit Refiğ gibi sağlam sinema kültürüne sahip bir genç arkadaşın aramıza katılmasını çok olumlu karşılamıştık. Sonradan o ve onun gibi bir iki sinema yazarı daha eleştirmenlikten yönetmenliğe atıldılar. Heyecanlıydılar. İyi ve kaliteli filmler yapabileceklerine inanıyorlardı. Yazarlıkta kalan bizler, klasik deyim ile, arkadaşlarımızın kameranın arkasına geçmelerini sevinçle karşıladık. Bu gençlerin mesleğe girmeleri Türk filmciliği için bir umut kapısının açılması demektir. Sinema yazarı arkadaşlarımdan çoğu gibi, ben de bu ekibin ortaya koyduğu ilk filmleri aşırı bir iyimserlikle tuttum, övdüm. O zamanın koşulları içinde tüm sinema yazarlarının, film eleştirmenlerinin böyle davranması gerekiyordu.

Hemen hemen sekiz yıl geçti aradan. Sekiz yılda ülkemizde çok şey değişti ama Türk filmciliğinin içinde bulunduğu koşullar hiç değişmedi. Değişmek bir yana, bu koşullar büsbütün kötüleşti. İşte Halit Refiğ ve tipki onun gibi düşünen bazı genç sinema yönetmenleri bu gerçeği göremiyorlar, görmek istemiyorlar. Gerçek bir anarşi, eşine az raslanır bir enflasyonist ortamın içinde kendini yitirmekte olan filmciliğimizin asıl şimdi «kurutulması» gereken bir bataklık» olduğuna inanmıyorlar. İnanmak şöyle dursun, bu bataklıktan yararlanmak peşinde koşuyorlar. Kendileriyle konuşacak olursanız, size filmciliği meslek olarak seçtiklerini söylüyor, çalışmak zorunluluğundan, geçim sıkıntısından, ekmek parasından dert yaşıyorlar.

Geçim aracı, meslek, ekmek parası, evde bekleyen çocuk çocuk edebiyatı, ülkemizde bilinen bir gerçektir, çoğu zaman çoğu kişilerin veregeldikleri tavize karşı öne sürülen yaldızlı bir acındırma gerekçesidir.

1958 yılında Türk filmciliğinin fikir ortamı ne idiye, bugün, 1966'da yine aynı ortamdır. Hatta, bu ortam eskie kıyasla daha alçalmış, kapkaççı yapımcılar tarafından bilinçli olarak alçaltılmıştır.

Bunun nedenlerinin araştırılması çabasına gelince, bu çabaya kendilerine «prodüktör»lük sıfatını yakıştıran Yeşilçam sokağı ağalarının katılmayacakları tabiidir. Onların savunduğu bir ortam vardır; kendi çıkarlarından yana kendilerinin kurdukları bir ortamdır bu. Bu baylar, şimdiki statüko'nun süregelmesi için sırasında demagojiye sarılmayı, sırasında tehditlere, zora başvurmayı, sırasında da, taktik gereği, susmayı, sinmeyi öngörürler.

Prodüktör beylerin tutumu bu iken, ne acıdır ki, çoğu genç yönetmenler de, kendi çıkarlarının bilincine bile varamadıklarını isbatlayan bir davranışla, bu beylerden yana çıkmakta; Türk filmciliğinin bugünkü anarşik ortamını savunmak için direnmekte ve direktedirdirler. Gerçekte asıl tehlikeli olan davranış budur. Sine-İş Sendikası'nın iyi niyetli yöneticileri gücenmesinler, bugün filmcilik endüstrimizde henüz sihatli bir işveren-işçi ayrımı bile yapılmış değildir. Adı geçen sendika, doğrusu istenirse, fikir yönünden de malî yönden de şaşılacak kadar güçsüzdür. Türedi sinema oyuncularına film başına

50-60 bin lira ödemekte bir sakınca görmeyen prodüktör beyler, en başarılı yönetmenlere bile, film başına, 15-20 bin lira ödemeye zor yavaşmaktadırlar. İşte sayın Halit Refiğ'ler, Atıf Yılmaz'lar, Duygu Sağıroğlu'ları ve hepsinin adlarını teker teker saymak istemediğim aynı kuşağın yönetmenleri her şeyden önce bu gerçekleri görmek, kavramak davranışlarını buna göre düzenlemek zorundadırlar.

Böyle yapacakları yerde, Türk filmciliğinin sorunlarının tartışılmasına gelince, hemen her zaman iri iri sözleri sıralamaları, «ülkenin toplumsal koşullarını bilmekten», «yabancı filmcilerin hegemonyasından» söz etmeleri, «Asya tipi üretim» ve benzeri, sorunumuzun özü ile hiç ilgisi bulunmayan düzmece gerekçelere sığınmaları herhalde olumlu davranışlar değildir.

Bu genç kuşağın hemen hiç birisi bir sinema eğitimi görmek olanağına kavuşmamış elemanları için okul niteliğindeki olan Sinematek Derneğine karşı taraf tutmak, öfkeli jestlerle Dernek üyeliğinden istifa etmek, her ciddi teşebbüs karşısında dedikodu çamuruna yatarak işin içinden sıyrılmaya, kaçmaya çalışmak yalnız sorumsuzca davranışlar olarak kalmaz, bunun da ötesinde, bu genç kuşak yapımcılarının daha yıllar boyu kendilerini karakollu, aynalı, argolu filmleri yönetmeye mahkûm etmeleri anlamına gelir.

İşte biz bundan yana değiliz. Haydi yine bazılarının adlarını tekrarlıyalım, Halit Refiğ'lerin, Atıf Yılmaz'ların, Duygu Sağıroğlu'nun, prodüktör beylerin empoze ettikleri fikirsizlik potasında eriyip gitmelerinden, yaratıcı güçlerini yozlaştırmalarından yana değiliz.

Genç kuşak yönetmenleri ya bu gerçeği anlarlar, ya da bu ülkede Kültür'e, Sanata, sanatların en etkili olan Sinemaya olumlu bir yön verecek bir kadro işbaşına geçince, hep birlikte bu piyasadan silinmeyi göze alırlar. O zaman «ülkenin toplumsal koşulları», «Asya tipi üretim» ve benzeri kulaktan dolma sözler de kendilerini ağır sorumluluktan kurtaramayacaktır. Zira, öne sürdükleri bu sözlerin yapageldikleri fikirsizlik örneği filmlerle bir ilişkisi yoktur. Bunun böyle bilinmesinde, artık kartların açık oynanmasında fayda vardır.



LÜTFİ Ö. AKAD / HUDUDLARIN KANUNU 1966



DUYGU SAĞIROĞLU / NUHUN GEMİSİ 1966

REKİN türk. TEKSOY ve sineması devlet

Türkiyede devletin yani «halkın çıkarlarını hukuk ilkele-
rine göre gerçekleştirmekle yükümlü otoritenin» sinema
karşısındaki tutumu nedir? Acaba devlet «halkın çıkarla-
rını hukuk ilkelerine göre gerçekleştirmek» görevini si-
nema alanında yerine getirmekte midir? Sinemanın baş-
ka sanat dallarına oranla halkla çok daha yakın ilişkiler
kurması, halkı çok daha geniş ölçüde etkilemesi, hele
birçok ülkelerde başarılı bir eğitim ve bilinçleşme aracı
olarak kullanılması, yukardaki sorunun ortaya atılmasını
haklı kılan nedenlerin başlıcalarıdır.

Gerçekten şimdiye kadar da Türkiye'de devlet sine-
maya, devletçiliğin en gözde olduğu dönemlerde bile ilgi
göstermemiş, sinemayı sadece Belediyelere gelir sağlayan
bir eğlence aracı saymıştır. Hattâ iktidarı elden kaçırmak
uğruna «hukuk dışı tutum ve davranışlarıyla meşru-
luğunu kaybeden» iktidar bile, siyasal görüşlerinin be-
yaz perdede propagandasını yapmakta olan sinemadan
yararlanmayı düşünmemiştir.

Söz konusu kanunlardan, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu-
nun, Fikir ve Sanat eserlerinin çeşitleri başlıklı bölümü-
nün IV. sayılı ara başlığı, «sinema eserleri» adını taşır.
Bu ara başlığın ardından gelen beşinci madde şöyledir :
«Sinema eserleri şunlardır :

- 1 — Sinema filimleri,
- 2 — Öğretici ve teknik mahiyette olan veya günlük olay-
ları tesbit eden filimler.
- 3 — Her nevi ilmi, teknik veya bedii mahiyette proje-
ksiyon diyaizitfleri» Aynı kanunun sekizinci madde-
sinin koyduğu kurala göre :

«Bir eserin sahibi onu vücuda getirendir. Bir sinema ese-
rinin sahibi onu imal ettirendir.»

80. madde ise şu hükmü getirmektedir :

«Ticari maksatlarla imal edilen sinema eserlerinde baş rolü
alanlar, senaryo sahibi, besteci, rejisör, operatör, koro
veya orkestra şefi, solistler filmi imal eden kimselerden
film ve reklâmlarında adlarının zikredilmesini isteyebi-
lirler.

Birinci fıkrada sayılan kimseler sinema eserlerinin umu-
ma arzı veya radyo yahut buna benzer vasıtalarla yayımı
sırasında yapılan reklâm ve ilânlarda da sinema veya ra-
dyo işletmelerinden adlarının zikredilmesini isteyebilirler.»
Görüldüğü gibi projeksiyon diyaizitflerini de sinema
eseri sayacak kadar geniş bir tanımlama yapan kanun,
sinema eserinin sahibi onu imal ettirendir (yapımcı) ku-
ralıyla, sinema eserini sadece ekonomik bir ürün olarak
ele almış, bir sinema eserinin asıl yaratıcıları olan emek-
çilerin (yönetmen, senaryo yazarı, besteci, oyuncular
v.b.) kanunun getirdiği koruyucu hükümlerden yararlan-
malarını önlemiştir. Bugün bir çok ülkelerde senaryo ya-

zarı, yönetmen ve besteci sinema eserinin «ortak yara-
tıcıları» sayılmaktadır. Bu ortak yaratıcılar arasında ya-
pımcının da katılması yolundaki eğilimler henüz tartışıl-
maktadır. Bizim kanunumuzda yer almayan ortak yaratı-
cılar kavramı, ortak yaratıcıların da Fikir ve Sanat Eser-
leri Kanununun getirdiği koruyucu hükümlerden yararlan-
maları sonucunu sağlamaktadır. Bizde ise bu korumadan
yararlanan sadece yapımcıdır. Türkiye'de filmin sahibi ya-
pımcı olunca «eserin umuma arz edilip edilmemesini sa-
dece yapımcı tayin eder (F.S.E.K. m. 14). Eser sahibinin
izni olmadıkça eserde kısaltmalar, eklemeler ve başka de-
ğiştirmeler yapılamaz. (F.S.E.K. m. 15). Yani eser sahibi
(yapımcı) isterse yönetmenin, senaryo yazarının, beste-
cinin, oyuncuların ortak yapımını istediği gibi değiştirir.
Ortak yaratıcılara kanunun tanıdığı hak film ve reklâmla-
rında adlarının zikredilmesini isteye bilmekten ibarettir.
Ustelik bu hak kanunda sayılmış olan kimselere ya-
ni baş rolü oynayan oyunculara, senaryo sahibine, re-
jisöre, operatöre, koro veya orkestra şefine ve solist-
lere tanınmıştır. Örneğin romanı ya da hikâyesi fil-
me alınan bir yazarın böyle bir istekte bulunmağa hakkı
yoktur. Bunun gibi, kanunun tanıdığı hak sadece «ticari
maksatlarla imal edilen sinema eserlerinde» söz konusu-
dur. Ticari maksatlarla imal edilmiş olan sinema eser-
lerinde, yukarda sayılan emekçilerin adlarının belirtil-
mesini 'isteye bilmeye hakkı yoktur.

Öğretici ve Teknik Filimler Hakkındaki Kanun uygulan-
ması halinde Türkiye'de sinema sanatına çok yararlı ola-
bilecek bir hüküm getirmektedir. Bu kanunun 3. maddesi
şöyledir :

«Sinemalarda esas filimlerle birlikte teknik veya öğretici
bir filmin de gösterilmesi mecburidir. Devlet daireleri
tarafından memleket dahilinde yaptırılan veya memleket
haricinden getirilen bu çeşit filmlerden tensip edilenle-
rini Hükümet sinemacıları meccan vermeye selâhiyet-
lidir. Sinemacıları bunları yukardaki fıkrada yazılı tek-
nik ve öğretici filimler yerine kaim olmak üzere göster-
meye mecburdur.» Bunun gibi Öğretici ve Teknik Filim-
lerin Kontrolü Hakkında Nizamnamenin 10. maddesi de
«sinemalarda esas filimler ile birlikte tamamı öğretici
ve teknik bir filmin de behemehal gösterilmesi mecbu-
ridir» hükmünü koymaktadır. 1937 ve 1939 yıllarında
yayınlanmış olan bu Kanuna ve Nizamnameye rağmen
«sinemalarda esas filimler ile birlikte tamamı öğretici
ve teknik bir filmin de behemehal gösterilmesi» zorun-
luğunun aradan geçen otuz yıla yakın süre içinde uygu-
landığı görülmemiştir. Ne devlet daireleri yabancı ülke-
lerden bu çeşit filimler getirerek sinemalara vermiş ne
de sinemacılar bu zorunluğa uymaları istenmiştir. Oy-
sa bu hükmün gerektiği gibi uygulanması, ulusal sinema-
ların kuruluşunda son derecede önemli bir rol oynayan
belge filmciliğinin bizde de gelişmesi sonucunu doğura-
bilirdi.

Türkiyede çevrilen filimlerin kontrolü daha önce yönet-
meliklerle sağlanırken, 1939 yılında yayınlanan Filmler-
in ve Film Senaryolarının Kontrolüne dair Nizamname
bu alanı yeniden düzenlemiştir. Sinema sansürü tabii
ki Türkiye'ye özgü bir olay değildir. Sinema sansürünün
başlangıcını sinemanın ortaya çıktığı tarihlere kadar
geriletmek yanlış olmaz. Hiç değilse Avrupa kıtasında

sansürsüz bir sinema hiçbir zaman olmamıştır. Sinemanın ilk yıllarında sinema sahipleri oynatacakları filmler için polis'in iznini sağlamak zorundaydılar. İlk devlet sansürü ise 1911 yılında, İsveç'te film yapımcılarının isteğiyle ortaya çıktı. Yapımcılar sansürden geçmiş bir filmin adli kovuşturmayı konu teşkil etme olanağının azalacağını düşünerek bu yola başvurup, yatırımlarını garanti altına alma yoluna gittiler. Bizim yapımcılarımızın da genellikle bir yatırım garantisi saydıkları sansür tüzüğümüz, o zamanki İtalyan sansürü örnek alınarak hazırlanmıştır. Ancak Mussolini'nin isteğiyle 1923 yılında faşist bir niteliğe bürünen ve çeşitli değişikliklerden sonra 1931'de kesin halini alarak 1945 yılına kadar yürürlükte kalan İtalyan sansürüyle, bizim sansür tüzüğümüzü karşılaştırdınca, Mussolini sansürünün çok daha geniş ölçülere yer verdiğini görürüz. Gerçekten de «herhangi bir devlet'in siyasi propagandasını yapmak», «herhangi bir ırk veya milleti tezyif etmek», «din propagandası yapmak», «milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandaları yapmak», «memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olmak», «içinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneler bulunmak» gibi Türkiye'de bir filmin gösterilmesini engelleyen sebepler İtalyan sansüründe yoktur. Mussolini'nin daha önce yürürlüğe konmuş olan sansür tüzüğüne eklettiği tek yasaklama nedeni «çeşitli toplumsal sınıflar arasında çatışma yaratmak'dır» Kontrol Komisyonlarının kuruluşu da iki sansür arasındaki ayrılığı belirtir. Bizde Kontrol Komisyonları «Emniyet Genel Müdürlüğü, Basın Yayın Genel Müdürlüğü, Milli Eğitim Bakanlığından seçilecek birer memurla, Emniyet Müdürü veya yardımcısı veya şube müdürlerinden birinden meydana gelir. Başkan Ankara ve İstanbul Valileri veya il erkânından tevkil edecekleri birer kişidir» İtalyan sansürünün yer verdiği «bir yargıç», «bir ev kadını» gibi üyelere bizim tüzüğümüzde yer verilmemiştir. Üstelik İtalyan sansürü Kontrol Komisyonlarına seçilecek memurların belirli bir kıdeme sahip olmalarını öngörmekteyken bizim sansür tüzüğümüz memurlarda herhangi bir nitelik aramaktadır. Bu karşılaştırma sansür tüzüğümüzün kendisine kaynaklık etmiş olan İtalyan sansüründen çok daha dar bir görüşü benimsemiş olduğunu ortaya koymaktadır.

Belediyelerin sinema biletlerinden aldıkları eğlence resminin yerli ve yabancı filmlere ayrı oranlarda uygulanması sinema alanın düzenleyen hükümlerin, ortaya getirdiği sonuçlar bakımından, en önemlisidir. Yerli filmciliği korumak amacıyla sinema biletlerinden alınan belediye eğlence resmi oranının yabancı filmlerde yüzde 40 olarak bırakılıp yerli filmlerde yüzde 20'ye indirilmesi, yerli film yapımının yılda iki yüz filme ulaşması sonucunu doğuran başlıca nedendir. Ancak yerli filmciliği korumak amacıyla getirilen bu tedbir, «iyi» ve «kötü» film arasında herhangi bir ayrım gözetmediğinden güdülen amaç gerçekleşmemiş korumadan kârlı çıkan sömürücü zihniyet olmuştur.

Devlet'in sinema konusunda koyduğu hükümler aşığı yurkari bunlardır. İki yıl kadar önce bir Sinema Kanunu hazırlamak için harekete geçen hattâ bir de Sinema Şurası toplayan Turizm ve Tanıtma Bakanlığının bu çalış-

malarının hangi sonuca ulaştığı belli değildir.

«Halkın çıkarlarını hukuk ilkelere göre düzenlemek görevini devlet sinema alanında acaba nasıl yerine getirebilir? Bu konuda akla gelebilecek ana düşünceleri özetleyecek olursak devletin bugünkü ilgisizliği bütünü kendini belli edecektir.

Herşeyden önce günümüzün siyasal ve toplumsal gerçeklerine sırt çevirmiş dogmatik, tek taraflı devlet sansürü kaldırılırdı. Böylelikle de Anayasamızın «Herkes düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir; düşünce ve kanaatlarını söz, yazı, resim ile veya başka yollarla tekbaşına veya toplu olarak açıklayabilir ve yayabilir» diyen 20. maddesi ile «Herkes bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir» hükmünü getiren 21. maddesine uyulmuş olurdu. Yok sansür ile de vazgeçilmez bir kurum sayılıyorsa, sinema eserlerini değerlendirirken kültür ve sanat ilkelerine öncelik tanıyan, filmleri muhtevalarına göre ve özellikle çocukların görüp göremeyecekleri ilkesine göre değerlendiren ve içinde meslek adamlarının da mutlaka yer alması gereken bir «kontrol süzgeci» haline getirilirdi.

Bir Ulusal Sinema Merkezi kurularak sinemacılıkla ilgili bütün faaliyet bu merkezde toplanırdı. Çeşitli yabancı ülkelerde aynı amaçla meydana getirilmiş olan kurumların kuruluş özellikleri incelenir, Türkiye'de filmcilik ve sinemacılığın bugünkü koşulları içinde bünyemize en uygun düşecek bir statüde bir kuruluşun ortaya çıkması sağlanırdı. İşletmeye çıkartılan yerli ve yabancı filmlerden alınacak, uzunlukları ile orantılı bir vergi ve sinema bilet ücretlerinden ayrılacak ufak bir pay böyle bir kurumun mali kaynaklarını sağlayabilirdi. Bu mali kaynaklar film endüstrisi lehine kullanılır, kaliteye prim, kısa metrajlı filmlere prim, çevrilecek filmlere avans para, yarışmalar düzenlenmesi, filimlerimizin dış pazarlarda tanıtılması sinema adamı yetiştirilmesi sorunları çözümlenebilirdi. Bir Ulusal Sinema Merkezinin kuruluş hazırlıklarının uzaması halinde, hiç değilse bugün ünter işleyen koruma rejimi değiştirilir, kalite barajını geçen yerli ya da yabancı filmlere daha düşük bir eğlence resmi uygulanır, öğretici filmler, kısa metrajlı filmler, aktüalite filmleri de düşük oranlı eğlence resminin kapsamına sokulurdu. (Yerli filmcilerin bugünkü eğlence resmi oranında herhangi bir değişiklik yapılması fikrine büyük bir kızgınlıkla karşı çıkmalarının nedenini anlamak zordur. Kaliteli bir yerli filme daha az oranda eğlence resmi uygulanmasını sağlayacak bir değişikliğin, ileri sürüldüğü gibi n'çin «türk sinemasını baltalamak» anlamına geldiği anlaşılamamaktadır.)

Yukardaki düşüncelerin ya da benzerlerinin uygulanmasının türk sinemasına birdenbire yepyeni bir nitelik kazandıracağını sanmak yanlış olur. Bu tedbirlerin sağlayacağı en önemli sonuç yeterli bir teknik kadrosunun doğması olacaktır. Ne var ki devletin türk sinemasına yardım elini uzatacağına dair hiçbir belirti yoktur. Zaten sinemacılar da bugünkü durumdan memnundurlar. Statükoda herhangi bir değişiklik istememektedirler. Bugünkü durumun, Türkiye'nin birçok temel sorunlarının çözümleneceği zamana kadar süreceğini tahmin etmek herhalde aşırı bir kötümserlik sayılmamalıdır. ,

KAYNAKLAR

1966 ocak ayından
aralık sonuna kadar
çevrilen türk filimleri-
nin listesinin devamı

agah özgüç

- 7) ARABACI SABAHAT — Yön. / Nuri Akıncı / Sen. Kayahan Arıkan / Gör. Sami Acun / Oy. Yusuf Sezgin, Gülbin Eray, Samim Meriç / Yap. Ülker Film.
- 26) KANLI PAZAR — Yön. Semih Evin / Se: T. F. Uçak / Gör. Fethi Mürenler / Oy. Eşref Kolçak, Pervin Par, Kenan Pars, Suzan Avcı / Yap. Roket Film.
- 186) KURBURGAZIN İNTİKAMI — Yön. / Aram Gülyüz / Se: Erdoğan Tünaş, Süha Doğan / Gör. Memduh Yükmán / Oy. Ayhan Işık, Hülya Koçyiğit, Turgut Özatay, Gürel Ünlüsoy / Yap. Melek Film
- 187) HALİMEYİ SAMANLIKDA VURDULAR — Yön. / Sırrı Gültekin / Se: Sadık Şendil / Gör. Nedim Akanlar / Oy. Gönül Yazar, Beklan Algan, Hüseyin Peyda / Yap. Gültekin Film.
- E K İ M**
- 188) KOLSUZ KAHRAMAN — Yön. ve Sen. Nejat Saydam / Gör. Melih Sertesén / Oy. Cüneyt Arkin, Fatma Girik, Murat Soydan, Suzan Avcı / Yap. Acar Film.
- 189) BİTMEYEN ÇİLE — Yön. Dr. Aliyanak / Sen. Ahmet Üstel - Dr. Aliyanak / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Hülya Koçyiğit, Turgut Özatay, Erol Tezeren, Figen Say / Yap. Pessen - Hür Film.

NOT: Baştaki (7) numaralı, ile (26) numaralı film teknik imkânsızlıklar yüzünden geçen sayıda atlanmıştır, düzeltiliriz,

- 190) KARA TREN — Yön. Ulkü Erakalın / Sen. Safa Onal / Gör. Nejat Okçugül / Oy. Nuri Sesigüzel, Ajda Pekkan, Gürel Ünlüsoy, Leyla Altın / Yap. Er Film.
- 191) HER ŞAFAKTA ÖLÜRÜM — Yön. Asaf Tengiz / Sen. Fevzi Tuna / Gör. Hayrettin Işık / Oy. Fikret Hakan, Safiye Filiz, Seniñ Orkan, Ali Şen / Yap. Tengiz Film.
- 192) SARI GÜL — Yön. Mehmet Aslan / Sen. Mehmet Aslan / Gör. Şevket Kıymaz / Oy. Selda Alkor, Tanju Gürsu, Suzan Avcı, Baki Tamer / Yap. Cen-Av Film.
- 193) FEDÂİLER — Yön. ve Sen. Kayahan Arıkan / Gör. Sami Acun / Oy. Salih Güney, Sevinç Pekin, Hayati Hamzaoglu / Yap. Olguner Film.
- 194) VE SİLÂHLARA VEDA — Yön. ve Sen. Remzi Cöntürk / Gör. Yılmaz Gürbüz / Oy. Yılmaz Güney, Nilüfer Aydan, Necdet Çağlar, Mümtaz Ener / Yap. Kervan Film.
- 195) KAHREDEN FİRAR — Yön. ve Sen. Yavuz Figenli / Gör. Dinçer Onal / Oy. Tunç Okan, Pervin Par, Gülsün Kamu, Necdet Çağlar / Yap. Topkapı Film.
- 196) KADIN AVCILARI — Yön. Turgut Demiraş / Sen. Bülent Oran / Gör. Gani Turanlı / Oy. Selda Alkor, Tanju Gürsu, Muzaffer Tema / Yap. And-Gürsu Film.
- 197) ALTIN KÜPELER — Yön. ve Sen. Orhan Aksoy / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Türkân Şoray, Ediz Hun, Süleyman Turan, Gürel Ünlüsoy / Yap. Ak-Ün Film.
- 198) SU TESTİSİ — Yön. ve Sen. Yavuz Yalınkılıç / Gör. Kaya Ererez / Oy. Yusuf Sezgin, Tijen Par, Erol Taş / Yap. Sevar Film.
- 199) ZORBA — Yön. Nişan Hançer / Sen. Safa Onal / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Kuzey Vargın, Tijen Par, Reha Yurdakul / Yap. Birsél Film
- 200) AVARE KIZ — Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Memduh Yükmán / Oy. Fatma Girik, Ekrem Bora, Ajda Pekkan, Turgut Özatay / Yap. Melek Film
- 201) VAHŞİ SEVDA — Yön. Memduh Ün / Sen. Bülent Oran / Gör. Cahit Engin / Oy. Hülya Koçyiğit, Tunç Okan, Ercan İnangiray, Reha Yurdakul / Yap. Uğur - Kadri Film.
- 202) BİR MİLLET UYANIYOR — Yön. Ertem Eğilmez / Sen. Sadık Şendil / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Kartal Tibet, Erol Taş, Hayati Hamzaoglu, Tugay Toksöz / Yap. Arzu Film.
- 203) ALTIN KOLLU ADAM — Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Ayhan Işık, Selda Alkor, Suzan Avcı / Yap. Metro Film.
- 204) ZALOĞLU RÜSTEM — Yön. ve Sen. Muharrem Gürses / Gör. Fevzi Eryılmaz / Oy. Atilla Gürses, Tijen Par, Erol Taş, Suzan Avcı / Yap. Atilla Film.
- 205) SUÇSUZ FİRARİ — Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Safa Onal / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Cüneyt Arkin, Sema Özcan, Nilüfer Koçyiğit, Necdet Çağlar / Yap. Erler Film.
- 206) HESAP GÜNÜ — Yön. ve Sen. Mehmet Aslan / Gör. Şevket Kıymaz / Oy. Fikret Hakan, Selma Güneri, Yıldırım Gencer, Suzan Avcı / Yap. Cen-Av Film.
- 207) İSLAMOĞLU — Yön. Kemal Kan / Sen. Kemal Kan / Gör. Fethi Mürenler / Oy. Eşref Kolçak / Yap. Ozon Film.
- 208) KUMSALDA ÜÇ KADIN — Yön. ve Sen. Basri Murad / Gör. Kaya Ererez / Oy. Nilüfer Aydan, Pervin Par, Yıldırım Gencer, Muzaffer Tema / Yap. Uğraş Film.

K A S İ M

- 209) ANALARIN GÜNAHI — Yön. ve Sen. Halki Saner / Gör. Turgut Ören - Mengü Yegin / Oy. Türkân Şoray, Yusuf Sezgin, Reha Yurdakul, Aliye Rona / Yap. Saner Film.

- 210) NEFESİNİ KESECEĞİM — Yön. ve Sen. Cahit Gönal / Gör. Paşa Gündoğdu / Oy. Ahmet Mekin, Gülbin Eray, Samim Meriç, Aysel Tanju / Yap. Günal - Uzun Film.
- 211) BOYACI — Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Sadık Şendil / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Sadri Alışık, Selda Alkor, Çolpan İlhan / Yap. Birsal Film.
- 212) BİR ATEŞİM YANARIM — Yön. Kenan Pars / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Enver Burçkin / Oy. Ekrem Bora, Figen Say, Turgut Özatay, Suzan Avcı / Yap. Mack Film.
- 213) İBRAHİM ETHEM (İLÂHÎ DAVET) — Yön. T. Fikret Uçak / Sen. Yahya Benekay / Gör. Özdemir Ogüt / Oy. Cüneyt Gökşer, Tişen Par, Salih Güney, Ali Şen / Yap. Dede Film.
- 214) KANLI KURŞUN — Yön. Yılmaz Atadeniz / Sen. Yılmaz Atadeniz / Gör. Ali Uğur / Oy. Yılmaz Küney, Yıldırım Gencer, Hüseyin Peyda / Yap. Da-daş Film.
- 215) DÖRT KURŞUN — Yılmaz Duru / Sen. Türkân Duru / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yılmaz Duru, Birsan Menekşeli, Salih Güney, Kadir Savun / Yap. Şafak Film.
- 216) ASLAN PENÇESİ — Yön. Halit Refiğ - Memduh Ün / Sen. Halit Refiğ / Gör. Melih Sertesen / Oy. Ayhan Işık, Sevinç Pekin, Turgut Özatay, Kuzey Vargın / Yap. Uğur Film.
- 217) KUCAKTAN KUÇAĞA — Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Safa Önal / Gör. Nejat Okçugil / Oy. Fatma Gırlık, Ediz Hun, Kuzey Vargın, Aliye Rona / Yap. Er Film.
- 218) ELİ MAŞALI — Yön. Nejat Saydam / Sen. Halki Saner / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Türkân Şoray, Ediz Hun, Reha Yurdakul / Yap. Saner Film.
- 219) AFFEDİLMEYEN — Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Cüneyt Arkin, Filiz Akın, Selma Güneri, Kuzey Vargın / Yap. Erler Film.
- 220) ZEHİRLİ HAYAT — Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Ekrem Bora, Ajda Pekkan, Gürel Ünlüsoy, Gülbin Eray / Yap. Kare Film.
- 221) HEDEF ANKARA — Yön. ve Sen. Necat Okçugil / Gör. Dinçer Önal / Oy. Fatma Gırlık, Yılmaz Gündüz, Yıldırım Gencer, Sevim Çağlayan / Yap. Yılmaz Film.
- Yön. ve Sen. İlhan Engin / Gör.
- 222) İSTANBUL DEHŞET İÇİNDE — Mahmut Demir / Oy. Ayhan Işık, Figen Say, Seher Şeniz, Reha Yurdakul / Yap. Lamek Film.

ARALIK

- 223) DAMGALI KADIN — Yön. Orhan Aksoy / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Hülya Koçyigit, Kartal Tibet, Tülin Elgin, Metin Serezli / Yap. Erman Film.
- 224) CAN DÜŞMANI — Yön. ve Sen. Semih Evim / Gör. Vedat Akdikmen / Oy. Fikret Hakan, Eelma Güneri, Vasfi Uçaroğlu / Yap. Raket Film.
- 225) KALDIRIM MELEĞİ — Yön. Semih Evim / Sen. Bülent Oran / Gör. Fethi Mürenler / Oy. Yıldız Tezcan, Suphi Tekniker, Erol Taş / Yap. Raket Film.
- 226) AKŞAM GÜNEŞİ — Yön. ve Sen. Osman Seden / Gör. Kenan Kurt / Oy. Türkân Şoray, İzzet Güngünay, Yusuf Sezgin, Selma Güneri / Yap. Kemâl Film.
- 227) İNTİZAM UĞRUNA — Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Safa Önal / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Cüneyt Arkan, Selda Alkor, Önder Somer / Yap. Erler Film.
- 228) CİBALİ KARAKOLU — Yön. ve Sen. Halki Saner / Gör. Turgut Ören / Oy. Cüneyt Arkin, Muhammer Karaca, Sevdâ Ferdağ / Yap. Saner Film.
- 229) KORKUNÇ ARZU — Yön. Cevat Okçugil / Gör. Necat Okçugil / Oy. Yusuf Sezgin, Selma Güneri, Pervin Par, Senih Orkan / Yap. Er Film.
- 230) ŞÖFÖR DEYİP GEÇMEYİN — Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Memduh Yü-
- man / Oy. Sadri Alışık, Ajda Pekkan, sen Püsküllü / Yap. Duygu Film.
- 231) DÜNYAYI KURTARAN KADIN — Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Selda Alkor, Yusuf Sezgin, Yılmaz Köksal / Yap. Saner Film.
- 232) HAZRETİ AYŞE — Yön. Nuri Akıncı / Gör. Cezmi Ar / Oy. Yıldız Tezcan, Tunç Oral / Yap. Televizyon Film.
- 233) MAHZUN GÖNÜLLER — Yön. Orhan Elmas / Sen. Sadık Şendil / Gör. Tangör / Oy. Yıldız Tezcan, Tanju Okan, Nevin Aypar / Yap. And Film.
- 234) DÜĞÜN GECESİ — Yön. ve Sen. Osman Seden / Gör. Necati İlktaş / Oy. Türkân Şoray, Zeki Müren, Ajda Pekkan, Kadir Savun / Yap. Kemâl Film.
- 235) UNUTULAN YILLAR — Yön. ve Sen. Nejat Saydam / Gör. Mengü Yeğin / Oy. Cüneyt Arkin, Sema Özcan, Reha Yurdakul / Yap. Saner Film.
- 236) YALNIZ ADAM — Yön. Yılmaz Atadeniz / Sen. Bülent Oran / Gör. Ali Uğur / Oy. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre / Yap. Ni-Va Film.
- 237) ÖLÜM YOLCULARI — Yön. Nazmi Özer / Sen. Suavi Süalp / Gör. Nedim Akanlar / Oy. Tunç Okan, Figen Say, Kuzey Vargın, Nuran Aksoy / Yap. Sarıkaya Film.
- 238) GÜNAHSIZ FAHİŞE — Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Memduh Yükmân / Oy. Ekrem Bora, Ajda Pekkan, Selma Güneri, Salih Güney / Yap. Sarıkaya Film.
- 239) AH GÜZEL İSTANBUL — Yön. Atif Yılmaz / Sen. Safa Önal / Gör. Ganî Turanlı / Oy. Sadri Alışık, Ayla Algan / Yap. Be-Ya Film.
- 240) SİLÂHLİ KADIN — Yön. Süreyya Duru / Sen. Suavi Süalp / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Hülya Koçyigit, Tuğay Toksöz, Süleyman Turan, Necdet Çağlar / Yap. Duru Film.

peter brook sinemada shakespeare ve rus HAMLETİ



Bugüne değin Shakespeare oyunları üzerine yapılan yüz kadar film'den çoğu sözü edilmeye deymiyecek kadar kötü çıktı. Bunun nedeni bu filmlerin Shakespeare tiyatrosunun en kötü çağlarından, özellikle 19. Yüzyıldan yararlanmaya kalkışmasıdır. 1900-1910 yılları arasında ele alınan Shakespeare konuları sinemanın sadece bir yığın insan, bir yığın kostüm, koca koca epik plânlar kullanabileceğini ispata yarıyor gibiydi.

19. yüzyıl Shakespeare gösterilerinin baş hatası dışdan görünen herşeyin büyük değerler taşıdığı, mısraların müzikliliği, durumların muazzam bir teatralliğe sahip olduğu inancıydı. Bu yanlış inanca uyularak Barrymore, Bernhardt, Ferber-Robertson gibi gösteriş meraklısı aktörlerin Shakespeare soloları aktarıldı sinemaya.

Film yapımcılarının büyük durumlar tesbit etmeye meraklı iki dünya harbi arasında, tümü Shakespeare oynamaya hevesli Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Leslie Howard gibi yıldızlı büyük starların sinemayı istilâsına yol açtı. İşin ilginç yanı sinema alanına gelen ve Pabst'dan Kazan'a kadar pek çok zeki yönetmenin çetin Shakespeare cevizi-ni kırmaya yönelmeyişleridir. Bu arada Olivier ve Welles gibi iki önemli sanatçının bir yönetmenden çok bir oyuncu olarak Shakespeare'e yanaşmaları işe ayrı bir hava verdi. Henri V., Othello ve Macbeth böylece meydana geliyor bu sanatçıların büyük olguları sevmelerine rağmen. Bütün sorun o büyük olguların ortasına kendilerini yerleştirmiş olmalarında. Kane'de oyunu sevmiş olan Welles, Macbeth'de kamerayı peşine takan biri oluverir, aynı şey Othello için de söz konusudur.

Olivier'nin Henri V. i izledi bunu, hem de kalite ve beğenin klâsik İngiliz erdemleri ile; bu alana Shakespeare filmi yapımının Rolls-Royce'u geldi böylelikle. Henri V. daha önce hiçbir yapımcının parasıyla iyi bir oyun satın almayı düşünmemiş olduğu bir dönüm noktasıydı. Reinhardt o kadar para harcaayıp, «Bir Yaz Gecesi Rüyası» nı yaptığı tarihte Ralph Richardson, Laurence Olivier ya da John Gielgud'u Hollywood'a getirip de filminde oynatabilmeyi tasavvur edemezdi bile.

Olivier'nin çok pratik bir oyuncu olarak bir Shakespeare filmi için keşfettiği ve gerçek bir değeri olan yol, büyük durumlar ve büyük konuşmaların yakın plânda sıkıcı olmaları ve sayıklamaların giderek gelişip genişlemelerinde epik ve büyük bir hal almaları yüzünden kameranın geriye çekilmesi ve oyuncunun içine dönebileceği tatsız sıklıkla kurtarılmıştı. Bu gerçekten bir oyuncu-yönetmen çözümüdür. Stilistik bir yoldur ve bir oyuncunun özel bir konuşmada sahnenin ortasına değil bir kıyısına yerleştirildiği zaman kendisini daha rahat hissedişine benzer. Bu çok farklı bir tiyatro çeşidi, hareketlerin, nesnelerin ve herşeyin anlam duygusundan çıktığı bir şeydir. Bu durumda oyuncuya: bu büyük bir parça olabilir ama büyük bir biçimde oynanırsa oyunun gerçek anlamına aykırı düşebilir, bu yüzden onu kötü bir durumda, küçük bir biçimde oynamak zorundasın, denebilir. Aynı şey sinema için de doğrudur. Bu da «bu konuşma büyük bir konuşmadır, böylece yakın plân kullanılmayacak» demektir.

Shakespeare filmleri arasında Castellani'nin neo-realistik



GRIGORI KOZINTSEV / HÂMLET 1964

Romeo ve Juliet'i bir felâkettir, üzerinde durmaya deymez. Geriye iki önemli eser kalıyor: Sovyet Hamlet'i ve Japon Macbeth'i. Mankiewicz'in Julius Caesar'ı Kozintsev için ilk adımı teşkil eder, çünkü eserin akıllıca bir okunuşundan çıkmakta, herşey anlamlardan kurulmaktadır. Mankiewicz tasarımı zengin bir yönetmen değildir ama hiç olmazsa burada oyunun ne hakkında olduğu düşüncesine varan bir zekâ gösteriyor ve eseri kendi özel yolunda perdeye aktarıyor.

Kozintsev'in filmi akademik olduğu için hücumla uğradı. Gerçekten de akademik, ama bu adamın yapı ve anlam üzerindeki düşüncesiyle bağıntısı olmayan tek bir duruma bile rastlanmıyor filmde. Filmin işte bu yanından gelen bir açıklığı bir gücü var. Olivier'nin bütün erdem ve güçlerine de sahip, oyuncularıyla olsun, düzgün ve yoğun anlatımıyla olsun. İşte bu ilk defa bir adamın kendi kanısından yola çıkarak, oyunun teatral değil ama gerçek anlamını araştıran bir tutumla yönetmençe yaklaşması konuya. Bu yüzden işte ilk iyi Shakespeare filmi niteliğine hak kazanıyor.

Kozintsev politik ve toplumsal açıda düşüncesini neye dayandığını biliyor; taşın, demirin, ateşin, odunun, kullandığı bütün farklı öğelerin ona ifade ettiği anlamı biliyor. Siyah'ın beyazın, yakın, uzak plânların, konuyla ilişkisi olan herşeyin ne anlama geldiğini biliyor. Filmin öbürlerinin tümünden deha sağlam oluşu kavranıyor böylece. Kozintsev'in bu Hamlet filminde en büyük kaygısı teatral Rus geleneğinden yakayı kurtarmaktır. Bu yüzden

geleneksel 19. yüzyıl çevirisi yerine Pasternak'ın daha soğuk, daha hızlı, daha gerçekçi olan çevirisini kullandı ve tek bir tiyatro oyuncusuyla çalışmayı aklından geçirmede, hiç biri oyuncuların sahnede Shakespeare oynamış değillerdi o güne değin. Böylece anlaşılıyor Kozintsev'in neyi aradığı. Filmin sınırı bir üslup içinde ele alınmalı, bu üslup da romantik bir Eisenstein - sonrası'nın çekiciliği yansıtıyor. Yani henüz dosdoğru bir Shakespeare filminin üslubu değil.

Shakespeare'in durumlarında çapaşık bir anlam çokluğu getirmesi bir Shakespeare filmine farklı bir teknik uygulamayı gerektiriyor. Bugüne değin yapılmış en iyi film olarak Kozintsev'in Hamlet'i gösterilebilirse de bu filmin bütün o çapaşık anlamları eş-zamanlılık içinde karıştırmaya getirebilecek modern bir teknik yeniliğe sahip olduğu söylenemez. Daha doğrusu henüz bunu başarabilecek bir üsluba hiçbir yerde sahip değiliz. Godard'ın açtığı üslup yolu Shakespeare'de sürekli olarak değişen, çapaşık bağıntılar serisini ortaya koymaya uygun bir gelişmeye sadece işaret etmektedir.

Bu arada bir şaheser niteliği taşıyan, Japon yönetmen Kurosawa'nın eseri Macbeth, Shakespeare metnini kullanmadığı için tam bir Shakespeare yorumu ya da uygulaması olarak ele alınamazsa da, bir esinleniş en iyi biçimde kullanmış bir eser olarak dikkati çeker.

Sight Sound'dan özetleyen :
Sezer Tansuğ



sinemada shakespeare s. wolf

Shakespeare'in eserleri yazıldıkları günden bu yana değerlerinden birşey kaybetmeyen, her çağda insanların kendilerinden birşeyler buldukları oyunlar olarak sinema dünyasını da etkilemiştir. Shakespeare'in 36 oyunundan 25 tanesi 239 kez sinema perdesine aktarılmıştır. Bu bakımdan Shakespeare sinema dünyasının en çalışkan senaristi olarak nitelendirilebilir. Bu uygulamaların hepsinden burada söz etmek elbette imkânsızdır. Bu yüzden burada sadece sınıflandırmalara gidip belirli, karakteristik örnekleri incelemeyi uygun buldum.

Shakespeare filimlerini daha iyi inceleyebilmek için yıllara göre şöyle bir ayırım yapmak doğru olur.

BİRİNCİ DÖNEM (1899 - 1910)

İKİNCİ DÖNEM (1911 - 1918)

ÜÇÜNCÜ DÖNEM (1919 - 1928)

DÖRDÜNCÜ DÖNEM (1929 - 1936)

BEŞİNCİ DÖNEM (1937 -)

Shakespeare'in sinema için keşfi, yeryüzünde ilk film gösterisinden dört yıl sonraya rastlar. 20.9.1899 da ünlü İngiliz Shakespeare oyunları aktörü Sir Beerbohm Tree, kendi topluluğuyla Londra'da «His Majesty's Theatre» da Kral John'u temsil etmeye başladı. Kısa bir süre sonra Tree kendi oyunundan bazı sahneleri filme çekti. Çok sonra kendisi, filmi hakkında şunları söyledi: Bu filmin büyük bir anlamı yoktur. Sadece filmdeki olayları görünce eserdeki konuşmaları hatırlayabilecek kadar oyunu iyi bilenler için bir şeyler ifade edebilir.

Film kaybolmuş olduğu için hakkında daha fazla bir şey bilinmiyor. Ancak geniş seyirci kitlelerine gösterilmemiş olmasına rağmen ilk Shakespeare filmi olması bakımından önem taşıyor. Tree'nin filmini pek az kişinin görmüş olmasına karşılık, 1900 yılında Paris'te «Marguerite Chenu Phono-Cine Théâtre» da oynamış olan Clément Maurice'in «Hamlet'in Düello Sahnesi» adlı filmi Avrupa'nın birçok şehrinde binlerce kişi tarafından seyredilmiştir. Film çok tutuldu, çünkü Hamlet rolünde o zamanların en büyük kadın oyuncusu Sarah Bernhardt oynuyordu. Bu filmle 11lerdeki denemeler için de bir başlangıç işareti verilmiş oldu.

1905 yılında Sir Herbert B. Tree «His Majesty's Theatre» daki temsillerinden birini yine filme çekti. Bu film hakkında da fazla bir bilgi yoktur. Ama Shakespeare'in beyaz perdede kaplaması artık önüne geçilmesi imkânsız bir

şey olmuştu. 1907 yılında beyaz perdenin sihirbazı Georges Méliès'in çevirdiği 119 metre uzunluğundaki «La mort de Jules César», Méliès'in bazı orijinal buluşlarıyla dikkati çeker. Bu film «La Réve de Shakespeare» veya «Shakespeare écrivain César» adlarıyla da tanınır. Bu değişik filmde Shakespeare de görülmektedir.

Büyük şair, çalışma odasında Sezarın öldürülmesi sahnesini kâğıt üzerine geçirmeye çalışmaktadır. Birdenbire düşünceleri canlanır, ve olaylar Shakespeare'in gözleri önünden geçmeye başlar. Bu sahnelerden biri geçerken Shakespeare, vahşice jestlerle masadaki bıçağı kapıp önünde duran ekmek parçasına saplar. Sonra da uşağıyla birlikte bu komik duruma gülmeğe başlarlar.

Méliès, aynı yıl başrolünü kendisinin oynadığı 174 metre uzunluğunda ve içinde mezarçı, hayalet, düello sahneleri bulunan bir «Hamlet» filmi çevirdi.

1908 yıllarında Fransız ve Amerikan sinema endüstrilerinde sanat filmi yapımına doğru bir yöneliş göze çarpıyordu. Bu durum sayısız tiyatro oyuncusunun sinemaya geçişine ve aynı zamanda bir tiyatro eserleri uygulaması furiasının başlamasına sebep oldu. 1908 yılında Shakespeare'in eserlerinden 19 film yapıldı. Özellikle Hamlet ve «Romeo and Juliet» üçer döşer kere çevrildi. Yalnızca Vitagraph adı Amerikan firması çoğunun yönetmenliğini William Ranous'un yaptığı tam 8 Shakespeare filmi çevirdi. W. Ranous o yıllarda ismi daha çok tiyatro programlarında görülen bir oyuncuydu. Ranous daha sonra birçok Shakespeare filminin yönetmenliğini yapacak olan ve Vitagraph'ın ortaklarından bulunan J. Stuart Blacktonla işbirliği yapan Ranous bu filmleri çevirmek imkânını buldu. Bazı ünlü isimlerin bulunmasına rağmen bu filmlerin sinema tarihi bakımından büyük bir önemi yoktur. D.W. Griffith'in 1908 yılında çevirdiği «The taming of the Shrew» bu filmlere oranla daha önemlidir. Bu filmin görüntülerinin, Griffith'e daha sonra büyük ün kazandıran «Intolerance» ve «The Birth of a Nation» filmleriyle meşhur oldukları «Intolerance» ve «The Birth of a Nation» nun kameramanlığını yapacak olan G. William Bitzer'le çevirmiş olduğu ilk filimlerden birisiydi. Griffith bu filmle ilk defa 300 metre sınırını aşmış oldu. Aynı yıl Londra'da Lyceum tiyatrosundaki «Romeo ve Juliet» temsillerinden birisi filme alındı ve bu filmin uzunluğu 378 metreyi buldu.

Obür yandan İtalyanların gösterişe ve tarihi konulara olan merakları Cines firmasını Shakespeare'in eserlerine yöneltti. 1908 yılında iki Hamlet ve bir «Romeo ve Juliet» filmi çevrildi. Juliet rolünü oynayan Francesca Bertini, Mary Pickford kadar popüler oldu. Bütün bu filmlerle bir başlangıç yapılmış oldu. Amerika'da, İngiltere ve İtalya'da yeni filmler çevrilmeye büyük bir hızla devam ediliyordu. İlk zamanlar değişen, filmlerin kalitesi değil, yalnızca uzunlukları oluyordu. 1910 dan sonra kısa metrajlı filmlerin yerini yavaş yavaş uzun filmler almaya başladı. Bu sıralarda sinema binası ihtiyacı da gün geçtikçe artıyordu. Emilie Altenloh 1914 yılında «Sinemanın Sosyolojisi» adı altında yayınlanan bir incelemesinde 1912 yılında yalnız Almanya'da iki ay içinde toplam 233141 metre uzunluğunda 822 film çevrilmiş olduğunu yazıyordu. Bu sayılar, sinemanın şaşırtıcı zaferinin işaretlerinden sadece biriydi.

Bu sırada senaryo yazarı sorunu da önemli bir problem olarak ortaya çıktı. İyi senaristlerin sayısı çok azdı. Tiyatro ise rakibi durumuna geçen, yönetmenlerini, oyuncularını ve yazarlarını kapalı, sinemaya karşı savaş açmıştı. Aslında tiyatrodaki krizin nedeni sinema değil, yanlış anlaşılmalı olan ve aşırılığa kaçan natüralizm idi.

Piyas uygulaması 1910-1922 yılları arasında bir salgın durumunu aldı. 1922'de uygulama eserlerin sayısında bir azalma görüldü ve bu azalma 1924'e kadar sürdü. 1928 yılında sesli sinema ile birlikte yeniden bir artış başladı. Sinemanın gelişmesinde ekonomik ve politik olayların etkisini mutlaka dikkate almak gerekir. 1913 yılına kadar sinemada gözle görülebilen gelişme, savaşın başlamasıyla durakladı. 1927-28 yıllarındaki ekonomik kriz sinemayı bir kere daha tiyatroya yöneltti. Bundan sonra sesli film ve deneme yılları geldi.

Shakespeare filmlerinin ikinci dönemi 1911 yılında, İngiltere'de, ilk defa bir tiyatro eserinin bir film stüdyosunda hazırlanıp temsil edilmesiyle başladı.

Bu, Sir Herbert Beerbohm Tree'nin «His Majesty's Theatre» da oynamakta olduğu «8. Henry» oyunuydu. «8. Henry», bir film stüdyosunda ve William G. Barker yönetiminde filme alındı. Filimde eserin beş sahnesi tam olarak yer almaktaydı. «Kardinal Wolsey» i Sir Tree, «8. Henry» yi de Arthur Bourchier canlandırıyordu. Aynı yıl içinde İngiltere'de o zamanların en ünlü «Hamlet» filmi çevrildi. Hemen hemen 60 yaşlarında olan Sir Johnston Forbes Robertson'un tiyatrodan ayrılmadan evvel oynadığı veda temsili Hay Plump tarafından filme alındı. «London Times» bu filmle, sinemanın, verebileceğinin en iyisini vermiş olduğunu yazıyordu.

Plumb'un «Hamlet»'inin çevrilmesinden bir yıl evvel August Blom, Kopenhag Kraliyet Tiyatrosu sanatçıları ile beraber Kronborg şatosunda ve Helsingör manastırında «Hamlet» filmi çevirdi ve bu eser, kuzey Avrupalıların çevirmiş olduğu tek Shakespeare filmi olarak kaldı. 324 metre uzunluğundaki filmde Alwin Neuss, Hamlet'i, Emilie Sannom Ophelia'yı canlandırdılar.

İlk Alman Shakespeare filmi ise 1913 yılında rastlar. Hans Heinz Evers'in yönetmenliğini yapmış olduğu «Bir yaz gecesi rüyası» filminde Puck rolünü daha sonraları çok ünlü olan «Der müde Tod-Yorgun ölüm» adlı sessiz Alman

filminin yıldızı Greta Berger oynuyordu.

1914 yılında Cines firması İtalya'da «Julius Caesar» filmiyle ilk üstün-yapım (Süper prodüksiyon) u meydana getirdi. Filmin ne oranda Shakespeare'in eserine bağlı kaldığını kestirmek oldukça güç. O zamanlar yapılmış olan reklamlarına göre film 2 saat uzunluğundaydı ve yönetmen Enrico Guazzoni 20000 figüran kullanmıştı. İkinci büyük masraflı Shakespeare filmi, 1916 da Amerika Birleşik Devletlerinde Fox film şirketinin Theda Bara'ya Juliet rolünü oynattığı «Romeo and Juliet» filmidir.

1919-1928 yılları arasında, sinema tarihi bakımından önemli Shakespeare filmlerini, hep Almanlar çevirdiler.

1920 yılında Sven Gades ve Heinz Schall Hamlet rolünü ünlü aktris Asta Nielsen'in oynadığı bir «Hamlet» filmi çevirdiler. Birçok sinema tarihleri bu Hamleti Shakespeare filmleri arasında katarlarsa da, doğru değildir. Bu filmin konusu, Amerikalı profesör Edward E. Vining'in «The mystery of Hamlet - Hamlet'in sırrı» adı altında 1881 yılında neşrettiği bir 12. asır efsanesine dayanır. Vining'in kaynaklarının doğruluk derecesi biraz karanlıktır. Çünkü filme çekilen metin daha çok bir hayalgücü eserine benzer. Filimde kraliçe Getrud taht'ta kalabilmek için yeni doğmuş kızını bir erkek çocuk olarak tanıtır. Wittenberg'te eğitimini tamamlayan Hamlet bir gün babasının ölüm haberini alır. Arkadaşı Horatio ile Danimarka'ya döner ve annesinin amcasıyla olan düşüncesine yetişir. Hamlet bu durum üzerine babasının bir cinayete kurban gitmiş olmasından şüphelenir. Çevresinde olup bitenleri rahatça gözleyebilmek, izleyebilmek için deli rolü yapmaya karar verir. Daha sonraki olaylar Shakespeare'in Hamletine benzer şekilde gelişiyor, ama gene de birçok sahneler değişik ya da eksiktir. Trajedinin yapısını asıl değiştiren, Hamlet'in bir kadın olması, gizlice Horatia'yı sevmesi ve kıskançlıkla onun Ophelia'ya olan sevgisini gözlemesidir.

Bütün bunlara rağmen bu Hamlet bugün bile ilgiyle incelenen ve sinema tarihine geçmiş olan bir yapıttır.

1922 yılında Dimitri Buchowetzk'i'nin çevirmiş olduğu Othello filminin Shakespeare filmleri arasında oldukça önemli bir yeri vardır. O zamanların en büyük aktörlerinden Emil Jannings bu filmde Othello'yu oynuyordu.

1923 Martında René Clair Paris'te yayınladığı bir eleştirmede bu filmin bir senfoni nasıl dinleniyorsa öyle seyredilmesi gerektiğini yazıyordu. Werner Krauss daha sonraları senaryosunu Pietro Ardino, Masuccio, ve Giovanni Fiorentino'nun yazmış oldukları ve yönetmen Paul Felner'in çevirdiği «Venedik Taciri» filminde oynadı. 1925 yılında Hans Neumann Ernö, Metzner'in dekor ve kostümleriyle dikkati çeken «Bir Yaz Gecesi Rüyası» filmi çevirdi. O yılların eleştirmenleri filmin romantik, alaycı, yergici özellikleri üzerinde durdular.

Bu devrenin son filmi 1928 yılında Amerikalı yönetmen Sam Taylor'un çevirdiği ve ilk sesli filmlerden olan «The taming of the shrew»dur. Beyaz perdenin iki büyük şöhet Douglas Fairbanks ve Mary Pickford'u karşı karşıya getiren bu filmde orijinal metnin yalnızca üçte biri kullanıldı.

Sam Taylor'un filmiyle birlikte, sessiz sinema da tarihe karışmış oldu. Tekniğin kazandığı bu yeni zafer sinema-



LAURENCE OLIVIER / III. RICHARD 1935

nın imkânlarını genişletmekle birlikte yeni problemler de getirdi. Sinema 1920 lerde bir fotoğraf sergisi atraksiyonu olmaktan çıkıp bir sanat haline girdi.

Shakespeare filmlerinin üçüncü devresi nasıl Alman yapımlarının etkisi altında kalmışsa dördüncü devrede Anglo - Amerikan etkisi altında kaldı. Bu dönemin ilk dik-kate değer filmi, Max Reinhardt ve William Dieterle'nin «Bir Yaz Gecesi Rüyası» (1935) dir. 1936'da Paul Czinner İngiltere'de «As you like it» oyununu filme aldı. Rosalinde rolünde Elisa Bergner ve Orlando'da Laurence Olivier dik-kati çektiler. Bundan sonra yapılan ve özellikle senaryosu üzerinde çok çalışılan George Cukor'un «Romeo ve Juliet» i pek tutulmadı.

Sinemada daima, tiyatro eserlerinin filme çekilme imkânlarının olumlu sonuçlar verip vermiyeceği sorunu ortaya atılmıştı. 1930 yıllarında Bela Balasz ve Rudolf Arnheim'in, yaptıkları incelemeler sonunda bu soruya verdikleri cevap «hayır» oldu. 65 yıllık Shakespeare filmleri geçmişini ve tiyatrodan alınmış öbür filmleri inceleyecek olursak pek az sayıda iyi film çevrilmiş olduğunu görürüz.

Joseph Gregor'a göre Shakespeare'in değeri çok basit bir şey olarak gördüğü sahneyi sonsuz bir hayal evrenine sığ-rama tahtası yapabilesidir. Öbür yandan Shakespeare'in kullandığı kelimeler olmasa o güçlü karakterler, dramatik olaylar, insancıl gelişmeler hiçbir şey ifade edemezdi.

Ortaçağ tiyatrosunda yer ve zaman hakkındaki açıklamalar metnin içinde bulunurdu. Seyirciler tiyatroyu bir eserin seyredildiği değil dinlendiği bir yer olarak kabul ettikleri için dekorun seyirci için fazla bir önemi yoktu. Seyircinin hayal gücü o kadar genişti ki bir tahta iskeleyi hem Venedik'in pazar yerli, hem dükün sarayı, hem



RENATO CASTELLANI / ROMEO E JULIETTA 1954

taş salonu, hem de karanlık zindanlar olarak düşünebilirdi. Bu durum optik etkiler ve çeşitli araçlarla bütün görüntülerin ayakucuna getirdiği çağımız insanı için düşünülemez. Shakespeare eserlerini çok sıkı bağlı olduğu sahne ve halk için yazmıştı.

Shakespeare dilinin güçlülüğü sayesinde Elisabeth tiyatrosunun teknik sınırlılığına rağmen seyircide istediği hayalleri oluşturabilmektedir. Bu yüzden günümüzün imkânlarının getirdiği daha canlı görüntüler yarattığı hayal evrenini bozabilir.

Bütün Shakespeare uygulamalarının birleştiği nokta filmlerin teknik ve optik etkilerden az yararlanabilmeleridir. Bir tiyatro eserinin yaratılışında insanın başrolü oynamasına karşılık bir filmin yaratılışında insanın rolü öbür teknik unsurlara oranla (kurgu, kamera, görüntü gibi) daha arka plânda daha azdır. Tiyatro yönetmeni sahnenin sınırları içinde bulunurken film yönetmeni daha serbest çalışıp her çeşit olayı verebilmek olanağına sahiptir. 1937 - 1964 devresindeki Shakespeare uygulamalarının ilk örneklerinden biri olan Sir Laurence Olivier'in «5. Henry» (1944) si aynı zamanda bugüne kadar gelen bir uygulama biçiminin de ilk örneği oldu. 5. Henry, ilk renkli Shakespeare uygulaması idi. Olivier bir zamanlar Shakespeare'in sinemaya uygulanmasının imkânsız olduğunu iddia ederken sonraları fikrini değiştirdi ve ilk Shakespeare filmini çevirdi. Olivier büyük olanaklarla ve tanınmış bir oyuncu kadrosuyla çalışıyordu. Olivier ve Roger Furse (dekor, kostüm) dekorların, sahnelerin ve kostümlerin 15. yüzyıl resminin havasında çekilmesine karar verdiler. Perspektif kullanıyorlar, böylece Ortaçağ resmindeki kontrast etkileri elde etmeye çalışıyorlardı. Bundan dört sene sonra (1948) Olivier, adını en iyi



J. L. MANKIEWICZ / JULIUS CAESAR 1953

Shakespeare Yorumcusu olarak tanıtan ikinci uygulamasını bitirdi: Hamlet. Hamlet'in asıl metni üzerinde kısaltmalar yapan Olivier 2,5 saatlik bir senaryo elde etmiş, ama bu arada Rosencrantz, Guildenstern ve Fortinbras gibi kişileri atıp önemsiz bazı sahneleri uzun tutmakla oyunun dengesini bozduğunu farketmemişti. Filimde şatonun merdivenlerini, odalarını ve koridorlarını devamlı olarak dolaşan hareketli bir kamera kullanılmış, görüntüler kuvvetsiz kalmıştır. «Hamlet», söz ve görüntü arasında meydana gelebilecek aykırılıkların bir örneğidir. Bir yandan orijinal metni kullanmak öbür yandan da sinemanın özelliklerinden faydalanmak bu ikilik ortaya çıkarmıştır. Görüntünün söz ögesini bozduğu yerlerden birinde Ophelia, Hamlet'in odasına girişini anlatırken kamera geriye dönüşle Hamlet'in davranışlarını göstermeye başlar. Bir başkasında, «Olmak veya Olmamak» monoloğunda Hamlet'in çıkarıp denize doğru fırlattığı birçok ayrıntı çekiminde takip edilir.

Bütün bunlar, ağırlığın sözler üzerinden kalkıp, dikkatin başka yönlere çekilmesine sebep oluyor. Bu bakımdan Olivier'in «Hamlet»'ini Shakespeare'li gerektiği gibi yansıttığı söylenemez. 1948 de çevrilen, Orson Welles'in Macbeth'i öbür Shakespeare uygulamalarından ayrılır. Orson Welles değişik bir yorum yapıp, kendine özgü bir anlatıma ulaşmıştır. Bu filmde de Welles her zaman kullandığı iyilik-kötülük çatışmasını ön plâna çıkarmıştır. Macbeth rolünde oynayan Welles, bu rolü Shakespeare'de olduğundan daha korkunç, ihtiraslı ve kanlı bir şekilde yorumlamıştır. Yönetmen Orson Welles, bu arada, oyuncu Orson Welles'i çok ön plâna çıkarmış ve öbür karakterlerin silik kalmasına yol açmıştır. Zorlayıcı mali sebepler yüzünden 23 gün gibi kısa bir zaman içinde bi-



LAURENCE OLIVIER / HAMLET 1948

tirilen film işleniş, görüntü ve kamera çalışmaları bakımından çeşitli eksiklikler göstermektedir.

Bundan sonraki 15 yıl içinde 20 den fazla Shakespeare uygulaması yapılmış, bunlardan 7 tanesi SSCB'de çekilmiştir. Shakespeare'in eserlerini beyaz perde için kapışıldığı bu devrenin ilk filmi 1951/52 yıllarında çevrilen «Julius Caesar»'dır. Chicago Northwestern University öğrencileri tarafından, David Bradley'in yönetiminde, 16 mm.lik bir kamera ile meydana getirilen ve büyük bir idealizmle, olanaksızlıklar içinde yapılan bu film, gene de bir başarı sayılabilir. MGM'nin 10 milyonluk Julius Caesar'ına karşılık bu film 15.000 dolara malolmuştur. Kostümlerini, kız öğrencilerin yatak karşılarından diktiği, mızraklarını ve zırhlarını öğrencilerin yaptığı bu filmde, Chicago binalarının duvarları, dekor; bir müze, Forum Romanum; bir stadyum, Colosseum ve meraklı yayalar da eski Romalılar olarak kullanılmışlardır.

Aynı yıl Orson Welles «Othello» uygulamasını bitirdi. Orson Welles bu filmi ile öbür Shakespeare uygulamaları arasında benzeri bulunmayan, çok yeni bir biçim ortaya koydu. 1500 plana ayrılan film en güzel ve en iyi «Othello» uygulamasıdır denebilir. Welles metnin tutsağı olmamış, film sanatının bütün özelliklerini gözönünde tutmuştur. Hareketli kamerası ve güçlü görüntüleri bu eserde teknik bir olgunluğa erişmiştir. Dinamik bir kurgu sayesinde seyirciye canlı bir görüntü dizisi sunmuştur.

1955'te Sergey Yutkevich tarafından Kırım'da çekilen renkli «Othello» tiyatro özelliklerden kurtulamayan bir film oldu. Sergey Bondarçuk, Othello rolünde değişik bir yorumla oynamış, kışkanc ve aldatılmış bir koca yerine bilinçli ve akıllı bir insan, Desdemona'nın öldürülmesi sahnesinde bir katil yerine hareketlerinin doğruluğuna ina-

nan bir insanı yaratmıştır.

1950'de Doğu Almanya'da Shakespeare'in «The Merry Vives of Windsor» adlı eseri filme alındı. İtalyan-Fransız ortak yapımı olan «Venedik Taciri»nden (1952) sonra 1953 de ilk Hollywood uygulaması olarak «Julius Caesar» yapıldı. Yapımcı John Houseman ve rejisör Joseph L. Mankiewicz orijinal metne bağlı kalmadılar. Filimde sadece Shakespeare'in sahne sırası bozulmadı. Hollywood'da özgü büyük ve aşırı süslü dekorlara iltifat etmeyen Mankiewicz eserin ruhunu korudu. Joseph Ruttenberg'in kamerası da filme dinamik bir hava verdi. Filmin başarısının bir nedeni de tanınmış oyuncuların rol almasıydı. Bunların başında Antonius'u oynayan Marlon Brando bulunmaktaydı. Ancak bu uygulamanın dilinde de Shakespeare diline aykırılıklar görülmekteydi.

Bu aykırılık daha çok, Renato Castellani'nin «Romeo ve Juliet» inde (1954) görülür. Burada hareketli görüntüler yanında metin sönük kalmış, bütün parlaklığını yitirmiştir. Castellani'nin Kostümcü Fini ve Görüntü Yönetmeni Krasker'le birlikte Venedik, Floransa ve San Francisco manastırında seçtikleri yerler çok renkli bir hava yarattı. Ancak Susan Shentall'ın Juliet'i ve Laurence Harvey'in Romeo'yu temsil ettikleri filmin, oyundaki trajik aşk atmosferini verememesi sonucunda ortaya Shakespeare metnini libretto olarak alan bir opera-film çıktı.

Bunca uygulama arasında danslı ve müzikli çevirenleri de olacaktır elbette. Romeo'nun konusunu modernize eden «West Side Story» den başka Rusya'da da iki bale uygulaması yapıldı. Leo Arnsam ve Leonid Lawrowski 1954 de, Sergey Prokofieff'in müziği ile «Romeo ve Juliet» in «Son Dansı» nı çektiler. 6 sene sonra Wachtang Tschabukiani, müziğini Alexej Matschawiani'nin, koreografi ve senaryosunu da kendisinin yaptığı yeni bir «Othello» çevirdi. Konu ayrılıklarına rağmen bu iki filmin, müzik ve koreografi yönünden benzerlikleri vardır. Romeo ve Juliet, 1941 de Moskova Bolsoy Tiyatrosunda oynanmış olan ve aynı adı taşıyan balenin biçimini yansıtmaktadır. Eser, hareketli ve inceliklerle doludur. Hareketliliğin bittiği yerde, örneğin ölüm sahnesinde, ağır bir pandomim hareketin yerini almaktadır. Bu film, şimdiye dek meydana getirilmiş bale filimlerinin en başarılısıdır. Othello için de aynı şeyler söylenebilir. Bir yandan Galina Ulanowa (Julia), ve J. Shdanow (Romeo), diğer yandan Wachtang Tschabukiani (Othello) ve Wera Zignade (Desdama) erişilmesi güç bir başarıya ulaşıyorlar. Ama bütün bunlara rağmen, koreografi, Rus balenin geleneksel, kuru biçiminin etkisi altındadır. Böylece olayların trajik-şiişsel gelişimi açığa çıkamamaktadır.

Bu arada İngiltere'de, 1955 yılında, Sir Laurence Olivier, üçüncü Shakespeare filmi olan «III. Richard» ı bitirdi. Oyuncuların bazı yetenekler isteyen baş rolde, Olivier, beyaz perdede görülen en başarılı III. Richard idi denilebilir. Filmin eleştirilecek tek yanı, önemli rollerden biri olan Kraliçe Margaret'in senaryodan çıkarılmış olmasıdır. Geçmişle şimdiki zaman arasında bir bağ görevini gören bu karakterin yokluğu, konunun tarihi temelini sakatlamaktadır. Olivier, bütün monologları kameraya doğru söyletmekle, kameranın özelliklerini bozmuş ve filmin tiyatroya kaymasına sebep olmuştur.

Sonraki yıllarda çok başarılı uygulamalara raslanamamaktadır. 1955 ve 1956 da Rusya'da Jakow Frid ve Alexandr Abramow tarafından «Beğendiğiniz Gibi» ve L. Samkowoi tarafından da «Kuru Gürültü» filme alındı. Japonya'nın ilk uygulaması 1957'de yapıldı. Akira Kurosawa «Macbeth» i «Kumonosu-jo» adı altında Japon yaşamına uygulayarak çevirdi. 1957 ve 59 arasında da Çekoslovakya'da «Bir Yaz Gecesi Rüyası» filme uygulandı. Büyük kukla ustası Jiri Trnka bu komediyi kuklalarının masal dünyasına aktardı.

Shakespeare'in eserlerindeki kişilerden ve konulardan esinlenerek meydana getirilen birçok filmi burada incelemek imkânsız. Fakat 1959'da Helmut Kautner'in Almanya'da, 10 senelik bir planlama sonucunda ortaya koyduğu filim incelemeğe değer. «Der Rest ist Schweigen» (Gerisi Sessizlik) adlı filmde Hamlet bir Alman fabrikatörünün Harvard Üniversitesi öğrencisi olan oğludur. Kautner Hamlet'i 20. yüzyıla getirmekle zamanımızın aldatıcı refah toplumunu Shakespeare açısından incelemiştir.

1960 yılında İngiliz yönetmen, George Schaefer; Maurice Evans ve Judith Anderson ile «Macbeth» i Amerikan renkli televizyonu için hazırladı. Eseri hem sinema, hem de televizyon için hazırlamak zorunda olan yönetmen, sinema ve televizyon perdelерinin birbirlerinden ayrı olan kullarlarından dolayı çeşitli güçlüklerle karşılaştı.

Televizyon da son yıllarda Shakespeare konularına ilgi göstermeye başladı. Shakespeare'in 400. doğum günü dolayısı ile İngiliz ve Danimarka televizyonları ortaklaşa, Philip Saville'in yönetiminde Helsingör manastırında ve Kronborg şatosunda «Hamlet» i çevirdiler. Amerikan televizyon şirketleri de bütün önemli eserleri, bu arada bazılarını birkaç kere, filme aldılar. Televizyonun özellikleri, tiyatro ve sinemayı ayıran söz-görüntü aykırılıklarını unutturmuştur. Bu bakımdan televizyon için yapılan tiyatro uygulamalarını tiyatro ve film arası birer yapıt olarak nitelendirmek mümkündür.

Shakespeare'in 400. doğum yılında sinema alanındaki en önemli olay hiç şüphesiz, Boris Pasternak'ın çevirisi üzerine yönetmen Grigori Kozintsev'in çevirmiş olduğu ilk Hamlet uygulamasıdır. 60 yaşındaki Kozintsev'in bütün hayatı boyunca Shakespeare üzerinde çalışmış olduğunu söylemek mübalâğa sayılmamalıdır. Kozintsev yalnız Hamlet üzerinde yedi yıl çalıştı ve incelemelerinin sonuçlarını «Çağdaşımız William Shakespeare» adı altında yayınladı. Kozintsev «Hamlet» i önce Leningrad'ta Puşkin Akademi Tiyatrosunda sahneye koymuştu. Kozintsev'e göre bu eserde insan, alınyazısının felsefi ve şiişsel sorunlarıyla karşı karşıya bırakılıyor. Olivier'in üzgün, hayalci, dünyadan ve insanlardan umut kesmiş Hamlet'ine karşılık Kozintsev'in Hamlet'i büyük bir yalan üzerine kurulmuş olan hayatla savaşıyan bir insandır. Bunun için insanlığın önemine ve anlamına inanmış Hamlet içinde yaşadığı toplumu ve devleti, kurtulması gereken bir hapishane gibi görmektedir. Son yıllarda Sir John Gielgud'un sahneye koyup Richard Burton'un başrolünü oynadığı «Hamlet» temsiliinin filme çekilmesi bir yana bırakılırsa tek önemli Shakespeare filmi, Welles'in özgün bir esinlenme ile yarattığı «Chimes at Midnight / Geceyarısı Çanları» dir denebilir.

Çevirenler : Oğuz Alpöge — Faruk Atasoy



pierre billard / geceyarısı çanları

Orson Welles'in İspanya'da bitirmekte olduğu yeni film büyük bir gizlilik içinde çevrilmiştir: filmin adı **Geceyarısı Çanları**'dır. Senaryo, Welles'le Shakespeare'in birlikte çalışmalarının bir ürünü olarak düşünülebilir. Daha kesin bir söyleyişle, senaryo, Welles'in 1960'da Belfast'da sahneye koyduğu, Falstaff'ın tarihçesi üzerine kurulu oyunu olan **Geceyarısı Çanları**'nı izlemektedir. Welles, Falstaff'ın yer aldığı bütün oyunlarından (**Henry IV**'ün her iki kısmı, **The Merry Wives of Windsor**), **Henry V**'deki değişimlerden, **Richard II**'den ve **Holinshed**'in **Chronicles**'inden yararlanmıştır. Bu ilgi çekici ayrıntılardan meydana getirildiği temanın gücü Falstaff ve Prince Hal'in dostluğu, ve bu dostluğun ihanete uğraması noktasında toplanmaktadır. Filmi çevirmeye başlamadan birkaç hafta önce Welles amacını şöyle belirtmişti: «Falstaff, Shakespeare'in yazdığı en iyi roldür. Don Kişot gibi gerçek dışı boyutlara sahip bir kişidir. Onu oynamayı hep isterdim. Aslında tuhaf bir şey bu, çünkü beni bir oyuncu olarak böylesine çeken pek az rol var. **Geceyarısı Çanları** karanlık bir güldürü, ihanete uğrayan bir dostluğun hikâyesi olacak. Oyuncular üstünde çok durulacak ve çok sayıda yakın plan resmi buluncak: bu benim yakın plan filmim olacak yani. Kullanabileceğim dekorlar o kadar sınırlı ki film zorunlukla anti-barok olmalı ve asıl iş oyuncuların yüzleri yoluyla başarılmalı. Kamera yüzünden uzaklaşınca çağın kostümleriyle oyuncular ve dekorlar görünüyör, bu da zihni gerçeğin kendisinden uzaklaştırıyor. Yüzlere yakın kaldığımız sü-

rece hikâye evrenselleşiyor.»

Bu sözler, film başlamadan önce söylenmişti. Çevirme başladıktan sonra Welles'in içindeki sinemacı uyandı. Welles bu iddiasız kararlarını unutmuyordu. Kastilya'nın küçük köylerinde bulunduğu «çağ» dekorları zaten Ortaçağ'da beri hemen hiç değişmemişti. Dehâsının bir özelliği olan olağanüstü zekâsını kullanarak gerekli figüranları gittiği yerlerde bulmakta güçlük çekmedi. Elinin altındaki kaynaklar senaryo gereklerini karşılamaya yetmeyince, dekor ya da oyuncu eksiklikleri dumanlı meşalelerin karanlık, şiirsel gölgeleriyle gideriliyordu. Hareketle kızışan buluş yeteneği kamçılandıkça, oyuncu yavaş yavaş yerini yöneticiye bıraktı. Eastcheap'de **Mistress Quickly**'nin meyhanesinde Falstaff ve **Doll Tearsheet**'in (**Jeanne Moreau**) yatak sahnesinde kamerayı yastığın yerine koyarak merkezi bir açı sağladı. Cordova Katedrali'nde çekilen **Henry V**'in taş gitme sahnesi için Katedralin bir ucundan öteki ucuna uzanan bir kerevet yaptırdı, böylece perspektif ve ışık karışıklıklarıyla oynayabilecek ve Eisenstein'i kaçınılmaz bir şekilde hatırlatan imgeler meydana getirebilecekti. Sıra Falstaff'ın gömülmesi sahnesine gelince, Welles bulunabilecek en büyük tabutu istedi. Uç metre boyunda eski bir tabut getirdiklerinde pek sevinçli görünmeyince çok mu büyük bulunduğunu sordular. «Yok, yok,» dedi o kocaman kahkahasıyla. «Tekerlekli olsaydı diye düşünüyordum.» Yaratıcılığın tadına vardıkça, yeni yeni etkiler bulma hırısı Welles'e özgü bir huydur. Falstaff rolünde kuşak diye sarındığı bir yığın şey içinde bile yorulmak bilmeden şaşırtıcı bir çeviklikle oradan oraya koşuyor ve ışık değişiklikleri yeni fikirler verdikçe mise en scène'ini geliştiriyor. Çağdaş dekor istemeyen birkaç sahne için Welles stüdyo aramadı, eski bir garajı geçici stüdyosu olarak hazırlattı ve böylece birkaç bin sterlin artırdı. Ama çok geçmeden bu tutumluluklar unutuldu. Yaptığı üne sadık kalan Welles filme kendinden o kadar çok şey ekledi ki yapım süresi iki kat uzadı ve ilk bütçede ayrılan paranın iki katı harcanmış oldu. Ama bu durumda talihsiz prodüktörlere kim acıyabilir?

Welles'in yaratıcı bağımsızlığı bazan, bir kapris gibi görünebilir. Amerikalı konuşmasının John Gielgud (**Henry IV**), Margaret Rutherford (**Mistress Quickly**), Keith Baxter (**Prince Hal**) gibi oyuncuların kusursuz Shakespeare İngilizcesi konuşmalarıyla bağdasmayacağını sezdiği için, diyalog sahnelerini doğrudan doğruya onlarla birlikte oynamak istemedi. Onlar oradayken yalnızca kendi görünmediği ya da konuşmadığı sahneleri filme aldı. Onlar gittikten sonra da kendi diyalogunu kendi başına konuşmak için filmin çevrildiği yere döndü.

Welles, aynı zamanda, sinemaya kendi uydurduğu ve Long John Silver rolünü oynadığı **Define Adası** üzerinde de çalışmaya başlamıştır. **Geceyarısı Çanları**'ndaki İspanyol yarıdmcısı **Jesus Franco**'nun yöneticiliğini yaptığı filmi bu yaz bitirmeyi tasarlıyorlar. Aynı zamanda, Meksikalı oyuncu **Francisco Regueira**'nın da Madrid'de bulunması, Welles'in on yıl önce başladığı ve bir türlü tamamlamadığı **Don Kişot** için yeni diziler çevrilmesini sağladı. Bütün bunlar sinema sevenler için iç açıcı haberler: sinemanın genç aslanı hâlâ kükrüyor.

Çevirenler: Ayşe Ilıcılı - Murat Belge

festival'ler'66

tuncan okan

YİRMİNCİ Uluslararası Cannes Film festivali başlangıçta her zamankinden daha verimli, daha umutverici görünüyordu. Festivalin bütün yükünü omuzlarına alan emektar yöneticisi Favre Le Bret sinema dünyasının önemli yönetmenlerinin filmlerini bir araya toplayabilmek için büyük çaba göstermişti. Gösterdiği çabaların ne kadar olumlu olduğu tartışma götürmezdi ama, bu kez de sinemacılar titizce hazırlanmış bir festivale katılan filmleriyle ihanet ettiler. Cannes yarışması boyunca hayal kırıklıkları birbirini izledi. Bu yetmiyormuş gibi yetersiz bir jürinin sapıkça kararları kapanış gecesinde de bazı sevimsiz olaylara yol açtı. Favre Le Bret çaresizdi ama, film seçmek konusunda gösterdiği titizliği jüri üyelerinin seçiminde de göstermiş olsaydı festival yirminci yıldönümünde böylesine şiddetli protestolardan kurtulabilirdi...

BÜYÜK ÖDÜL

Büyük ödüllerden başlayacağız festivalin programını incelemeye... Büyük ödül iki film arasına paylaştırılmıştı: **Pietro Germi'nin Kadınlar ve Erkekler / Signore e Signori** ve **Claude Lelouch'un Bir Erkek ve Bir kadın / Un Homme et une Femme...** Germi, kazandığı ödüle rağmen kapanış gecesinin en talihsiz insanıydı. Zira o gece en ağır protestolara hedef tutulan ödüllerden birincisi Germi'nin kazandığı ödüldü. Festivali izleyen hemen bütün film eleştirmenleri ödülünü almak için o gece sahneye çıkan Germi'yi ıslık yağmuruna tutmuşlardı. Böylesine protestolar ne kadar insafsızca bulunursa bulunsa, Germi'nin «Kadınlar ve Erkekler» gibi bir filmle ödül kazanabileceği aklı gelir şeylerden değildi. Claude Lelouch'un «Bir Erkek ve Bir Kadın» da yarışmanın en iyi filmi sayılmazdı, ama favorisiz bir festivalin ilgi çekici filmleri arasında yer alabilirdi pekâlâ. Üstelik Lelouch'un filmografisinde önemli bir aşama niteliği taşıyordu. Bugüne kadar kural dışı bir sinema yapmak isterken aklı gelmez çılgınlıklara başvuran deli-dolu genç sinemacı Lelouch bu filmle beklenmedik bir olgunluğa sıçırıyordu. Lelouch «Bir Erkek ve Bir Kadın» da bir raslantı sonucu karşı karşıya gelen iki insanın hikâyesini anlatmaktadır. Hikâyesi de, anlatımı da şiirsel niteliklerle doludur filmin. Kadının (Anouk Aimée) sinemada script-girl olarak çalışmaktadır. Filmlerde tehlikeli cambazlıklar yapan eşini kaybedeli çok olmamıştır. Kocasının anıları hâlâ çıkmamış-

tır aklından... Erkek (Jean-Louis Trintignant) bir otomobil yarışçısıdır. O da eşini kaybetmiştir bir süre önce. Karşılaşmaları kısa zamanda bir aşk serüveninin gelişmesine yol açar. Fakat, bir yenden sonra, ikisi de geçmişteki anıların baskısıyla birbirlerinden kaçarlar. Lelouch hikâyesini burada bitirmemekte, sevgililerin birleşmeyle sonuçlandırmaktadır. Aslında hikâye alışılmış türde bir hikâyedir, fakat Lelouch kendi kişiliğinden birşeyler katabilmeyi pekâlâ başarmıştır.

ÖZEL ÖDÜLLER...

Jüri büyük ödülün yanısıra «sinemaya yararlarından dolayı» **Orson Welles'e** de özel bir «anma» ödülü vermişti. Welles'in adını bu yarışmada andıran «**Falstaff**» İspanya adına Cannes'a gönderilmişti. Unlu sinemacının bu yeni filmi hikâyesini Shakespeare'in beş eserinin çeşitli unsurlarından alıyordu. «Falstaff'ın ilk bakışta Welles'e özgü bir görüntü ve hikâye düzeni içinde görünmesine rağmen, derinliğine inildikçe Shakespeare «kokması» buradan geliyordu. Welles İngiltere'nin Ortaçağ'daki taht kavgaları sırasında önemli olaylara karışmış Falstaff adlı sempatik, babacan, insancıl bir kişinin serüvenini anlatıyordu. Jürinin ağır protestolara hedef olan bir başka ödülü de **Lewis Gilbert'in «Alfie»** adlı filmine verilen özel ödüldü. Gilbert'in bir taşra çapkının (Michael Gaine) ahlâk dışı dünyasını alışılmış ticarî filmlerin bayağılığı içinde vermeye çalıştığı «Alfie», değil ödül kazanmak, uluslararası bir festivalde İngiliz sinemasının temsilciliğine yakıştırılacak filmlerden sayılmazdı. Jürinin terslikleri burada bitmiyordu. **Sergey Yutkevich'in «Lenin Polonyada»** gibi sıkıcı bir Lenin biyografisiyle «en iyi yönetmen» ödülünü kazanması garipsenecekti tabii... Buna karşılık, ilk filmleriyle yarışmaya katılan yönetmenler arasında Romanyalı genç sinemacı **Mircea Muresan'ın «Alevler içindeki Kış»** filmine özel bir ödül verilmesi pek yadırganacak gibi değildi. Film gelişme durumundaki genç bir sinemanın umutverici bir aşaması sayılabilirdi.

EN İYİ OYUNCULAR

Vanessa Redgrave festivalin en ilginç filmlerinden **Zirdeli Morgan / Morgan, A Suitable Case For Treatment**'deki rolüyle «en iyi kadın oyuncu» seçildi. **Karel Reiz'sin** bu komedisi çevresiyle sürekli çatışan genç bir İngiliz sosyalistinin bunalımını bir oto-analiz biçiminde incelemekte, yıllarca zihinlerde yaşatılan birtakım düşüncelerin gerçeklerle bağdaşmadığını ve ancak düş ürünleri olarak kalmaya zorunlu kılındığını belirtmekteydi. Reiz'sin çağdaşlarından **Tony Richardson «Mademoiselle»** ile genellikle sert eleştirmeleri üzerine çaktı. Fakat Richardson'un filmine böylesine hücum edenler, sinemasının plastik niteliklerine, ele aldığı konu karşısındaki açık ve dürüst tutumuna değinmek zorundaydılar. «Mademoiselle» kanımca festivalin en talihsiz filmlerinden biri oldu. Asıl aksaklığı **Jean Genêt'nin** imzasını taşıyan senaryodan geliyordu. Genêt filmi modern bir trajedi yapmak istemiş, başından sonuna kadar trajedi dozunu arttırmaya ve sonunda en şiddetli bir uca kadar getirmeye çalışmıştı. Bu yüzden Richardson'un biçimi düzgün ve ölçülü anlatımı birtakım gelişmelerden kurtuluyordu. Bunun yanısıra «Mademoiselle», Fransız taşra hayatının dış görünüşün-

deki saflığa rağmen, dinsel gericilik yüzünden ne kadar insanlıktan uzak ve acımasız açıklıkla ortaya koyması bakımından ilginçti. Ve herhalde bu özellikleri Fransız seyircisinin o tatsız tepkilerini doğurmuştu.

«Açlık / Sulta» adlı İsveç - Danimarka ortak yapımının başarılı oyuncusu **Per Oscarsson** «en iyi erkek oyuncu» ödülüne gerçekten hak kazanmıştı. «Açlık» Knut Hamsun'un aynı addaki romancının başarılı bir sinematografik adaptasyonu idi. Romanın yapısından gelen ağır tempasına rağmen başından sonuna kadar ilgiyle seyrediliyordu. Jüri ünlü İtalyan komedyeni **Toto**'ya da sinema oyunculuğundaki başarılarını anmak gerekmesiyle özel bir ödül verdi. Toto'nun Cannes'da gösterilen filmi **Pier Paolo Pasolini**'nin «Kötü Kuşlar İyi Kuşlar / Uccellacci e Uccellini» idi. Pasolini kuşları konuşturarak, modern bir fabl havası içinde bugünkü insanın birtakım temel sorunlarına iniyor, bozuklukların aksaklıkların sosyalist bir açıdan eleştirmesini yapmak istiyordu. Fakat anlatımı da senaryosu da hayli ilkel ve etkisizdi.

Polonyalıların iki büyük rejisörü **Andrzej Wajda** ve **Jerzy Kawalerowicz** son filmleriyle yarışmaya katılmışlardı. Wajda'nın «Küller» i Napolyon'un Lehistan ile yaptığı savaşların panoramasına uzanıyor, bu genel görünüş içinde savaş, emperyalizm, vatanseverlik, kahramanlık gibi bazı sorunlara değiniyordu. Fakat film gereksiz yere uzatılmış ve ağır bir tempodan kurtarılamamıştı. Aynı hata Kawalerowicz'in «Fırvun» unda da dikkati çekiyordu. Geniş perde sistemine göre renkli olarak çevrilen «Fırvun» sahip olduğu üstün plastik niteliklere karşılık, temelden birtakım hatalara saplanmış kalmıştı. Önce Kawalerowicz'in tamamen üstün - yapım türüne elverişli olan hikâyesini, «nitelikleri kendine özgü bir üstün - yapım» biçiminde değil de, üstün - yapımlara karşı bir biçimde anlatmak isteği bu tersliklerin başlangıcıydı. Film bu yüzden piramitlerin koridorlarında oynanan, saray entrikaları üzerine kurulu bir tarihsel piyesi andırıyor, konunun getirdiği birtakım genel görüntüler rejisörün sırf alışılmış üstün yapımlara benzemek endişesi yüzünden perdede verilmiyor, ancak diyaloglarla seyircilere açıklanıyordu.

ÖTEKİ FİLMLER

Joseph Losey'nin «**Modesty Blaise**» i de hayal kırıklığı uyandırdı. Yarinın dışı James Bond'u Modesty Blaise'in hikâyesi yer yer kesin hicivlere yönelmesine rağmen, doyurucu ve dengeli bir bütünlükte değildi. Losey konunun gerektirdiği hiciv tonunu bulamamıştı. **Jacques Rivette**'in **Rahibe / La Religieuse**'ü Diderot'nun romanının perdede de ilgi uyandırmasını sağlıyordu. **Mario Monicelli** **Brancaleone**'nin **Ordusu / L'Armata Brancaleone** de bir İtalyan Don Kişot'unun serüvenlerini hareketli bir tarihsel hiciv havası içinde anlatmak istemiş, fakat çok uzun, tekrarlarla dolu, monoton bir komedi yapmaktan öteye gidememişti. 1963 de Cannes Festivalinde «Günün Birinde Bir Kedi» adlı başarılı bir filmi seyrettiğimiz genç Çek rejisör **Voltech Jasný** «**Pipolar**» da rahatlıkla seyredilen üç skeçle karşımıza çıkmasına rağmen, umutverici genç Çek sinemacılarının tutumundan hayli ayrılan birtakım bayağılıkları da saklayamıyordu. Alman sineması genç kuşaktan iki rejisörün filmlerini Cannes'a göndermişti: **Ulrich Schamoni**'nin **O / Es** ve **Volker**



JERZY KAWALEROWICZ / FıRVUN 1966



JOSEPH LOSEY / MODESTY BLAISE 1966



ANDRZEJ WAJDA / KÜLLER 1966

Schloendorff'un Genç Toerless / Junge Toerless... Birinci film evlilik dışı ilişkileri olan genç bir çiftin hiç beklenmedik bir sırada çocuk sahibi olmaları karşısında davranışlarını sade bir biçimde ele alıyordu. İkinci film ise çok sarsıcı bir tondaydı. Genç rejisör Volker Schloendorff bu yüzyılın başlarında geçen hikâyesinde şiddetli baskı içinde yetişmiş gençlerin bir yatılı okul çevresindeki bunalımlarını çeşitli yönlerden inceliyor, özellikle cinsel bunalım sorununu oldukça cüretli bir biçimde ortaya koyuyordu.

Cannes yarışmasının en güzel filmi, şüpheşiz, Alain Resnais'in yarışma dışı gösterilen **Savaş Bitti / La Guerre Est Finie** adlı filmiydi. Film, bugünkü İspanya hükûmetine, özellikle Franco'ya antipatik geleceği düşüncesiyle Fransızlar tarafından yarışmaya kosulmamış, fakat yarışma dışında gösterilmesine rağmen sinema eleştirmecilerinin çoğunluğuna göre «festivalin gerçek favorisi» olmuştur.

VENEDİK Film Festivalini dört yıldan beri yöneten ünlü sinema eleştirmecisi ve tarihçisi Profesör Luigi Chiarini, öteki bütün uluslararası film yarışmalarının yöneticilerinden ayrılan katı ve kesin prensiplerine sahip bir kişidir. Venedik Festivalini bir panayır yeri olmaktan kurtarmak çabasıyla işbaşına geçmiş, az fakat kalliteli film göstermek inadından hiçbir zaman dönmemiştir. Tavizsiz tutumunun dört yıl içinde çeşitli çevrelerde Chiarini'yi «sevilmeyen adam» durumuna getirdiği gerçektir. Öteki bütün festivallerin yöneticileri sinema çevreleriyle kurdukları ilişkilerini gerektiği zaman bazı sapmalara da katlanarak dostça sürdürürlerken Chiarini zaman zaman barut gibi parlamaktan, bu çevrelere ateş aşmaktan geri kalmamıştır. Örneğin, Chiarini'nin işbaşına geçtiği 1963 yılından Hollywood sineması resmî temsilciliğini yapmak üzere, Venedik'e Robert Rossen'in «**Lilith**» adlı filmini göndermişti. Film, Rossen'in taşıdığı büyük iddialara rağmen Chiarini'nin başkanlık ettiği seçim kurulunun onayını alamadı. Seçim kurulu başka bir Hollywood filmini de yarışmaya çağırmadığı için Hollywood sineması ilk defa Venedik'te temsil edilememek durumuna düştü. Bunun diplomatik çevrelerde sert tepkiler yarattığını gören Chiarini «**Lilith**»'in kalitesiz bir film olduğunu söyleyerek sadece kendi yargılarının savunmasını yapmayacak, ayrıca Amerikan sinemasının genel durumunu da ağır bir dille eleştirecekti. Chiarini bununla da kalmadı, o sıralarda Hollywood tarafından boykot edilmiş New York'lu genç sinemacı Michael Roemer'in **Hiçbir Şey Değil Amma İnsan / Nothing But A Man** adlı filmini de yarışmaya çağırmıştı. Amerika'daki siyah - beyaz çatışmalarını tarafsız bir açıdan ele alıyor, yargılıyor ve bu yüzden politik çevrelerin çeşitli tepkilerine yol açabiliyordu.

Chiarini'nin bir yıl sonraki festivalinde Japon sineması yoktu. Profesör bu yokluğun sebebinin soranlara Japon sinemasının o günkü durumunu şu sözlerle eleştirerek cevap vermişti: «Japonlar bir yıldır uykudalar... Ben ne yapayım?... Fakat bu sert prensiplerine rağmen 1965 yılı Chiarini için sevimsiz anılarla dolu bir yıl oldu. Özellikle dağıtılan ödüller çok ağır hücumlara hedef oldu. Ödül dağıtımı, neresinden tutulursa tutulsun, tavizsiz festival yapmak isteyen Chiarini'nin bazı kişisel hesapları-

nı jüri üyelerine kabul ettirdiğini saklayamayacak nitelikteydi.

BÜYÜK ÖDÜL: CEZAYİR SAVAŞI

Chiarini bu yıl da yıldırımları üstüne çekti. Profesöre yöneltilen suçlamaların başında **Gillo Pontecorvo**'nun İtalyan sinemasını temsil eden «**Cezayir Savaşı**»na festivalde yer verilmesiydi. Fransız sinemasının temsilcileri uluslararası film festivalinin protokolu gereğince bu filmin gösterilmemesini savunuyorlardı. Yarışmaya katılan bir ülkenin politik ve ulusal prestijini sarsan bir filme o yarışmada yer verilmemesi kanısındaydılar. Hatta bu yüzden Alain Resnais'in **Savaş Bitti / La Guerre Est Finie** adlı şaheserini Fransız sineması adına hiçbir uluslararası yarışmaya göndermediklerini söylüyorlardı. Fakat Chiarini bu yakınmaları dikkate almayarak «Cezayir Savaşı»nı yarışmaya kabul edince Fransızlar ancak filmin gösterildiği geceye katılmamakla protestolarını sürdürebildiler. «Cezayir Savaşı»nın eleştirmeciler tarafından da ilgiyle karşılanması Fransızları daha çok etkilendirecek, giderek, Chiarini ile başka bir pazarlık yapmalarına yol açacaktı. Fransızlar büyük ödül «Cezayir Savaşı»na verildiği takdirde ödüllerin dağıtıldığı kapanış gecesine katılmayacaklarını söyleyeceklerdi. Bütün bunlara rağmen, yarışmanın jürisi gene de gerçek favori sayılan «Cezayir Savaşı»na büyük ödülü vermekten geri kalmadı. Fransız delegasyonunun katılmadığı kapanış gecesinde **Cezayir Savaşı / La Battaglia di Algeri** «Altın Aslan» ödülünü aldı.

Pontecorvo'nun «Cezayir Savaşı» Cezayirlilerin Fransızlara karşı giriştikleri ulusal bağımsızlık savaşını belgesel bir kronik niteliği içinde perdeye aktarıyordu. Film, bu savaşın daha başlangıç günlerinden başlayarak Fransız ordusunun işe el koymasıyla problem daha bir çıkmaza girdiğini belirtmektedir. Karşılıklı tedhişlerle ilk gelişmelerini gösteren bu çatışmalar karşısında Pontecorvo aslında tarafsız kalmaya büyük bir çaba sarfetmiş. Yorum yapmaktan uzak, herşeyi apaçık ortaya koymakla yetinen, sabırlı ve gerçekçi bir tutumu var sorunun karşısında... Bu çatışmalara katılan her iki kanat insanların da psikolojilerini olduğu gibi yansıtmak isterken dürüstlükten en ufak bir sapma dahi yapmamış. Pontecorvo'nun çalışması ayrıca, görüntü olarak benzerine ender raslanır bir teknik başarıdır. Film, baştan sona kadar özellikle aktüalite filmlerini andırır gri bir tonda. Fakat Pontecorvo filmin tek bir karesini dahi aktüalite filmlerinden almamış. Casbah'da evler dinamitleniyor. Cezayir sokaklarında bombalar patlıyor, sayısız insan ölüyor, mağazalar yıkılıyor, sokak ortasında insanlar avlanıyor. Yüzlerce, binlerce insanı böylesine aksaksız yönetebilmek herhalde küçümsenmeyecek bir iş... Bu sahnelerin hızlı bir ritimle birbirine bağlanmış olması da dikkate değer.

ÖZEL ÖDÜLLER

Jürinin bu yıl «Cezayir Savaşı»nın hemen ardından verdiği özel ödüllerin en önemlisi Robert Bresson'un / **Au Hasard Balthazar** adlı filmine verilen «Bresson'un anış» ödülü idi... Jüri Bresson'un bu filmiyle de unutulmaz sanatçı kişiliğine duyduğu saygıyı belirtmek için böyle bir ödül düşünmüştü. Fakat, kapanış gecesinde Fran-

sız sinemasının hiçbir resmi temsileli bulunmadığı için bu ödülü almaya gelen de olmadı tabii... Bresson'un filmi yarışmanın ilgi toplayan filmlerindendi. Ünlü sinemacı bu defa bir sıpanın serüvenlerini anlatırken günümüz insanını çeşitli açılardan ele alıyor, suçluyor, onun vahşetinden, hırçınılığından, kötülüğünden, ruhsal ve cinsel bozukluklarından yakınıyordu.

Jürinin özel ödülünü kazanan iki film daha vardı: Alman sinemasının genç kuşağından **Alexander Kluge'nin Hikâyesi Olmayan Kız / Abschied von Gestern** ile Hollywood dışında çalışan Amerikalı genç bağımsızlardan **Conrad Rooks'un «Chappaqua»**... Birinci film son birkaç yılı içinde umutverici çabaları görülen genç Alman sinemacılarının somutlaşma yolundaki cüretli çıkışlarına tipik bir örnek sayılabilir. Film savaş yıllarında kendi başına büyüyen, savaşın hemen ardından çeşitli kirli işlere girip çıkmak zorunda kalan ve en sonunda polisin ve yargıların başına dert olan Anita K. adlı bir genç kızın serüvenini hayli değişik bir anlatımla perdeye aktarıyordu. Çevresinin ittiği, hiçbir zaman sorunlarını gerektiği gibi anlamaya ve halletmeye çalışmadığı Anita K. Alexander Kluge'nin kızkardeşi Alexander Kluge'nin başarılı oyunu sayesinde serüveni ilgiyle izlenen, seyirciyi saran bir tip niteliğine kavuşmuştu. «Hikâyesi Olmayan Kız»'ın ödül kazanması akla gelebilirdi ama, Conrad Rooks'un «Chappaqua» uyuşturucu madde salgınının insan üzerindeki yipratıcı etkilerini açıklamaya çalışan, fakat her halihle, ancak uyuşturucu madde hastalarının düşlerinde böylesine biçimlenebilecek bir anlamsızlık örneği idi. EN İYİ OYUNCULAR

Festivalin en çok alkışlanan filmlerinden biri kadın baş oyuncusu **Natalia Erinsbascaro'ya «en iyi kadın oyuncu»** ödülünü kazandıran **İlkokul Öğretmeni / Perviy Ucitel** idi. Genç yönetmen A. Mikhalkov - Kontchalovski'nin bu eseri Sovyet sinemasının alışlagelmış niteliklerinden sıyrılmış, şiirsel bir film. Anlatımının bu yönden taşıdığı ilginç ayrılığından yansırı konusunu ele alış ve yorumlayış açısından da dikkate değer yanları vardı. «İlkokul Öğretmeni» 1923 yılında Kızıl Ordu'da askerlik görevini tamamlamış bir gencin Kırgız dağlarında bir köye ilkokul öğretmeni olarak gönderilmesiyle başlamaktadır. Gencin görevi öğretmenlik yaparken, bir yandan da Rusya'da yeni kurulan düzeni köylülere anlatmak, onları bu düzene alıştırmak, yetiştirmektir. Fakat, daha köye basar basmaz çeşitli güçlüklerle karşılaşır. Köylüler her davranışına karşıdır. O da yangına körükle girmek ister sanki. Köylülerle anlaşmak yerine, onlara sert davranmayı tercih eder. Bu durum bir çatışmaya yol açacak, hele köyden bir genç kıza kaçırarak isteyiş işleri büsbütün bozacaktır. Film, bütün bu çatışmalara rağmen iki kanadın anlaşışını göstererek sonuçlanmaktadır.

Yönetmen A. Mikhalkov - Kontchalovski Rusya'nın yeni bir düzene girerken hayli sıkıntılı, güç günler geçirdiğini belirttiği gibi, bugüne kadar bu konuda söylenmiş sözlerden değişik olarak yeni düzen savunucularının da gerçekte bazı büyük hatalar yaptıklarını iddia etmeden geçmiyor. Genç öğretmenin film boyunca gelişen davranışları genellikle olumlu değil. Örneğin çocuklarını okula göndermeyen bir köyün ilkokul çağındaki öğrencilerine ya-

zı yazmaktan önce Lenin'i ve Rusya'nın yeni politik düzenini bir politikacı tonuyla anlatıyor öğretmen... Köylülerle arasında geçen çatışmalar sırasında üniforma taşıdığı günlerin sert ve ezici otoritesini uygulamaya çalışıyor. Mikhalkov - Kontchalovski'nin festivalde düzenlenen basın toplantısında da kendi ağzından belirttiği gibi Rusya'da ihtilali izleyen dağların birtakım önemli hatalar taşıdığını ortaya koymak ve tartışmak istemesi «İlkokul Öğretmeni» ni bugüne kadar çevrilmiş aynı konudaki filmlerden kesin çizgilerle ayırıyor. Ve genç yönetmen bütün bunları, gene kişilik taşıyan şiirsel bir anlatımla veriyor seyirciye. Kırgız dağlarının vahşi, hırçın görüntüleri arasında insancıl bir destan geliyor. Filmin biçimi de özüne uygun bir sadelikte. Oyuncuları Bolot Beishenaliev (öğretmen) ve Natalia Arinbascaro'ya (köylü kız) aksaksız kompozisyonları ile dikkati çekiyorlar.

«En iyi erkek oyuncu» ödülünü kazanan Jacques Perrin'in Venedik yarışmasında iki filmi gösterilmişti: İspanyol **Angelino Fons'un Arayış / La Busca** ve **Vittorio De Seta'nın İnsanın Yarısı / Un Uomo A Meta**... Otuz yaşındaki Fons'un filmi genellikle bir melodram havası taşıyordu. İşsiz kalan fakir bir gencin garesizlikler karşısında kötü yollara sapışını anlatıyordu. Fakat bu melodram havası içinde dahi Fons'un İspanyol sinemacılarının umutverici gençlerinden biri olduğu anlaşılabilirdi. Perrin'in İtalyan sineması adına yarışmaya katılan ikinci filmi Vittorio De Seta gibi «Yeni - gerçekte»lerden de daha gerçekçi, belgeli bir yönetmenden beklenmeyecek değişiklikteydi. De Seta «İnsanın Yarısı»nda genç bir yazarın (Jacques Perrin) karmakarışık iç dünyasını çözmeye çalışıyor ve seyirciye verdiği nefis görüntülerle içinden çıkılması güç bir bulmacaya varıyordu.

KAZANAMAYANLAR

Roger Vadim'in Zola'nın aynı addaki romanından kendine göre perdeye uyguladığı **Av / La Curée** Jane Fonda'nın cömertçe teşhir ettiği güzel vücudundan başka hiçbir anı bırakmayacaktı Venedik'te... **Agnès Varda'nın Yaratıklar / Les Créatures**'ü o kadar da değildi. Filmleri genellikle uluslararası yarışmalarda ilgi uyandıran Varda bu defa kişilik değiştirmişti sanki. «Yaratıklar» yarışmanın en çok hayal kırıklığı yaratan filmi oldu. Amerikan sineması festivalde bağımsızlardan Roger Corman'ın **Vahşi Melekler / The Wild Angels** adlı filmiyle temsil edilmişti. Baş rolünü Peter Fonda'nın oynadığı «Vahşi Melekler» daha önce Lazslo Benedek'in Kanlı Hücum / The Wild One adlı filminde tanıttığı meşin ceketli, motosikletli Amerikan gençlerini bugüne uygun, «bitnikleşmiş» görünüşleriyle karşımıza çıkarıyordu. Fakat «Vahşi Melekler» neresinden tutulursa tutulsun Venedik yarışmasına yakıştırılabilecek bir film değildi. İşveç sineması **Mai Zetterling'in Gece Oyunları / Nattlek**'yle festivalde fırtınalar yarattı. Festival yöneticileri - İtalyan polisinin de baskısıyla - İtalyan halkına seyrettirilemeyecek kadar açık buldukları bu filmi özel seanslarda yalnızca film eleştirmecilerine seyrettirdiler. Filmin affının dahi Lido sokaklarına asılmasına izin verilmedi. Zetterling İnsanın cinsel davranışlarındaki sapıklıkları sarsıcı bir biçimde ele alıyordu. Filmin konusuna bağlılığı yönünden inkâr edilmez nitelikleri vardı.



ULRICH SCHAMONI / ES 1966

... VE TRUFFAUT

Venedik yarışmasının en çok beklenen filmi François Truffaut'nun «Fahrenheit 451'i gerektiği kadar ilgi toplayamadı. Truffaut Ray Bradbury'nin aynı addaki kitabından adapte ettiği fütürist bir hikâye içinde insanoğlunun bazı önemli sorunlarına değiniyor, fakat bu değişmez problemin ortaya konuş ve işleniş biçimi seyirciye ters geliyordu. Filmin seyircide yarattığı yabancılık etkisi Truffaut'nun anlatımından çok Bradbury'nin romanından gelmekteydi şüphesiz. Truffaut'nun plastik nitelikleri çok üstün sineması Bradbury'nin, romanını görüntü olarak pekâlâ verebilmesine rağmen film genellikle boyutsuz kalmıştı.

BERLİN

Berlin film şenliği genellikle bir önceki yıldan daha sönük geçti. Büyük ödülü, 1965 de Berlin'de **Tiksinme / Repulsion** adlı filmiyle büyük ilgi toplayan genç Polonyalı rejisör **Roman Polanski**'nin İngiltere'de çevirdiği **Çıkmaz / Cul de Sac** kazandı. Bu kara komedi, konusunun değişikliği kadar, stilindeki tazelik, canlılık bakımından da üzerinde durulmaya değer bir çalışmanın ürünüydü. Jean-Luc Godard'ın **Erkek ve Dişi / Masculin Feminin** adlı filmi özellikle Godard hayranı eleştirmeciler tarafından alkışlanmasına rağmen, ancak oyuncusu Jean-Pierre Léaud'ya «en iyi erkek oyuncu» ödülünü kazandırabilirdi. Amerikalı Lola Albright **Lord Love A Duck** ile «en iyi kadın oyuncu» ödülünü kazandı. Berlin film festivalinin değişmeyen yarışmacılarından Satyajit Ray yine eli boş gönderilmedi ve bir özel ödüle layık görüldü. İspanyol sinemasının genç kuşak yönetmenleri arasında en çok dikkati çeken Carlos Saura **Av / Caza** adlı filmiyle «en iyi yönetmen» ödülünü aldı. «Av» politik ve sosyal bir eleştirme olarak hayli ilerici, cüretli bir filmi. Genç Alman yönetmeni Peter Schamoni **Tilkileri Vurmayınız / Schonzeit Für Füchse** ile jürinin özel ödülünü kazandı. Kapanış gecesinde adı anılmayan ilginç filmler arasında bir de Florestano Vancini'nin **Aşkımızın Mevsimleri Le Stagioni del Nostro Amore** vardı.



CLAUDE LELOUCH / UN HOMME ET UNE FEMME 1966

BERGAMO

1958 yılında «sanat filmleri ve sanat üzerinde filmler yarışması» olarak başlayan ve o zaman bu yana sürekli bir gelişme, düzelme gösteren Bergamo film şenliğinin en belirgin özelliği ödüllerin para ödülü şeklinde olmasıdır. 1966 ya gelene kadar daha çok kısa ve orta uzunluktaki filmlerin yarıştığı Bergamo şenliğine 1966 dan sonra uzun oyun filmlerinin de katılması sağlanmıştı. Bergamo'da dağıtılan ödüller şöyle sıralanıyordu: En iyi uzun film: Polonyalı Jerzy Skolimowski'nin **Tahtaperde / Bariera**. Uzun filmler bölümünün özel ödülü: Sovyet yönetmen Chennadij Zhizn'in **Uzun ve Mutlu Bir Hayat / Dolgaja Stchastlivaja Znizn**. Mimari ve çağdaş sanat üzerine en iyi film: İtalyan Valentino Orsini'nin **Resim Sanatı / Il Mestiere di Dipingere**. Aynı bölümün onur diploması: Amerikalı William K. McClure'nin **Biçim İnsanı Henry Moore / Henry Moore, Man of Form**. En iyi canlı resim filmi Çek Jiri Brdecka'nın **Neden Gülüyorsun Mona Lisa? / Proc Se Ismivas Mono Liso?** Aynı bölümün özel ödülü: İtalyan Pino Zac'ın **Cenerentola**. Aynı bölümün onur diploması: Yugoslav Ante Zaninovic'in **Duvar / Zid** ve Polonyalı Wladyslaw Nehrebecki'nin **İntikam / Vendetta**. En iyi deneysel film: Belçikalı Herman Wuyts'un **Öte Yandan / De Overkant**. Aynı bölümün onur diploması: Fransız adına Polonyalı Walerian Borowczyk'in **Rosalie**. «Televizyon için çevrilmiş sanat filmleri ve sanat üzerine filmler» bölümünün en iyi filmi: Japon Yasuo Matsukawa'nın **Kuşların ve Hayvanların Oyunu-/ Chojugiga**. Aynı bölümün özel ödülü: Çek Raduz Cincera'nın **Sis / Miha**.

Tahtaperde Varşova sokaklarında bir gece içinde gelişen bir aşk serüvenini şiirsel bir anlatımla perdeye aktarıyordu. «Uzun ve Mutlu Bir Hayat» adlı Sovyet filmi de bir aşk serüveni üzerine kuruluydu. Yarışmaya Claude Lelouch'un **Büyük Anlar / Les Grands Moments** adlı filmi de katılmıştı.

CORK

Cork festivaline katılan filmlerin sayısı bir önceki yıldan daha fazlaydı. Ancak filmler genellikle kalite yönünden

bekleneni verebilmiş değildi. Kısa filmler ciddi bir uluslararası film şenliğine katılacak ortamda sayılamazdı genellikle. Eleştirmeciler daha çok uzun filmler arasında bazı dikkate değer yapıtlara raslayabildiler. Desmond Davis'in *Amca / the Uncle* adlı filmi çocukların dünyalarını renkli bir anlatımla yansıtmaya çalışıyordu. Sovyet yönetmen Eldar Riazanov'un «Dikkat Otomobil» i geleneksel sessiz Amerikan komedilerini hatırlatan hareketli bir tempo içinde «Hamlet» in başarılı oyuncusu Innokenty Smoktunovskiy'i yeniden ortaya çıkarmıştı. Alman sinemasının şenliğe gönderdiği film «Hocus - Pocus» Kurt Hoffman'ın bir kara-komedisiydi. Ayrıca Ulrich Schamoni'nin *O / Es* Alman sinemasının temsilciliğini yapıyordu. Eleştirmecilerin en çok üzerinde durdukları filmlerden biri genç Macar sineması Istvan Szabo'nun «Düş Çağı» adlı filmiydi. Szabo ülkesinde savaş sırasında ve savaş sonrası yıllarda yetişen kuşağın sorunlarını toplumsal ve politik yanlarıyla ortaya koymak istiyordu. Fransız sineması ise Jean-Paul Rappeneau'nun *Şato Hayatı / La Vie de Chateau* adlı komedisiyle Cork festivalinde temsil edilmişti.

EDINBOURGH

Ünlü belge sinemacısı Dr. John Grierson'un bir belge filmleri festivali olarak kurduğu, sonradan uzun filmlere de yer verilen uluslararası Edinburgh film şenliği bu kez zengin bir program düzenleyememişti. Festivalin ilgi çekici filmleri arasında Robert G. Fuest'in İngiliz sineması adına katılan *Bir Kadın Gibi / Just Like A Woman* adlı hiciv komedisi, Rus sinemacısı Eldar Riazanov'un «Dikkat Otomobil», Polonya sinemasını temsil eden «Savaş Sahneleri» vardı. Hollandalı sinemacı Fons Rademakers'in *Balıkçının Dansı* adlı filmi Gunnel Lindblom-Jean Deasilly çiftinin başarılı oyununa rağmen beklenen ilgiyi toplayamadı.

KARLOVY VARY

Orneğin Alain Resnais'nin *Savaş Bitti / La Guerre Est Finie*'yi Karlovy Vary'ye gönderilmek istendiği zaman festival yöneticilerinin onayı sağlanamadı. Bunun nedeni hâlen İspanya dışında bulunan İspanyol Komünist Partisi taraftarlarının filmi beğenmemeleriydi. Gerçi Resnais'nin filmi Karlovy Vary'de gene de gösterilmiş ve «Çekoslovak Sinemacılar Birliği'nin ödülünü kazanmıştı amma, yarışmada yer alamamıştı. Yarışmada Fransız sinemasını Jean-Paul Rappeneau'nun *Şato Hayatı / La Vie de Chateau* adlı filmi temsil ediyordu. Katılan filmler genellikle doyurucu olmadığı için, yarışmanın jürisi bu kez büyük ödül vermedi. İlk filmi çeviren genç rejisörlerin en başarılı olanına bir ödül verildi, o kadar. Bu, genç Yugoslav sinemacı Aleksander Petrovic'in «Uç» adlı filmiydi. Ve eleştirmecilerin çoğunluğuna göre festivalin en iyi filmi sayılabilirdi. Konusu İkinci Dünya Savaşında geçen ve bir kişinin yaşadığı üç serüveni üç ayrı hikâye biçiminden nakleden bu yapıt gerek senaryo, gerek anlatım özellikleri bakımından dikkate değerdi. Festivalde eleştirmecilerin üzerinde durdukları öteki filmler şunlardı: Andras Kovacs'ın «Buzlu Günlere», Çek Karel Kachyna'nın «Viyanaya Bir Araba»... Her iki film de İkinci Dünya Savaşıyla ilgili hikâyeler üzerine kuruluydu. Gösterilen filmlerin

çoğunluğu savaş temasını işliyordu. Kuzey Vietnam sineması adına katılan Ry Than ve Le Huyen'in «Firtına Başlıyor» u Vietnam savaşlarını anlatmaktaydı. Bulgar sinemacısı Vulo Radev'in *Çar ve General'i* ve Litvanyalı sinemacı Vitautas Jakliavicius'un «Kimse Ölmek İstemi-yordu» adlı filmi savaş konusunu işleyen öteki filmler arasında dikkati çekiyordu.

MANNHEIM

Mannheim Uluslararası Film Şenliğinin büyük ödülünü Jiri Menzel'in «İyi Gözetlenen Trenler» adlı filmi kazandı. Böylece Çek sineması üstüste dördüncü yıl Mannheim'de büyük ödül kazanmış oluyordu. Festivali izleyen film eleştirmecilerinin belirttiklerine göre Menzel'in filmi Çek sinemasının genç kuşağı için beslenen umutları yanıltmayacak nitelikteydi. Dikkati çeken öteki filmler Hollandalı Wim Verstappen'in «Jozsef Katus'un Rembrandt'ın Ülkesine Bahtsız Dönüşü» ve Amerikalı bağımsız sinemacı Sheldon Rochlin'in «Vali» adlı filmi idi... Belgesel filmler bölümünün büyük ödülünü Fransız Claude Otzenberger'in *Yarınki Çin / Demain La Chine* adlı filmi aldı. Film Kızıl Çin üzerine ilginç bir belge niteliğini taşıyordu. Genç Alman sinemacıları Hans Rolf Strobel ve Heinz Tichawsky'nin *Milano Mucizeleri / Die Wunder Von Mailand* adlı Sosyal belge filmi Kuzey İtalya'nın son yıllardaki ekonomik çıkmazını sosyalist bir açıdan incelemekte ve yorumlamaktaydı. Ayrıca yarışmaya bol sayıda kısa belge ve oyun filmleri katılmıştı.

PESARO

1966 da ikinci yaşına basan Pesaro «Uluslararası Yeni Sinema Festivali» yarışmalı olmakla birlikte jürisiz bir ödüllendirme sistemine dayanmaktadır. Ödüller festavile katılan eleştirmecilerin ve seyircilerin oylarıyla ortaya çıkmaktadır. İkinci Pesaro Film Festivalinin bu çift cıylama sonucunda büyük ödülünü kazanan film genç Çek sinemacısı Ewald Schorm'un *Her Günkü Cesaret / Kazdy'den Odhavu* idi. Festivalde gösterilen ikinci Çek filmi, Pácel Juracek'in *Her Genç Adam / Kazdy Mlady Muz'da* hayli ilgi toplamıştı. Film eleştirmecileri Jean-Marie Straub'u *Nicht Versohnt* adlı filmdeki başarısı için «en iyi rejisör» seçtiler. Festivalde Cahiers du Cinéma'nın eleştirmecilerinden Luc Moulllet'nin Brigitte ve Brigitte / Brigitte et Brigitte adlı ilk filmi de gösterilmişti.

SAN SEBASTIAN

Desmond Davis'in *Orada Mutluyum / I Was Happy There* adlı filmi yarışmanın büyük ödülünü aldı. Amerikan sinemasının yarışmadaki üç filmi de ciddi bir uluslararası yarışmanın ortamına yakışmıyordu: Frank Tashlin'in son komedisi *Glass Bottom Boat*, Melville Shavelson'un İsrail devletinin kuruluşuyla ilgili savaşları anlatan *Bir Dev Gölgeyi Takip Et / Cast A Giant Shadow* ve Henry Hathaway'ın son «western» lerinden «Nevada Smith»... Stuart Burge'nin 167 dakikalık, bitmek tükenmek bilmez «Othello» su Laurence Olivier'nin oyununa rağmen önemsenecek gibi değildi. İtalya Mauro Bolognini'nin «Mademoiselle de Maupin» Fransa ise Jean Herman'ın *Hayatın Pazarı / Le Dimanche de la Vie* ile San Sebastian'da temsil edilmişti. Genç Çek sinemacılarından Ivan Passer ve Karel Kachyna San Sebastian'da ilgi topladılar.



BERNARDO BERTOLUCCI / PRIMA DELLA
RIVOLUZIONE / BAŞKALDIRMADAN ÖNCE 1965



BERNARDO BERTOLUCCI / PRIMA DELLA
RIVOLUZIONE / BAŞKALDIRMADAN ÖNCE 1965



gideon bachmann / şiirsel ve edebi sinema m. bellochio b. bertolucci

Marco Bellochio: «Genç İtalyan sinemacıları, 20 yıldan beri kapitalist kilisenin kurbanı olmalarına karşın, yaşayan bir ölü olmaktan ileri gitmemişlerdir. Çeşitli olaylar, hakaretler, kızdırmalar genç İtalyanların bilinçlenmelerinde faydalı silahlar olmuşlardır. Kuşağımızın bütün içgüdülerini ve tepkilerini ortaya dökmelerini sağlamak gerek. Karşı koymalar iyi bir eylem yoludur.»

Bernardo Bertolucci: «Filmlerimi kendi kişiliğimle meydana getirmeliyim. Ancak böylelikle filmlerim evrensel, çarpıcı bir güç kazanabileceklerdir. Bütün yaptıklarımı herkes anlasaydı sinemayla uğraşmazdım. Filimlerim hareketlidir, içgüdülerin ifadesidir.»

Yerleşmiş sinema anlayışına karşı çıkan bu görüşler, bugünkü İtalyan sinemasının en büyük umutları olan iki genç sinemacıdan gelmektedir. Bellochio ve Bertolucci, *I Pugni in tasca* ve *Prima delle Rivoluzione* adlı filmleriyle sinemacı olduğu kadar önemli bir edebi kişiliğe de sa-

hip olan Pier Paolo Pasolini'nin «şiirsel ve edebi film» olarak ortaya koyduğu anlayışa katılıyorlar.

Özetlendiğinde sinema, başlangıçta şiir ve biçimin birinci derecede rol oynadığı bir anlatım yoludur diyen son tanımlama, değişik yapı birimlerinin hem hayali hem de dinsel bir görünüm kazandığı akıldışı bir anlaşma biçiminin ifadesidir. Nesnel bağlantılarının dışına taşar böylelikle sinema.

Ama sonra sinemaya şiirsel bir teknik getiriliyor. Ve böylece akılcı, doğacı eğilim biçimi arka plana itmiş oluyor. Eser sadece saf ve nesnel değerlerle ölçülüyor. Bir başka deyişle insanın artık «kamerayı ışıltımediği» bir biçim yaratılıyor.

Geleneksel Amerikan sineması ve genel olarak bütün dünya sineması, düzyazı sineması olarak adlandırılabilir. Şiirsel sinemanın doğuşu, Godard'ın, Straub'un, Skolimowski'nin ve Bertolucci'nin izlerini taşıyor. Bu sinemacılar özgün ifade yollarının ortaya çıkmasına yardım ediyorlar.

Bellochio 26, Bertolucci 25 yaşındadır ve filmlerinde işledikleri kavga, İtalyan gençliğinin olduğu kadar onların kavgasıdır. Sadece net olmayan çocukluk anıları değil, günümüzün ahlak çöküntüleri çok daha etkili onlar için: savaş sonrası bağlantılarını örten, fiziksel ve psikolojik boşluklar yaratan bütün «bunalım», «la noia»nın (bu sözcüğü «tristess»le açıklamak hem zayıf hem yetersiz olurdu) İtalyancadaki bütün kapsamını içine almalı.

İtalyan katolik ahlakının ve çabuk endüstrileşmenin doğurduğu gelişmeler, bütün bir kuşağın günlük yaşantısında derin izler bırakıyor. Bu genç İtalyanların eylemlerinde belli hiçbir ölümlü yoktur. Şairler, ressamalar, yazarlar, filozoflar «status quo»nun imkânsızlıklarını görüyorlar ve bağlantıların bir çeşit gecikmiş etkinlikte yürüdüğüne inanıyorlar. Bu bir bilincin yokluğundan değil bir çözümün olmayışındandır. Bu aktif gerçeğin kuşattığı modern İtalyan kültür hayatı içindeki Bellochio ile Bertolucci, getirdikleri biçim değişikliklerine karşılık İtalyan sinemasında aynı ölçüde büyüyen bir eğilim meydana getirmektedirler. Bu eğilimin meydana gelişinde payları bulunan başka genç yönetmenler ve filmler de vardır. Bunlar Chilavara e perduto'yla Tinto Brass, I Basilich'iyle Lina Ventmüller, Una storia milanese'yle Eriprando Visconti ve daha önce ortaya çıkan Pasolini ile Ermanno Olmi'dir. Bu eğilim bağımlı gerçekçilik olarak gösterilebilir, çünkü içten gelen kararların yokluğunu tasvir eder; bunun gerisinde bu filmler büyük çapta kişiseldir.

MARCO BELLOCHIO

Bellochio'nun I Pugni in tasca'daki yanılgısı, sorunlarından kurtulmak isteyen İtalyan gençliğinin «çağdaş» çözüle-

bilir sorunları» kuramını bir örnek olarak vermeye çalışması, buna ek olarak, seyircinin filmi ayrı bir olay gibi almasını isteyerek fazla kolay yapmasıdır. I Pugni in tasca'da asıl anlatılmak istenen şey, filmin somut ve bilgi verici bölümlerindedir: kahvelerdeki başıboş gençlik, aile arasındaki yapmacık davranışlar, küçük şehir atmosferi, amaçsız ve boş bir hayat: filmin akışı içinde bu günlük olaylar sembolik bir anlam kazanırlar. Bu olayların değişik görünüşleri vardır. Filmdeki ailenin kişileri, kör bir anne, büyük oğul, kız kardeş, akıl hastası ortanca oğul ve saralı bir küçük oğuldan ibarettir. Şehirde uzakta, günlük hayatın bezdirici uğraşları arasında tekdüze yaşayışlarını sürdüren bu ailede en büyük oğlan çevresinden, ailesinden kaçıp gitmek istemektedir ama ondan başka aileye bakacak biri yoktur. Kızkardeş ve filmin kahramanı akıl hastası oğul da aynı isteğin ardındadırlar. Kaçıp kurtulmak. Akıl hastası oğul, kör annesini ve saralı kardeşini öldürerek hincini açığa vurur. Filmin en etkili sahnelerinden biri, akıl hastası oğulla bilinçaltı bir cinsel istek duyduğu kızkardeşinin, annenin cenaze töreninden sonra ailenin eski eşyalarını karlar ortasında yaktıkları sahnedir. Çeşitli nesneler sağda solda uçuşur, eski moda elbiseler, mobilyalar, eşyalar pencereden aşağı atılır ve yakılırlar. Bu sembol ağır ağır yağın karla yoğunlaştırılıyor.. Bu sahne salt boşalmadır. Seyirciyi de içine alan bir teknik, seyirci filmin kahramanlarının insan dışı duygularını paylaşmaya yöneltiliyor. Sonunda film değişik bir biçimde tamamlanıyor: Akıl hastası oğul, yataкта kızkardeşinin çıplak sırtını okşadık-tan sonra ona içini döker, bir işe yaramayan annelerinden ve saralı kardeşlerinden onları kendisinin kurtardığını



MARCO BELLOCHIO / I PUGNI IN TASCA / CEPTEKİ YUMRUKLAR 1965

söyler. Sonra yandaki odada Traviata'dan «şimdi ben de özgürüm»ü dinlerken bir sara nöbetine tutulur. Sadece o yardım edebilecekken yardım etmeyi reddeden öbür odadaki hareketsiz durmakta olan kızkardeşin üzerine eğilen kamera, kardeşini bu şekilde ölüme terkeden kızkardeşi gösterir bir süre.

Filmdeki diğer başarılı yönlerin yanında kızkardeşin motivel seyircinin yorumlamasına bırakılmıştır; öc almak mı istemektedir, yoksa kardeşinin bundan sonraki kurbanı olmaktan mı korkmaktadır? Bu soruya yönetmen de cevap veremez. Bellocchio'nun yöntemi, oyuncuların bütünüyle bağımsız bir oyun vermelerini sağlamaktır. Bellocchio, yukarıda adı geçen yönetmenler içinde kendi portresini, çevrenin tasvirini yapan, bu yüzden de kişilerin davranışlarını nesnel, çözümleyici ve soyut bir biçimde kavrayabilen tek yönetmen olmaktadır. Kahramanını hem dıştan gözlemlemekte, hem de içini betimlemektedir. Çünkü o da bu plândaki insanlardandır. Çevredeki insanların acımalarından kurtulmak için özgürlüğü seçiyor. Etkiye açık bir çözümleme, «j'accuse»: «Benim kahramanım bir D'Annunzio kişisidir, yozlaşmış ve faşist bir insandır çünkü gerçeği olduğu gibi kabul etmez. Ruhunun başışlayıcı yanı, özel olarak kafasını uğraştıran başkaldırısını geciktirir. Tam bir başkaldırmanın bilincinden yoksundur çünkü gerçeğe hiçbir bağı yoktur.»

Bellocchio'nun kiliseye yönelttiği suçlama, sadece İtalyan gençliğini töresel bir bozguna uğratmakla kalmamaktadır, son bir çözümün yoksuluğunu doğrulayan bir toplumsal tuzak yaratmakla suçlamaktadır. Bellocchio: «İtalyada para ve kilise eleleler ve birbirlerinin kötü yanlarını güçlendirirler. Kilise her zaman kapitalist politikası gütmüştür, örneğin özel mülkiyet konusunda. Çok az para kazanan yoksul işçilere, ölümden sonrası için daha iyi bir hayat söz verilir. Borçlu olmak duygusunu taşıyanlar bu düşünceye karşı koyarlar, karşı durmaları gerekenlerse karıştırmamanın gücünden yoksundurlar. İsteksiz olarak, renksiz bir çeşit sosyal demokrasiye yönelirler, bu karşı koyması gerekenler. Her yenilgede, katolik yetiştirme tarzının toplumsal gerçekler için yapılan mücadeledeki etkisizliği bir kez daha ortaya çıkar. Bize öğretilenler derhal nesnel gerçekten uzaklaştırılır.» I Pagni in tasca, 1965 Locarno film şenliğinde birinci ödülü kazandı. İtalyada epeyce tartışmalara sebep olduktan sonra, eleştirmenlerce son yılların en iyi filmi olarak kabul edildi. İtalyan Oscar'ı sayılan Nastro d'Argento ödülünü de aldı. Bellocchio'nun, genç yaşına karşın bütün kuşkuuları, karşıt durumları ortaya koyduğundan ve yalnız kendi kuşağında değil, tüm toplum katları arasında kendini zayıf hissettiğinden şüphe edilemez.

Geleneksel düzyazı sineması, duygusallıktan uzaktır. Bellocchio filminde, önüne bir ayna alarak kendi durumunu cesurca anlatmaktadır.

BERNARDO BERTOLUCCI

Bernardo Bertolucci tamamen değişik bir «biçimlendirme» ve çalışma yöntemi kullanır. Bellocchio gibi kendine özgü filmler yapması gerektiğine inanmaktadır: yarının İtalyan burjuvasının ruhsal yoksulluğunun bilincine varmak ve sonra pozitif yöntemini, soyutlamayı ve emprovizyonu serbest bırakmak.

Hareketi alıcı önüne getirmek gerek. Böylece mantıksızlığa kaçmadan seyircinin duyularına hitap edilebilir. Bu sadece Bellocchio'da görülen ayrıksı bir durumdur. Bertolucci Prima della Rivoluzione'de filmi heyecanlı an parçalarına bölüyor, normal bir filmde bir boyutlu aksiyon ifade edecek sahneleri değiştiriyor ve bu sahnelere katılan doğasal öğeler daha bir şiir gücü veriyor. Prima della Rivoluzione, Bertolucci'nin doğduğu Parma'da geçmektedir, Bellocchio'daki gibi yaşadığı çevreye, topluma tipik olabilecek belirli bir amaçları, kesin eğilimleri bulunmayan birkaç insanın yaşantısı anlatılmaktadır. Bir marxist, bir burjuva çocuğu, çevresindeki ahlak anlayışını sarsan bir genç kız ve başkaları. Bunlar ruhsal değişikliğin mimarı gösterişini ortaya çıkarmaya yarıyor; bu insanların birbirleri arasında bir bağlılık yoktur, ancak bu kişiler toplumda «birbiri üstüne» yerleştirilmişlerdir, tipik anıt taşları gibi boş yüklerini taşıymaktadırlar. Bertolucci korkusunu ağıza vuruyor: «biz sanki vakit yokmuşçasına hızlı yaşıyoruz, aptalca ve boş şeyler yapıyoruz. Ben ansızın ölümsüz olmadığımı farkettim. Kalıcı bir şey yapmam gerekti. İtalyan sinemasına bakalım. Ülkenin en kabiliyetlileri ne yapmaktadır? Antonioni daha fazlasını yapmadığından, aynı şeyi tekrarlamaktadır, Fellini'ye gelince.. İlk on dakikadan sonra Fellini'nin filminden çıkmak zorunda kalıyor insan.» Bertolucci Antonioni'den de Fellini'den de daha duygusaldır. Mantıksal bir analiz ya da belirli bir sembolizmden daha kuvvetli olan şiirsel bir natüralizmin hakim olduğu Prima della Rivoluzione'de Bertolucci'nin kişileri gerçekce Bertolucci'nin kendi çevresinden geldikleri için rollerine daha bir canlılık verilmekte aynı zamanda kişilerin karakterlerini iyice açığa vurmaktadırlar.

Bertolucci yaptığı iki filmle bugün İtalyanın en ilgi çekici yönetmenlerinden biri oldu. Marco Bellocchio Centro Sperimentale di Cinematografia'dan mezun olurken, babası eski bir sinema eleştirmeni olan Bertolucci kendiliğinden sinemayı seçiyordu. Genç Bernardo, babasıyla bazen günde 4 kez sinemaya gittiği günlerde -tıpkı babasının Zavattini'yle yaptığı gibi- bir sinema yönetmeni olmaya karar vermişti. Edebi yetenekleri de vardı, şiir yazmıştı, 15 yaşında 16 mm'lik filmler yapıyordu. Pasolini'nin etkisi altındaydı. La Commare secca adındaki birinci uzun filmi Venedik film şenliğinde büyük başarı kazandı. Viareggio Edebiyatı ödülünü alan şiir kitabı Incerca del Misterio de çok büyük ilgiyle karşılandı. İkinci filmi Prima della Rivoluzione edebi anıştırmalarla doludur; filmin kişilerinin adları Stendhal'in Parma Manastırı'ndan alınmıştır, filmin adı da Talleyrand'ın bir şiirindendir, «İhtilâlden önce yaşamayan birisi her zaman yaşamış değildir.» Bertolucci filminde bu mısralardan alınan ismin yapmacık, peygamberce bir ifade almasına karşın, insanın sadece tatlı bir yaşama duygusundan başka bir şey istemediğini göstermektedir. «Benim için şiir ve sinema arasında ayrım yoktur, tıpkı bir şiirdeki düşünce ve eylem arasında bir fark olmadığı gibi. Filmin tabiliği şiirsel biçimindedir.»

Pier Paolo Pasolini'ye göre «yeni sinema sanatında varolan şiirsel ve edebi öğeler somut bir yola dökmekte, gerçeğin fonksiyonu bilincin fonksiyonuna dönüşmektedir.»

Çeviren : Tulan Alkara

sezer tansug sinemaye afiş

Film önce afişle halka ulaşıyor. Film, afişten önce ya bir söylenti ya da ortak gerçekleştirmenin henüz eyleme dökülmediği bir tasarıdır. Film çekilmiş, kurgusu yapılmış, seslenmiş, kopyaları basılmış da olsa toplum önünde afişten önce gerçekleşmemiştir. Filmin varlığı hazır, ama geride, durgun bir iştir. Afiş çeşmenin musluğu, bombanın emniyetidir, filme önce afişle erişilebilir. Afiş bir sanat eserine başka bir sanat eseriyle bakış yolunun, onu peşin bir kavrayış yolunun açılışındır. Bir sıra düzenin tek bir yüzeye sığdırılmış bu sessiz işareti bir öz saptama çabasıdır aynı zamanda. Afiş kişisel bir esinleniş dile getirir ve eseri kökten bir duyusla tanımlar. Kendi değerini doğruladığı yer afişin konusunu yüceleştirdiği oranda bağımsızlaştığı yerdire.

Sinema eseriyle halkın arasından bir sessiz sedasız aracı değme çiğirtken reklamların yapamadığını bir tek göz kırpmasında yapabilir. Bu afiş sanatçısının öz saptayışını yalın, belirli ve açık bir biçim dinamizmine aktarışına bağlıdır.

Yüzyılların deneyinden geçmiş şematizm özleştirme alanında zengin olanaklar sağlıyor afişle. Ressamın kişisel bir kaos'a sürükleyebildiği, sıcak bir hamur gibi ezip oluşturabildiği form düzei, afişçide net ve ussal bir aydınlığın içinde kesinlik kazanıyor ve şaşırtıcı, çarpıcı olduğu ya da sanatçının gizli bir sunuşa meylettği yerde bile saydam bir örtünün ardından seçiliyor. Baskı silindirinin altından çıkan ince kâğıt yüzeyi yaratışın niteliği ölçüsünde çoğaltan makineyi yadsıyor. Bin duvara yapışmış bir tek afiş bir çoğalış olmaktan çok kendisini garip bir şekilde, binlerce, göze karşı bütünleyen inanılmaz bir biçim olayı haline gelebiliyor.

Afiş sanatı gelişmesi için sinemada eşsiz bir vesile buldu. Sinema salt bir resimleme ise afiş de salt bir tasvir yüzeyi, ama sinema bir şiir niteliğine erişince afiş de bir şiir yüzeyi bulmalıdır. Hizmetine girdiği hareketli ortamın belirli bir dinamiği haline gelerek bir biçim hareketine kavuşmak, hem de kendisini yüceleştirmek. Ama iş bununla bitmiyordu. Bir yandan bölgesel sinema sanatları dağılımının peşinde afiş de kendi ayırıcı niteliklerini doğrulama yolunu tuttu.

Ticari sinema ve ticari afiş. Bu kötü bağdaşma birdenbire standart afiş tiplerinin doğuş şehirleri kaplamasında rol oynuyor. Tatsız bir tekrar haline de geliyor afiş bu eylem içinde.

Afiş'in kaygısız, donuk bir çağrı niteliği taşıması genellikle sanat sorunları karşısındaki ilgisizlik ve kontrolden yoksunlukla açıklanabilir. Bugün ülkemizde durum aşağı yukarı böyle ve sinema afişçiliği haksız ön inançların egemen olduğu bir baştan savmalık içerisindedir. Teknik olanakların afiş sanatına sağladığı gelişmeler de afişçinin yeteneği içinde ele alınmalı. Titiz ve zeki bir çalışma daha ilkel olanaklardan başarılı sonuç alabildiği halde gelişmemiş bir zevk teknik üstünlüğü her soytarılığa alet

edebilir.

Afiş başlangıçta, teknik bir kavrayışla biçim ilişkilerinden doğan dinamik çarpıcı etkileri bir arada değerlendirir. Ustelik baskı sonucunda ortaya çıkacak yüzey verilerini de önceden bir hesaplayıştır.. Afişçi eserinin oluş süreci içinde baskı silindiriyle karşı karşıyadır. Ama bu onun yaratıcı çabasını baltalayan bir özellik sayılamaz.

Giderek teknikler daha da geliyor. Objektif kullanan birinin gözünün gördüğü ve zihinci bir atmosfer yorumuyla tamamladığı görüntüyü film şeridinde gerçekleştirmesi gibi kâğıt üzerindeki afiş alıştırması baskının sonucunu önceden kestirebiliyor. Teknik gelişme sanatçının bilinçli özgürlüğü oluyor böylelikle, baskı makinası kişinin özgürlüğü için çalışıyor.

Halkın gündelik dünyasına kolayca karışabilen, onun ayağına götürülen bir görel sanat oluşu afişin, ona halkın eyllimlerini tanımak sorumluluğunu yükler. Bu sorumluluk halkın rahvan ve kolay zevklerini istismar etmek değil, onun yaşayan kültürü ve görgüsüne katılan, hattâ bir anlamda onu eğiten bir ürün ortaya koymaktır. Şüphesiz yerli sinemayla çoktan ortaklığını kurmuş olan esnaf babıâli afişçiliği öbür yolu yeğ görüyor.

Sinema ortamının nasıl hizmetinde olursa olsun afişin bağımsız niteliği, ona bir çizgi ve renk yüzeyi olarak bakmamızı kolaylaştırıyor. Bu yüzey elbette bir tanzim duyarlığını getirir karşımıza, yani kişisel bir yaratış zorunluluğunu.

Yığma ve boşluk değerlendirme afişçinin kişisel ağırlı da önemli rolü oynuyor, harflerin kullanımı istifi zenginleştiren olanakların önünde yer alıyor. Dinamik bir çağrısı niteliğine bürünüyor afiş işaret ettiği konunun, hem de o konuyu polise ederek kendi değerine.

Türk Sinematek Derneğinin Aralık 1966 da İstanbul Türk - Alman Kültür Derneği Galerisinde açtığı Uluslararası Sinema Afişleri sergisi usta örneklerin yer aldığı bir derleme oldu. Yer yer cesaretle, mizahla, ifadec keskinlikle, zevkle, ulusların ayrı ayrı esprisiyle yüzey yüzey birleşen bir derleme. Usta Polonya ve Alman grafiğinin sarsıcı etkilerini taşıyan örnekler daha yumuşak, uysal, içe dönük bir tanzim sevgisini arayan örnekler karışıyordu. Bir çeşit kuruluş dilinde yalın Cezayir örnekleri ve ticari örneklerde bile kalite yolunu tuturan Fransız afişleri bir araya gel'yordu. Eczacıbaşı kültür filmlerinin renkli baskı habercilerinden çok bir Türk oyun filminin aynı sanatçının elinden çıkan afiş seçiliyordu bizimkiler arasında.

Ama herhalde üzerinde durulması gereken grubu herbiri başlı başına bir değer taşıyan ve Kuzey Avrupa grafiğinin geleneksel, derin linear fantezisine uygun ve harflere düzen içinde taş katılığından yün yumuşaklığına kadar bir katılış payı sağlayan Polonya afişleri teşkil ediyordu.

bir kitap: ÇAĞDAS SİNEMA'nın sorunları ONAT KUTLAR

Once hem Nijat Özön'ü, hem de Bilgi Yayınevi'nin son yıllarda en önemli sinema kitaplarından birini Türk okuyucusuna kazandırdıkları için kutlamak isterim. André Bazin'in çeşitli yazılarının derlenmesiyle meydana getirilen bu kitap sinemanın bir sanat ve dil olgusu olarak yaşamımızdaki yerini eşsiz bir açıklıkla belirliyor.

Kitapta, André Bazin'in, çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanan yazılarının derlenmesiyle meydana getirilen dört kitapta seçmeler bulunmaktadır. Bu seçmeye, kitaplarında yer almayan önemli iki yazı da eklenmiştir.

Bazin'in yazıları bana hep «Yeni Roman» akımının genç ve dikkatli kuramcısı Roland Barthes'inkileri hatırlatır. Bu hatırlatma bir çağrışımın ibaret değil elbette. Hem Barthes hem de Bazin, görüngü - bilim (phénoménologie) in getirdiği yöntemi, özellikle Merleau - Ponty'nin olayları temellerine geri götüren bilimsel araştırma ve tasvir yöntemini benimzediler. Bu ortak yön, iki yazarın, savaş sonrası sanat okumaları arasında en önemli yeri tutan iki hareketin «Yeni Roman - Nouvean Roman» ve «Yeni Dalga - Nouvelle Vague» un belli başlı yol açıcılığı oluşlarıyla da ayrıca anlam kazanıyor.

Bazin'in yöntemi ve vardığı sonuçlar elbette başka ülkelerden daha çok Fransa'nın düşünce geleneğine, sanat ortamına ve sanatçı kişiliklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Belçikalı düşünür Husserl'in «Descartes» çi düşünceleri'nin en başarılı artçıları gene Descartes'in ülkesinde, yani Fransa'da bulması boşuna değildir. Bu akılcı düşünce geleneğine uygun olarak Bazin de, tıpkı Sartre'in «Edebiyat Nedir?» de, B. de Scholoezer'in «Bach'ın Müziğine Giriş» te yaptığı gibi işe, bir «logito» aramakla başlıyor: Bütün deneylerin ve kuramların arkasında duran gerçeği yani, ilk, temel ve yalın hareket noktasını bulmak.

Bu açıdan alınınca Bazin'in sinema görüşü Eisenstein ve Pudovkin gibi Sovyet sinemalarının öğretisel (idéologique) kuramlarından olduğu kadar Lindgren - Arnheim, Rotha ve Montagu gibi anglo - sakson yazarlarının pratikten yola çıkan düşüncelerinden de ayrılır.

Bazin, sinemanın yapısı gereği içinde taşıdığı ilk ve temel özelliği aramaktadır. Bu özellik, Lumière kardeşlerin «Sulanan Sulayıcısı» na olduğu kadar Welles'in «Yurttaş Kane» ine de, Murnau'nun «Tabou» suna olduğu kadar De Sica'nın «Kaldırım Çocukları» na da damgasını basar. Ve Bazin'e göre bu temel özellik sinemanın herşeyden önce bir «Nesne Dili» oluşudur.

Bu anahtar kavram hemen ilk anda, Schloezer'in «Somut Düşünce» si gibi kendi içinde bir gelişme ya da çatışmayı ortaya çıkarır. Ama gene de anlaşılmaıyan hiçbir yönü yoktur. Sinema'nın hem nesnelere zorunlu bir biçimde bağlı oluşu hem de bir dil oluşu gerçekten bir çatışmayı içerir. Sinema tıpkı fotoğraf gibi, ilk bakışta, doğayı, araya sanatçıyı sokmadan yansıtan bir «gerçeklik aynası»dır. Bu yanıyla evrenselidir ve nesnelerin kendisi gibi ayrıca bir anlama aracı (mediateur) gerektirmez. Ve gene bu yanıyla bütün öbür sanatlardan, örneğin müzikten ve edebiyattan ayrılır. Ama bu özelliğinin hemen arkasından sinemanın bir «dil» oluşu gelir. Ve her dil gibi soyuttur sinema, «Öğrenilmesi gerekir». Çünkü sinema, doğanın, merceğin arkasına geçen duruk görüntüsü değil, bu görüntülerin zaman içinde yanyana dzilişidir. Bu dizge (sistem) kurgu ve hareketler yoluyla basit bir yansımanın çok ötesinde anlamlar kazanır. Bu anlamı kavrayabilmek için sinema'nın dilini öğrenmek zorunludur. Bu da bir deney ve kültür işidir. Gerçi bu dilin çok «sözcükleri» en az eğitim görmüş seyirciler tarafından bile bir parça öğrenilmiştir. Örneğin, bir otobüs'ün kapısından giren bir adamı gösteren çekimle aynı otobüs kapısından inen adamı gösteren çekim yan yana gösterilince herkes «adamın bir yerden bir yere otobüsle gittiğini» anlar. Ama olayın gene de gerçeğin özetlenmesi ile yani bir dille verildiği açıktır. Daha karmaşık durumlarda, örneğin Eisenstein'in, Kuleşov'un deney ve filmlerinde perdede görünenle onun anlatmak istediği düşünce arasında hiçbir zorunlu ilişki bulunmayıp bu düşünce sadece çekimlerin yanyana getirilişinden doğmaktadır. O zaman bu dili mutlaka öğrenmek zorundayız.

Sinemayı belirleyen bu temel özellik ve «Nesne dili» kavramındaki iç çatışma, Bazin'e göre bütün bir sinema tarihini ikiye bölen başka iki eğilimin de nedenidir. Sinemanın gerçeklikle olan dolaysız ilişkisi, Stroheim, Dreyer, Murnau, Flaherty, Renon, Welles ve İtalyan yenigerçekçileri gibi birçok yönetmen, bu gerçekliği daha yakından ve daha içten kavramaya götürmüş, buna karşılık sinemanın herşeyden önce bir «dil» olduğunu düşünen Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov ve Gance gibi yönetmenler ise dilin sözdiziminden yani kurgu'dan görüntü düzenlemelerinden yararlanıp seyircilerini etkilemeyi ön plâna almışlardır. Bu ayrım Bazin'e göre sessiz - sesli sinema ayrımından çok daha önemlidir, hatta bu açıdan bakıldığında sessiz - sesli ayrımının anlamı kalmamaktadır. «Ses, gerçekçi anlayışa bir boyut daha getirmiştir o kadar.»

Bazin'in kişisel tutumu, bu iki temel eğilimden birincisine yeni gerçekçi anlayışa daha yakın görünmektedir. Ama kendilerinden yana olmasa bile «dil» e yaslanan filmleri de anlamamızda yardımcı olacak temel ilkeleri büyük bir açıklıkla dilegetirmektedir. Bazin'in sinema görüşü sinemacı için belirli yaratma kaynaklarını ya da yöntemle-



ANDRE BAZIN

rini göstermeyi değil, bu sanat karşısında herkes için geçerli tasvirleri yapmayı, böylece bulunduğumuz yeri saptamada bize yardımcı olmak, amaç edinmektedir. Kitabında, Bazin'in sinema eleştirisi konusunda yazdıkları bu bakımdan ilginçti: «Her ne olursa olsun, eleştirme'nin iki yüzü var: Biri silik ve para değeri taşımadığını belirttiğim filme dönük yüzü; öbürü de seyirciye dönük yüzü. İşte eleştirmeyi haklı kılan da bu ikinci yüzüdür... «Eleştirme, bir filmin işletilmesini elle tutulur yolda değiştiremeyecek kadar güçsüzse de, filmin kaynağına yani yaratmaya etki edebilir» diyenler çıkacaktır. Hemen söyleyeyim ki bu konudaki şüphecililiğim, bundan önceki konudaki şüphecililiğimi de aşar ve gerçekte de buyledir. Her şeyden önce şu var: Yönetmene kendi mesleğini öğretmek iddiasında bulunanın kendini beğenmişliği, çekilmez bir nitelik taşır. Yaratma ruhbilimine bağlı nedenlerden dolayı, yaratıcı, eleştirmeden büyük bir şey beklemez. Eleştirmeci sonuçtan, tamamlanmış yapıttan yola çıkar. Eleştirmecinin görevi bu yapıtı «açıklamak»

tan çok bu yapının anlamının (ya da anlamlarının) okuyucusunun biling ve anlayışında aydınlık kazanmasını sağlamaktır... Konuyu etkililik değil de kurtuluş terimleriyle düşünürsek yolunu şaşırmış, değil on, hatta tek bir okuyucuya bile olsa sinema gerçeğini anlatmışsam, benim eleştirmecilik görevim haklılığını ortaya koymuş olur.» Bazin'in yaşaması, bu düşüncelerini doğrulayan örneklerle doludur. Sinema kulüplerinin, sinema dergi ve yayınlarının kurulmasında ve yaşamasında gösterdiği büyük çaba, onun, kendi deyimiyle bir «din değiştirtir» gibi sıradan seyircileri sinema dostları, hatta yaratıcılar katına yüceltmek ülküsünü en güzel biçimde kanıtlar Bazin'in kitabı, «nasıl bir sinema yapılması gerektiği» konusunda anahtar kalıplar, reçeteler getirmiyor. Sadece sinemayı doğru anlamamıza, derinliğine ve gene de açıklıkla düşünmemize yardım ediyor. Bu da, sanıyorum, çağdaş bir düşünür için en dürüst yoldur.

SİNEMATEK'E SON AYLARDA VERİLEN FİLM VE SİNEMAYLA İLGİLİ DİĞER BELGELER

BULGAR SİNEMATEK'İNDEN

ZIRSIZ ŞÖVALYE/Uzun metraj konulu Film/1966
GÜNEŞ VE GÖLGE/Uzun metraj konulu film/1964
ŞEFTALİ HIRSIZI/Uzun metraj konulu film/1964.
DİŞİ KURT/Uzun metraj konulu film/1965
TOPRAK/Uzun metraj konulu film/1957
İLK DERS/Uzun metraj konulu film/1965

BULGAR KARTOON FİMLERİ

PARATONER 1965
KISKANÇLIK 1963
ELMA 1964
FAPATYA 1964

Filmlerle ilgili bütün dokümanlar/Afiş/Fotoğraf/Broşür/

HALDUN DORMEN YAPIM :

GÜZEL BİR GÜN İÇİN/Uzun metraj konulu film/1966
BOZUK DÜZEN/Uzun metraj konulu film/1965
Filmlerle ilgili fotoğraf/Afiş/Pankart/Broşür/ ve fragmanlar/

FİLM AFİŞLERİ :

Duygu Sağıroğlu/Bitmeyen Yol/Pankart/Afiş/Fotoğraf/Ne-gatif provaları. Sinematek uluslararası sinema afişleri sergisine katılan afişler.

SENARYOLAR :

Duygu Sağıroğlu/Bitmeyen Yol
Fevzi Tuna/Erdoğan Tokatlı/Sevmek Diye bir şey
Cengiz Tuncer/Tabancamın Sapını Gülle Donatacağım
Fevzi Tuna/Denizciler Geliyor

KİTAP VE DERGİLER :

Giovanni Scognamiglio 15 kitap ve 20 Dergi.
Cevat Çapan 5 kitap 14 dergi
Mete Akalın 3 kitap, ilk Türk sinema dergileri.

HABERLER

— İtalya'nın öncü sinema dergisi Filmcritica bellibaşı yazarlarının ayrılmasıyla bu yerini yitirdi. Derginin tuttuğu yola aykırı olan bir yazının yayınlanması üzerine aralarında Adriano Aprà, Maurizio Ponzi'nin bulunduğu bir grup dergiden ayrılarak yeni bir sinema dergisi kurma yolunda çalışmalara başladı.

— Jerzy Skolimowski «Pierrot Le Fou» hakkında şunları söylüyor:

«Bu film üzerimde büyük bir etki yaptı. Raymonda Devos'un limanda Belmondo'ya öyküsünü anlatırken yaptığı hareketler, bugüne değin sinemada karşılaştığım en güzelleri. Godard'ın filmi bana sinema konusundaki düşüncelerimi geliştirme olanağını verdi. Filmi altyazısız seyrettim ve bana çok karışık gibi gelen hikâyesinden hiç bir şey anlamadım. Buna karşın, Godard'ı tanıdığım için filmde sık sık geçen atıfların güzel ve derinolduğunu duyabildim. Onları anlamamak beni hiç rahatsız etmiyordu. Filmi yalnızca görüntülere bakmakla seyretiltim ve pek çok beğendim. Tek kelime anlamamama karşın çok şey anladığımı sanıyorum. Son filmim olan Tahtaperde'yi de bu görüş açısından, belki filmi seyredecekler arasında konuşmaları anlamayacakların bulunacağını düşünerek yapmaya çalıştım.»

— Roberto Rossellini'nin ise son filmi «La Prise Du Pouvoir par Louis XIV» hakkında söylediklerinden: «Bir insan hakkında belirli bir görüşünüz varsa, onun üzerinde söyleyeceğiniz ya da yapacağınız herşeyle bir düşüncenin savunmasını yapmış olursunuz. Bu da gerçeği de-

ğiştirmek olur.»

«İnsanda bizi duygulandıran, önemli olan şey, zayıflıktır. Kuvvetli değil. Modern yaşantıda insan her türlü kahramanca duyguyu yitirmiştir. Bunu kendisine geri vermek gerekir. Çünkü insan bir kahramandır. Yaptığı her günkü mücadele bunun bir örneğidir.»

«Dikkatimi çeken şey, özellikle gelişmiş bir uygarlıkta yaşadığımızdır. Ancak bu uygarlık teknik ve bilimsel bir uygarlıktır. Kişi'nin uygarlığı bunu izleyememiştir. Öyleyse bu bilimsel uygarlığın mı kötü olduğunu düşünmeliyiz, yoksa kişi'nin buna kendini uyduramadığını mı? Her iki halde de önemli olan insanı bu ortamlarda yerli yerine oturtmaktır. Eğer uygarlık gerekli düzeye erişememişse kişi bunun farkına varmalı ve bunu değiştirmek için elinden geleni yapmalıdır. Kişi uygarlığın düzeltmeyi gerektirmediği inanırsa, bu kere onu egemenliği altına almalıdır.»

— Bu kere Elia Kazan'ın Godard hakkında düşündükleri:

«Önemli bir kişi Godard. Gördüğüm filmlerinden bir tanesi yoktur ki bugün bile bana bir şey anıtsın. Her keresinde sizi etkileyen



GENÇ ÇEKOSLAVAK SİNEMASI : MILOS FORMAN /
BİR SARIŞININ AŞKLARI 1965

GENÇ ÇEKOSLAVAK SİNEMASI : PAVEL JURACEK /
HER GENÇ ADAM 1964



UNLÜ GRAFİK VE SİNEMA SANATÇISI JAN LENICA'NIN ROMAN POLANSKI'NİN SON FİLMİ CUL-DE SAC İÇİN YAPTIĞI AFİŞ.

bir şey ortaya çıkıyor. Örneğin, «Une Femme Mariée». Film, bununla deney oluyor. Bu da son derece ilginç bir şeydir. Godard'da her zaman kendisini verimli kılan bir yön vardır.» — Son haftalarda 68 yaşını dolduran René Clair film çevirmeyi sürdürüyor. Son filmi Romanya'da çevirdiği «Les Fêtes Galantes». 18. yüzyılda geçen olay ücretli bir askerle (Jean-Pierre Cassel) silâh altına alınan saf bir köylünün (Philippe Avron) serüvenleri epik filmleri alaya alan bir biçimde anlatılıyor — «Paris Brûle-t-il» in kazandığı büyük başarıdan sonra René Clement 1942 de Sahra savaşlarıyla ilgili bir film yapmak üzere El Alamein'e gitti.

— Paul Seban ile birlikte yönettiği «La Musica» dan sonra Marguerite Duras kendi romanlarından birini, «L'après-midi de M. Andesmas» ı filme çekecek. Oyuncular Michel Simon ve Delphine Seyrig.

— Sophia Loren, Francesco Rosi'nin yönetiminde yeni filmi «Heppily

Ever After» a başladı. Erkek oyuncu Omar Sharif. Rosi'nin filmlerine verdiği, kendine özgü düşsel gerçekçilik havasını bu filmde de görmek mümkün.

— Uç aylık uzun bir hazırlık devresinden sonra Pietro Germi yeni filmine başladı. Ugo Tognazzi ile Stefania Sandrelli'nin oynadıkları filmin adı «The Saint».

— Luchino Visconti yakında başlayacağı, Camus'den uyarladığı «L'Etranger» nin çekim yerlerini saptamak için Cezayire gitti. Visconti elinden geldiğince Camus'nün romanına sadık kalmak istiyor. Bilindiği gibi birkaç yıldan beri bu filmi çevirmek isteyen Visconti önceleri Alain Delon ile anlaşmış iken bu kararından vazgeçerek Marcello Mastroianni ile anlaştı.

— Claude Lelouch, Yves Montand'ın başrolünü oynayacağı yeni filmi «Vivre pour Vivre» in senaryosunu tamamladı. Filmin konusu işi ile karısı arasından bir seçim yapmak durumunda kalan bir TV muhabirinin

sorununu anlatacak.

— Michel Simon 138. filmi Claude Berri'nin yönetiminde yapıyor. Şimdilik adı «İhtiyar adam ve Çocuk» olan filmin senaryosu Michel Simon için özel olarak hazırlanmış. 1944 te küçük bir yahudi çocuğunu evlât edinen bir yaşlı çiftin öyküsü duygusal ve sevgi dolu bir biçimde anlatılıyor.

— Eric Rohmer Saint-Tropez'de Georges de Beauregard ve Barbet Schroder hesabına «La Collection-neuse» (Kolleksiyoncu) yu çevirdi. Filmin genel görünüşü bol bol uzun saçlar ve mini-etek'ler yansıtıyor. Rohmer bu filmde konuşmaları hazırlamakta bir katkıda bulunabilecek oyuncularla çalışmak istemiş. Bunlar, Haydée Politoff, Daniel Pommereulle ve Patrick Bauchau. Filmde birtakım kişilerin toplumda yerlerini bulamamaktan ileri gelen devinmeleri herbirini teker teker inceleyen bir biçimde anlatılıyor.

— Cahiers du Cinéma'nın son sayısında John Huston'la yapılan il-

ginc bir konuşma yer alıyor. 60 yaşındaki yönetmen iki yıl emek harcadığı «The Bible» (İncil)'den sonra yakında Londra'da «Reflections in a Golden Eye» (Bir Altın Göz'deki Yansımalar) a başlıyor. Ayrıca, «The Bible» tutulduğu takdirde arkasının çevrilme olasılığı var. Huston «İncil'i, mitolojik, efsanevi ve tarihsel bir film olarak niteliyor. Ona göre, kutsal kitap, maceranın, aşkın, inancın öyküsüdür. Bu yüzden Tanrı'ya inanmamasına karşın bu filmi çevirmeyi kabul ettiğini söylemektedir.

— Claude Chabrol Hamburg'da «Le Scandale» i çekiyor. Kalabalık oyuncu kadrosu içinde Anthony Perkins, Maurice Ronet, Stéphane Audran, Christa Lang var. Film her zamanki gibi, Chabrol'a özgü bir biçimde çürümüş bir kapitalist toplum içindeki kişileri anlatıyor.

— Amerika'da sansür konusunda ilgi çekici bir gelişme görülüyor. Sinemada sansürü en katı biçimde uygulayan bir ülke olan A.B.D. de, 1929 da konulan kurallar yakında tamamen kaldırılıyor. 1965'te Yüksek Mahkeme'nin sansürü anayasaya

aykırı bulan kararından sonra film yapım kuralları derin değişikliklere uğramakta. Böylece Edward Albee'nin oyunundan Mike Nichols'un uyarladığı «Who's Afraid of Virginia Woolf» ve Lewis Gilbert'in «Alfie» si hiçbir kesintiye uğramadan gösterilebilmiştir. İskandinav ülkeleri, Yeni Zelanda'dan sonra A.B.D. de ki bu gelişme, yakında İngiltere'nin de sansürü kaldırmasına yol açacak gibi gözüküyor.

— Joseph Losey İngiltere'de Dirk Bogard, Delphine Seyrig, Michael York ve Jacqueline Sassard'la «Accident» (Kaza)nın son plânlarını çekiyor. Losey filmi hakkında; «filmim kimi şeyleri yapan, kimilerini yapmayan, kimi şeyleri söyleyen, kimilerini söylemeyen, yanlış şeyler söyleyen ama bunları aldatmak amacıyla söylemeyen kişilerin öyküsüdür. Aynı zamanda kişinin kendisine sakladığı, açığa vurmadığı şeylerin kendisinin ve başkalarının yaşamında yarattığı sonuçların öyküsüdür.»

— George Cukor «My Fair Lady» den bu yana ilk filmi, «The Nine-Tiger Man» e başlamak üzere. Film,

saygıdeğer bir İngiliz Lady'si ve hizmetçisinin 19. yüzyılın İngiliz egemenliği altındaki Hindistan'da serüvenlerini anlatan klâsik bir Cukor güldürüsü olacak. Rol dağıtımı henüz yapılmadı.

— Krakovi Kısa Filmler Şenliğinde en fazla beğenilen filmler bir Kanada filmi ile bir Çekoslovak filmi oldu. Gilles Groulx'un hokey oyununu anlatır gibi gözükken, aslında insanların görüşleri altında yatan duyguları, tutkuları inceleyen «Un jeu si simple» (Basit bir oyun) filmi nin yanında Evald Schorm'un «Le Reflet» (Yansıma) filmi de çok beğenildi. Schorm bu filminde, bir hastahane de yatan ve çoğu iyileşemeyecek durumda olan hastaların yaşam hakkında ne düşündüklerini araştırıyor.

— François Truffaut, Alfred Hitchcock'la iki hafta sabahın akşam konuşarak hazırladığı «Le Cinéma Selon Alfred Hitchcock» (Hitchcock'a göre Sinema) adlı kitabını yayınladı. Bu kitapta Hitchcock 1934'te Londra'da başlayan ve son filmi «Torn Curtain» e değin süregelen elli filmlik sinema yaşamını içtenlikle anlatıyor.



SINEMATEK'TE GÖSTERİLECEK OLAN AGNES VARDA'NIN LES CREATURES / YARATIKLAR ADLI SON FİLMİ 1966

VOLKER SCHLÖNDORFER / DER JUNGE TOERLESS 1966

CINE MA NÔVO CINE MA OATON NÔVO CINE



cinema nôvo

brezilya sinemasının çıkışı cinema nôvo ile karşılaşma

1965 Eylül'ünde, Rio festivali sırasında, Gustavo Dahl'in etkin yardımcılığıyla Paulo Cezar Saraceni'nin evinde, Leblon'daki büyük modern bir binanın tepesinde tüm Cinema Nôvo / Yeni Sinema bir araya geldi. Glauber Rocha kendisini sabahın onunda kaldıran budalaya sâvüp duruyordu; Rio'da sabah beşten, altıdan önce yatmamak olağandır. Nelson Pereira dos Santos jürideki tartışma ve konuşma nedeniyle gelemeyeceğinden özür dilemişti. Davetli olan Ruy Guerra gelmedi. Buna karşılık Brezilyalıların ortaya çıkışını borçlu olduğumuz Ligure kıyısı Latin-Amerikan Festivali yaratıcısı Gianni Amico ve Marco Bellocchio tartışmaya katılıyorlardı. Tarihçi ve sinemacı, hareketin habercisi Alex Vianny de orada bulunanlardandı. Isabella, ev sahibesi, kocası Paulo Cezar Saraceni'nin filmi «O Desafio» nun yıldızı toplantımızı izliyenlerdendi. Mutluyduk, ciddiydik.

L. Marcelles

Joaquim Pedro de Andrade: 15 Mayıs 1932 de Rio de Janeiro'da doğdu. Fizik öğrenimi. Fransız sinemateki, Slade School of Arts ve IDHEC'te staj. Albert Maysles'le çalışma. Santos Pereira ve Jerson Tavares'in asistanlığı. 1959: «Manuel Bandeira» ve «Gilberto Freyre» (kısa metraj) 1963: «Garricha» 1965: «O Padre e a Moça».

Gustavo Dahl: 8 Ekim 1938 de Sao Paulo'da doğdu. P. E. Sales Gomes'la sinematekte çalıştı. Rio'ya geldi. Roma'da: Centro Sperimentale. Jean Rouch'la çalıştı. Sinema eleştirmenliği. Saraceni'nin asistanlığını yaptı. 1965: «O Aleijadinho» (kısa metraj). Uzun bir film hazırlıyor.

Carlos Diegues: 19 Mayıs 1940 ta Vitoria'da doğdu. Rio de Janeiro'da hukuk öğrenimi. Şair, edebiyat eleştirmecisi. 1960-61: «Domingo» (16 mm. lik kısa metraj) 1962: «Escola de Samba, Alegria de Viver» (kısa metraj) 1963: «Ganga Zumba» 1965: «A Grande Cidade»

Leon Hirszman: 1939 da Rio de Janeiro'da doğdu. Mühendis. Ciné-Club'lerin kurucusu. 1962: «A Pedreira de Sai Diogo» (kısa metraj) 1964: «Maioria Absoluta» (kısa metraj) 1965: «A Falecida».

Glauber Rocha: 14 Mart 1938 de Bahia'da, Vitoria de Conquista'da doğdu. Salvador'da öğrenim. Rio de Janeiro'da ve Salvador'da çalışmalar. Yarım bırakılmış hukuk öğrenimi. Eleştirmeci. «A Grande Feira» da prodüksiyon amiri. 1958: «O Patio» (kısa metraj) 1959: «A Cruz na Praça» (kısa metraj) 1961: «Barravento» 1963: «Deus e o Diabo na Terra do Sol».

Paulo Cezar Saraceni: 5 kasım 1933 te Rio de Janeiro'da doğdu. Yarım bırakılmış hukuk öğrenimi. Eleştirmeci. Roma'da: Centro Sperimentale. 1959: «Caminho» (16 mm. lik kısa metraj) 1960: «Arraial do Cabo» (kısa metraj) 1962: «Porto das Caixas» 1964: «Integração Racial» 1965: «O Desafio».

Gustavo Dahl: Önce, bizimki gibi yılda henüz 30 film yapan bir sinemada en çok şaşırtan şeyin, söyleyecek sözü olan, önemli bir yapıt kurmakta olan en az 10 yapımcının var olduğunu belirtiyim. Belki de film sayısının daha yüklü olduğu İtalya, Fransa gibi ülkelerde bile daha fazlası yok. Brezilya'da 4 yılda yepyeni bir kuşak ortaya çıktı, öyle bir kuşak ki bir başkası arkasından gitmeye başladı bile. Bunun çok belirli kültürel ve sosyal nedenleri var.

1940 ta, Brezilya'da bir sinemacı eleştirmen hareketi çıktı ortaya. En yüksek aşamasına 1950 de sinematek ve ciné-club'lerin kurulmasıyla vardı. Ve Cinema Nôvo giderek 1960 ta doğdu. Sadece sinemayla oluşmuş olması bakımından, bizim sinemacı kuşağımız belki de dünyada ilk örneklerdendir. Geri kalmışlık Brezilya kültürünü sınırılıyor ve geleneksel kültürün biraz dışında kalan sinemayı, edebiyattan daha az engelliyor. Kaçınılmaz bir şekilde, bir şeyler demek isteyen bizim kuşağın tüm gençleri belki de tek diyebileceğimiz bu yola girdiler. Hattâ, tamamlayıcı bir anlamda sinemamız bizim kuşağı betimliyor denebilir. Sinema, tiyatro adamlarını, sosyologları da çekiyor, yapımcılar, asistanlar, operatörler, v.s., otuz yakın kişi arasında büyük bir iş bölümü var, herkes anlaşıyor, tüm girişimler yenileniyor. Bu tasarıların özdeşliği, şüphesiz Glauber'ın Gênes'de belirttiği («Uma Estética de Fome»: Bir açlık estetiği, «Revista Civilização brasileira» da 3. sayıda Positif'in 73. sayısında parçaları olan) şu derin kanıdan geliyor: sinema içinde yaşadığımız evreni daha da düzeltmeli. Bizim durumumuzda: içinde yaşadığımız ülkeyi. Bireysel değişikliklerin dışında, işte bu kanı sağlıyor birliğimizi.

Louis Marcorelles: Ama beni bir Avrupa'lı olarak Brezilya sinemasında en fazla çarpan şey, ulusal gerçeğe bağlılığınızdan başka, tamamen Brezilya'ya özgü bir estetik bulma çabanız. Doğru mu?

Glauber Rocha: Gustavo'nun çok iyi belirttiği gibi Cinema Nôvo, gerçeğimizi eleştirmeye başlamamız sonucunda ortaya çıkıyor. On yıl önce, Brezilya bir çeşit romantik ulusçuluktaydı daha, hatta ihtilâli solu ilgilendiren etkinlikte bile. Brezilya kültürünün tüm alanlarının eleştirmesine başladığından beri bu ulusçuluk romantik olmaktan çıktı, gelişti. Geri kalmış ve tarihsel olarak yeni evrenden ayrılmış bir toplumda yaşadığımızın ve özgür tanıma yolunu bulmak için içinde yaşadığımız gerçeği daha derinlemesine tanımak gerektiğinin bilincine vardık. Reformizmin ve daha temel ihtilâli etkinliklerin doğduğunu gördük. Tüm bunlar, bu krizin, bu buluşun aşamasına vardı. Joao Goulart hükûmeti sırasında en yüksek noktaya ulaştı.

Biz bu havaya bağlı bir kuşaktanız, Brasília'nın kuruluşunun kuşağından. Juscelino Kubitschek, Brezilya'nın merkez platosunun üstüne bizim geleceğimizden bahsederek bu kenti kurdu, böylelikle tamamen saçma bir gelişim düşüncü yaratmış, fakat buna karşın yeni alanlar açmış oluyordu. «Brezilya sosyal öğrenim merkezi» bu devirdendir. Cinema Nôvo'nun başlangıcı bu Brezilya gerçeğinin genel olarak ortaya çıkışındadır. Marco Ballochio, bizi mesleksi birliğe götüren şeyi politik alanda anlamamızda buldu Sinemanın Brezilya gerçeğini tanımadaki,

bu gerçeği ve hattâ bir kargaşalığı ortaya koymada büyük bir araç olabileceğine inanıyoruz. Politik karışıklıkta etkin bir araç olabilir. İşte, bu tek ama her sinemacının mizacına göre çok deney sağlayabilecek bu ilkedan sonra Brezilya sineması ortaya çıkıyor.

Cinema Nôvo / Yeni Sinema terimi, sinemamızın yeni doğduğu anlamına geliyor. Eskiden, her türlü kültürel ve teknik anlamdan yoksun bir zanaatçılıktan başka bir şey değildi. Bugün Cinema Nôvo Brezilya sinemasıdır ve Brezilya Tarihinin en önemli bölümleri yazıldıkça, onun tarihi de yazılacaktır. Yeni Brezilya sinemasının bu eleştireci, politik ve gerçekçi eğilimi gün geçtikçe keskinleşecek. Gerçekten de Marcorelles, bu katılış kendine özgü bir biçim araştırmasından yoksun değil. Tüm bunlar birbirine bağlı. Bağımsız olmak isteyen bir sinema, her türlü akademizmden kaçtığını da tanıtlamalı. Brezilya'da kültürel gelenek çok karışıktır ve sinemacılar, ortak bir dayanak dışında, çok çeşitli üsluplar sağlar. Halka geleneksel veya biçimci bir filmle etki yapmak, kendi hareketimizin varlığını yadsımak olur. Eğer daha istediğimiz gibi halkı çekememişsek, daha «efsane» ler ve bağımlılığı yenecek bir biçim bulamamışız demektir. Biz onu arıyoruz.

Marcorelles: Saraceni, günlük olaylar karşısında bir Brezilyalı aydının sorunlarını işleyen filmini yeni tamamladın. Karşılaştığın ideolojik ve biçimsel zorlukları anlatmanı ve halkın filmini nasıl karşılayacağı hakkında neler düşündüğünü bilmek istiyorum.

Paulo Cezar Saraceni: Başkan Joao Goulart'ı deviren askerî hükûmet darbesi bir çeşit eziklik doğurdu. Bir şaşkınlık, korku, hattâ sıkıntı devresi geçirdik. Bahsettiğim esenlik devresi geçtikten sonra kendimizi bir duvar karşısında bulduk. Bu duyguyu anlatmak için yaptım «O Desafio» yu.

Marcorelles: Senin filmin Gilles Groulx'un «Le chat dans le sac» adlı filmiyle ilişkiziz değil...

Saraceni: Groulx'un filmini, benimkini çevirmeden önce Floransa'da gördüm. Benim «O Desafio» için düşündüğüm bir takım sorunların bazılarını filminden belirtmişti. Kendi filmime mutlaka koymak niyetinde olduğum bir takım öğeler daha vardı zaten. İlişkiler burda bitiyor. Groulx dolaşksız (direct) sinemaya başvurdu, bu da benim yapamıyacağım bir şeydi.

Marcorelles: Hirszman, «A Falecida» yı yeni yaptın, sosyal eleştiri ve geniş bir halk kitlesine varma yolunu nasıl birleştirmek istediğini bilmek isterim.

Leon Hirszman: Hep bu noktayı tartışıyoruz zaten. Eğer yalanla uyutulmak istenmiyorsa artık, yaptımız ve halk arasındaki ilinti sorunu işlenmelidir. En önce, halkın gidip filmi görmesini sağlamak gerek. Sinemamız, Brezilya halkının çeşitli katlarıyla gerçek bir ilişki kurmamıştır. Bana göre, yaratıcı sineması'na (cinéma d'auteur) katkımızda gerçekten yeni olan şey, her zaman içinde bulunduğumuz gerçeği değiştirmekliğimizdir. Bundan böyle, hangi konuyu olursa olsun istediğimiz gibi işleyebiliriz, nasıl olsa kaçınılmaz bir şekilde ortak bir eyleme varacaktır bizi. Cinema Nôvo belirli sosyal ve politik özelliklere yönelmiş kapalı bir sinema olmayıp, insan araştırmasında istediği yere, Copacabana'dan Nordeste'ye dek yayılabilen özgür bir sinemadır. Bir konuyu örneğin

deus e o diabo na terra do sol



PAULO CEZAR SARACENI / O DESAFIO 1965



GLAUBER ROCHA / DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL 1963

Bergman veya Antonioni gibi işlemediği içinde yaşadığımız gerçeği daha iyi tanımak için ideolojik olarak silâhlanmaya çalışıyoruz. Bu şekilde, «Porto das Calças» veya «O Desafio» gibi filmler yaratıcı sineması'nda (cinéma d'auteur) yeni bir anlayış öne sürmüştür. Araştırmalarımızı kapsayan ilişki ve anlama sorunlarını ilgilendiren şeyi, ancak yapacağımız filmlerle cevaplandırmış olacağız. Kapalı olmadığımız, kendi kendimize: «şunu yapmalısın, bunu yapmalısın» demediğimiz, ama buna karşılık halkın tepkilerine ilgi gösterdiğimiz ölçüde, cevap geleceğin olacaktır. Bana gelince, şu deneyi yapmaya niyetim var. Bu yaratıcı sineması (cinéma d'auteur) anlayışını bazı günlük efsanelere uygulamak istiyorum. Böylece «chan-chada», ufak bütçeli bir müzikli -karnaval komedisi gibi bir şey önem kazanıyor. 1945 ve 1960 arası doğmuş olan bu bir çeşit basit ve ilkel komedi tipi, acemi ve deneyimsiz olmasına karşın, bir kısım halkın filmde kendisini tanımlama arzusuna cevap veriyor. Ben, gerçeklerimizdeki sosyal efsanelerden yola çıkmak istiyorum. Böylelikle, nisandaki hükümet darbesinden sonraki korku, işkence kaygısı, belirli bir etkinlik yokluğu, tüm bunlar bir sosyal mitolojiyi gösteriyor, somut yanlarını araştırmamış gereken sosyal bir mitoloji. Tüm bunlar içindir ki, «Garôta de Ipanema»yı çevirmek istiyorum. Bu genç kızın efsanesi, örneğin bir Nordeste'li için çok canlı bir şeydir. İmdi, benim için önemli olan, gerçekimizi tanımda sinemayı bir araç olarak kullanmak, tabii ki arada hiçbir sınırlamaya meydan vermeden kullanmak. Bu gerçeğin seyirciyi sinemaya çekebilecek görünüşlerini çözümlerken, onun bundan böyle kendi sorunları karşısında eleştirmen bir duruma geçmesini de sağlayacağız.

Dahl: Cinema Novo'nun bu gerçekçi görevini kabul edelim, ama kendi kendimize de soralım, acaba halkta rastladığımız bu anlama yetersizliği, her türlü eleştiriyi kabullenmesini engelleyen bu ekonomik olarak geri kalmışlığına bağlı değil mi? En büyük sorunumuz bu bence.

Hirszman: Çok doğru, zaten böyle olmasaydı, biz bu toplumda olup böyle filmler yapıyor olmyacaktık. Hep karşılaştığımız bu zorluk kaçınılmaz oluyor çünkü halk bağımlı olduğu sürece, sinema bağımlılığı ele alamıyor, saldıramıyor. İşte bu neden yüzünden, ben, halkı ilgilendiren bir sosyal efsaneden yola çıkmak istiyorum.

Marcorelles: Joaquim Pedro, sinema-gerçek (cinéma-vérité) türünden belgesel filimlerdeki büyük deneyine karşın seni asıl ilgilendirenin kesin bir kompozisyon ve hattâ klâsizm olduğunu sanıyorum. Bu sorunlar hakkında senin görüşün ne?

Joaquim Pedro de Andrade: Filmlerimde farkettiğin bu bir çeşit kesinliğe, bir çeşit klâsizmeye yönsemem, ideolojik anlatım için başvurduğum bir etkililik sorunundan başka bir şey değil. Bir ideolojiden yola çıkarak en etkili şekli bulmak ve bunu anlatılan gerçeğe uygulamak, işte benim için başlıca sorun bu. Filmlerimde farkedilen bu biçimsel karşıtlıklar, bu sorunun henüz benim için çözümlenmediğini, açık kaldığını gösteriyor.

Sosyal'ın ve ortaklaşalığın çok güçlü olarak bilincine vardık. Günlük olan bu bilinc, geçmiş de kendine maletmeye dek varıyor. Glauber Rocha'nın filmi «Deus e o Diabo», bir sinemacının günlük bireysel sorunlarını işliyor, ama

bize yeni olmakla beraber yine de geçmiş diyebileceğimiz bir geçmişe başvurularak imceli sorunlar gibi anlatılıyor. Oluşumumuzda - özellikle belki de benim oluşumumda - bu yakın veya hattâ uzak geçmişin öğeleri öylesine canlı ki filmde gösterdiğimiz yansıya aynen içinde yaşadığımız anda da var. Cinema Novo'nun niteliklerinden biri de şu sanıyorum: geçmişe ait konuları işlemek, geçmiş donmuş bir şey olmadıktan, «şimdi» için de bilgi alabilir, faydalanabiliriz. Sinema belirli bir ideolojik uyarılığa vardıkdan sonra ancak çok klâsik ve kendi kendine çözümlendiğini sandığım biçimsel sorunlara el atabilir. Fakat böyle bir uyarılığa vardığımızı sanmıyorum henüz, tüm denemelerim, araştırmalarım da burdan geliyor zaten.

Marcorelles: Ama, bir ölçüde «dolaşıksız» (direct) sinemaya bağliyabileceğimiz «Garrincha», «Couro de Gato»yu yaptın. Ve bugün bana duraksıyorsun gibi geliyor, bu sinema karşısında şüphelerin var gibi...

De Andrade: Bizim için sorun daha çok ekonomik. Bir ay geçiyor, hiç ilerleyemeden kısa metraj bir film yapmaya çalışıyorum. Dinsel bir sorun üstüne olacak film. Hemen uzlaşmak için çalışmalara bağlandı, bir kurumun, kısacası «Instituto Nacional de Cinema Educativo»nun filme para yatırması gerekiyordu. Belki çözebilir diye bir iki resmî çıkıştan sonra sorunu işlemeyi denedim. Fakat beni asıl ilgilendiren, sorunu tüm genişliğiyle, özellikle sosyal yanılla vermektir. Bugün, bu filmi yapamıyacakmışım gibi bir duym var, fiction alanında istediğini daha kolaylıkla elde edebiliyorsun.

Marcorelles: Şimdi de, bahsettiğimiz karşıtlıkları filminde, «Ganga Zumba»da belki de en iyi ortaya çıkarmış olan Carlos Diegues'ten istiyeceğim deneyini anlatmasını.

Carlos Diegues: Evvelâ, kendi sinemamızdan bahsetmenin, bizim için çok güç olduğunu sanıyorum. Brezilya sineması her şeyden önce gelişme yolunda. Diğer taraftan, «Ganga Zumba» hakkında yazılanlar filmi yaptığımda beni hiç ilgilendirmiyordu. Bunun birlikte, şimdi anlatamıyacağım nedenlerle bunlar filmde ortaya çıktı, hepsi filmedeydi. Herşeye karşın, ne film yapacağımı söylememeyi yeğ tutuyorum. Bununla birlikte, beni ilgilendiren şeylerden bahsedebiliriz. Filmler yeterince derine inmiyor, açıklamakla yetiniyor sadece. Oysa yoksulluğumuz, sadece açıklanmayı değil, yorumlamayı da gerektiriyor. Filmlerimizde bulunan şey, bizim filme koymak istiyeceğimiz şey değil, tersine tepemizi attıran şey oluyor. Katlanamadığımız, dayanamadığımız bir yoksulluğu film çekiyoruz. Brezilya'lı olma, Brezilya filmleri yapma arzumuz, tüm bu durumların körüklediği bir kin ve öfkeli-gösterme isteminden başka bir şey değil. Glauber, Gênes'de sinemamızın, hepimizdeki ortak bir nevrozla, açlık nevrozuyla belirlendiğini söylemişti. Bu cümle sorunu özetliyor. «Ganga Zumba»da bu gerçeğe hem masal hem de «çözüm»ü kapsayan bir tarzla yaklaşılmıyordum. Ben de belki benim uscu oluşumumdan oldu. Şüphesiz, biraz başarısız olması da bundan. Yola çıktığım zema, filmin gerektirdiği gerçekliğe uymıyacak kadar uscu ve soğuktu. «Ganga Zumba» bu yüzden büyük bir ders oldu bana. Epey ders aldım sonuçtan. Şimdi, önmüdeki soğuk bir şekilde çözümlmek yerine nefret etmenin daha önemli olduğunu

düşünüyorum, çünkü bunun için gerekli objektif durumlar Brezilya sinemasında yapılamaz. Ben, bireysel olarak belgesel filmin tüm bunları etkili bir şekilde açıklayabileceğini sanmıyorum. Dolaşksız (direct) sinemaya saygım var, son derece ilginç, fakat sinemacının istediğini anlatması için elindeki tarzlardan sadece biri. Dolaşksızlığının zevki, kamera elde çekilmiş sahneler, v.s. tüm bunlar bana, sesli sinemanın yeni doğduğu zamanlardaki, filmi en sonunda dayanılmaz hale getiren güültülerin ve müziğin kullanımı hatırlatıyor. Oyle sanıyorum ki, olduğu gibi kullanılması gereken yeni bir dramatik öğenin çokluğu yaşıyoruz, o kadar. Ama sinema özünde her şeyden önce bir görü (spectacle). Sinemayı sadece anlatım terimleriyle düşünüyorum. Belirli bir tip seyirci için önemli saydığım konu önünde, onu göstermek için en etkili, en uygun tarzı arıyorum. Böylece görüye özgü bir öge koyuyorum içine, yürüttüğüm tasarımı ise Brezilya halkının, ona anlatmak istediğini en çabuk ve en derin bir şekilde anlamasını sağlayacak bir anlatıma varmak.

Dahl: Oyle sanıyorum ki bizi ilgilendiren tüm teorik sorunlara değindik, şimdi ise ikinci kısmı, yani...

Hirszman: Pislikler.

Dahl: Evet, Leon'un dediği gibi pislikleri, filme para bulma, dağıtma durumları...

Marcorelles: Sorun şu, kılıklı olarak bahsettiğimiz tüm filmlerin sınırlı bir başarısı oldu. Şüphesiz tüm filmlerin mi, genel olarak «yeni dalga»nın diyelim... Örneğin, dağıtma tasarınızdan konuşalım diyeceğim. Bu ne vermeli? Sonraki film için bir işinize yarıyacak mı? Filmleriniz herkes tarafından mı, yoksa sadece belirli bir seyirci kitlesi tarafından mı görüldü? Geleceği nasıl görüyorsunuz? Mesele, bir taraftan kendinize özgü iş alanları bulmak, diğer taraftan da şu veya bu kitleye özgü filmler yapmak mı?

Rocha: Önce, Brezilya sinemasında bağımsız prodüktör yok, sonra belirli bir seyirci için film yapma diye bir ön fikrimiz de yok. Bizim arzumuz hep her çeşit seyirci için film yapmaktır, ama bu filmler çeşitli nedenler yüzünden halkla ilişkisinde hep başarısızlığa uğradı. Nedenlerden biri bu filmlerin yetkinliğinin yetersizliği oldu. Yapım sorunu bu. Fakat bir de başka bir sorun var: filmlerin Brezilya piyasasında dağıtımı. Aslan payını Amerikan sineması alıyor. Arkadan Fransa, yeterince örgütlenmemiş Brezilya dağıtımçılarına eline kaldı. Eğer tesadüfen örgütlenmişlerse, ülkemizin bağımsız sinemasını utanç verici bir şekilde sömürmek içindir. Böyle olmakla birlikte, Ganga Zumba, Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Porta das Galxas, Garrincha alegria dopovo, v.s. gibi filmler on-oniki sinemada oynadı. İmdi Rio'yu, şehrin güney kısmından (burjuvaların ağır bastığı yerden), kuzey kısmına (işçilerin oturduğu yere) dek büyük bir dolanış kaplamış oluyor. Bununla birlikte «box office» te bağıntılı bir başarısızlık görüldü. Nedenler şüphesiz çok. Önce, sinemamız, büyük bir seyircisi olan «chanchada»ya, müzikli halk komedisine kayıyor. Biz daha çok, halkın perdede görmeye alışmadığı birtakım sorunlar getiren aydın sinemaya girdik, giderek anlaşılmaz bir şekilde işlenmiş, teknik olarak bitmemiş, gerçek olarak hedefine varmış olmaktan çok deneysel, bazen güçsüz bir

artist kadrosuyla ve her zaman kötü bir sesle ortaya konmuş birtakım sorunlar. İmdi, bir kısmının yaptığımız işe büyük ilgi duyduğunu göstermesine karşın, büyük bir seyirci kitlesinin bu sinemayı reddetmesini anlamak zor olmasa gerek. Bazen filmler Rio'da başarı kazanırken, Sao Paulo'da başarı kazanamadı veya bunun tersi oldu. Ne olursa olsun dağıtmaya gelince, kötü örgütlenmenin filmlerimize çok zararı dokundu. İlk haftalarda 12 sinemada birden gösterilmesine rağmen, sonradan istediğimiz dağıtma olmadı. Brezilya sinemasının % 60'ı demek olan Sao Paulo ilinde sorun, Rio'ya göre daha da ciddi, zira Brezilya sinemasının değil ama yabancı sinemanın girmesi için çok iyi örgütlenmiş bir pazar. Örneğin «Ganga Zumba» Rio'da 25 milyon kruzeros getirdi, fakat Sao Paulo'da ise sadece 3 milyon. Bu deneylerden sonra ve Brezilya filmlerinin, bir tek filmin dağıtımı için senede en az 56 gün koyan bir kararnameye uymak için programlandığını bildirdiğimizden, kendi dağıtma derneğimizi kendimiz kurmaya karar verdik. Luis Carlos Barreto'ya bağlı on bir yapımcı-prodüktör, kendi pazarımızı kendimiz arıyalım diye bir dağıtma ortaklığı kurdular. Bu pazar elimizde ve bunun hatırı sayılır şekilde arttırılabileceğine de şüphe yok. Deney henüz başladı. Derneğimiz tam olarak Cinema Nôvo kapsamına girmiyen fakat bazı nitelikler taşıyan «Crime de Amor» filmini çıkardı. Gerçek anlamda ilk Cinema Nôvo filmi, hareketimizin tüm niteliklerini taşıyan, Paulo Cezar'ın «O Desafio» filmi olacak. Bağımsız, ödünsüz, zorlu ve orijinal bir film. Bu deneyden sonra pazarlarımızın batıp batmayacağını da göreceğiz. Sonra Joaquim Pedro de Andrade'nin «O Padre e a Moça», Walter Lima Jr. un «Menino de Engenho», Roberto Santos'un «A Hora e a Vez de Augusto Matraga» adlı filmlerini ve aynı eğilimde bir seri film daha çıkaracağız. Brezilya sinemasının gerçeğinin nerde olduğunu da göreceğiz. Programcıyla dolaşksız bir ilişkimiz olacak, filmleri kendi istediğimiz gibi işe koyacağız. Kendi pazarımızın deneyini aracılar olarak yapacağız.

Diegues: Dünyadaki diğer yeni sinemaya karşın, Cinema Nôvo yerleşmiş sanayinin dışında kalanlar tarafından kurulmadı, kendi sanayiini yaratarak, sanayinin sahibi olma yolunda. Başkaları sanayii yadıyor, biz kendimizinkini kuruyoruz.

Marcorelles: Aşağı yukarı filmlerinizi biri kaçta çıkıyor?
Hirszman: Kırk bin ile altmış bin dolara.

Marcorelles: Parayı nereden buluyorsunuz?

De Andrade: Prodüktörlere ödünç veren bankalardan. Şimdiki bir kısmı Rio kentinin valiliğinden geliyor, halk gördüleri üstünden alınan vergilerden.

Hirszman: Ve şimdi, -bizim için bir çeşit zafer sayılır- film yapımına ilgi duyan Brezilya sanayicilerinden.

Dahl: Brezilya enflasyonun hüküm sürdüğü bir ülke olduğundan, ödünç vermede kolaylıklar öne sürdüler. Yılda % 48, ayda % 4 ve hattâ daha fazla ürem ödediğimiz halde bundan çok yararlandık.

De Andrade: Filmlerin % 90'ına yapımcıların kendileri para yatırdı.

Marcorelles: Yabancı ülkelere satış bir rol oynuyor mu?

Dahl: Şimdiki dek dışarıya satılmış Brezilya filmleri sadece istisnalar. Cannes'daki başarısından ötürü «Vidas

Secas» var, «Assalto ao Trem Pagador» var, zira polis filmi. Sorunlarımızın çözülmesinde dış satımın hiçbir önemli rolü olmadı. Gerçekte, büyük pazarlar kriz halinde ve bu krize bir öge daha katmaya niyetleri yok. Film yapmak ve bunu sadece iç pazardan sonra ödemek çok güç. Brezilya filmlerinin teknik yetkinliklerine gelince, gittikçe uluslararası örneklerle yaklaşacaklar, zira evrensel bir dağıtım ihtiyacımız var. Bu dağıtım «Vidas Secas» için olduğu gibi, Paris'teki bir «sanat ve deneme» sinemasıyla veya Belçika'da olduğu gibi televizyonla paylaşılabilir. Er veya geç Brezilya sineması yabancı pazarda yayılacak, ama bu pazar Brezilya filmlerinin yapım ve teknikte uluslararası örneklerle yaklaşmayı becerebilecekleri ölçüde kazanılabilecektir.

Marcorelles : Ama, şimdiki Brezilya'nın sosyal ve politik anlatımında ideolojik bir bağımsızlığa nasıl varacaksınız? Zira öyle sanıyorumki aşağı yukarı istediğiniz filmleri yapıyorsunuz, demek sansür sizi oldukça özgür bırakıyor...
Diegues : Sorun bizi ilgilendirmiyor. Asıl onları ilgilendiriyor. Gerçekten, aşağı yukarı istediğimiz filmleri yapıyoruz. Belki şimdi yapmakta olduklarımız yasaklanacak, bu bizim işimiz değil. Ne olursa olsun, senaryolar için sansür yok. Sonradan karışıyorlar ancak, fakat bu şimdiye dek hiçbir filmin başına gelmedi. Bu sırada bizim için deneme filmi «O Desafio» olacak, ona da şimdiye dek bir şey olmadı. Fakat sansürün sonradan ne yapacağını nasıl bilebiliriz? (Eylül ayında beri «O Desafio» sansür tarafından durdurulmuştu. Sergio Muniz'den öğrendiğimi-ze göre serbest bırakılmış.)

De Andrade : Şunu belirtmek gerek ki parayı biz verdiğimiz için film yapabiliyoruz. Brezilya'da gerçekten örgütlenmiş bir profesyonel para yatırımcılık yok. Profesyonel prodüktörler çok ender. Zaten ülkenin politik gelişmelerinin bir kağından yararlandık. Şu anda senaryoya sansür yok demek pek doğru sayılmaz. Filmlerimizin çoğuna politik hasmımız Carlos Lacerda hükümeti tarafından para verildi. Belirli zamanlarda bazı ihtiyaçlara cevap veren bir politika taktiği için değilse, hangi nedenler yüzünden Lacerda filmlerimize para verecekti? Bak ki, zor, hattâ giderek kaybedilmiş seçimlerden sonra hükümet elden gidiyor, prestij sağlar umuduyla aydınlara koştı. Önce bizi kendine bağlamaya çalıştı, sonra senaryoya sansür koydurtmadan film yapmamıza ses çıkarmadı, zira başkanlık seçimi kampanyasına girmişti ve demokratik özgürlüklerin savunucusu gibi gözükmek istiyordu. Tüm bu durumlardan yararlandık, ama bu konuda kaderimiz olayların gelişmesine kaldı. Şüphesiz bu gelişmeye ufak bir etkimiz oluyor, ama daha çok o bizi şartlıyor. Biz günlük durumun gelişip gelişmemesine ve alacağı yöne göre film yapacağız veya yapmayacağız. Tüm bu söylediklerimin altında açık olarak belli ki bir bozulmuşluk var. Zaten resmi olarak para yardımı gördüğümüzden bizi bozulmuş olarak nitelediler, fakat Carlos Lacerda gibi birisinin hükümetinden para alarak biz istediğimiz filmi yapıyorsak, biz bu durumu daha geçerli görürüz.

Dahl : Şunu ilâve edeceğim ki, bizim yararlandığımız bu bağıntılı özgürlük, federal hükümetin Brezilya sineması karşısındaki tutarsızlığından da geliyor. Hiçbir şekilde en

ufak bir önem vermediği için, hemen hükümet darbesinin ardından «Deus e o Diabo» gibi bir filme de rahatlıkla müsaade edebilir. İmdi, bundan da şu çıkıyor: Brezilya hükümetine ve politikasına bağlı birtakım kişiler sinemaya bir çeşit aşağısına duyuyor.

Hirszman : Budalalıklarına da dikkati çekmek gerek...

Marcorelles : Yeni Gerçekliğin (neo-realisme), Amerikan sinemasının ve Yeni Dalga'nın (nouvelle vague) sizin üzerinizde etkisi oldu denebilir mi?

Saraceni : Bu çeşit etkiler her sinemacıya göre değişiyor. Beni ilgilendirene gelince, burda olan herkes bilir ki Rossellini'ye büyük bir hayranlığım var, fakat film çevirdiğimde bu etkiden olabildiğince kaçmaya çalışıyorum. Uzun müddet eleştirmenlik yapan Walter Lima Jr. un kuzey Amerika sinemasına müthiş bir hayranlığı var. Leon ve Carlos, Japon sinemasından, özellikle Kurosawa'dan etkilendiler. Glauber'in durumu da aynı.

Dahl : Belki bunu şu şekilde özetlemek mümkün. Avrupa filmlerinin buraya hemen hemen hiç gelmediği bir devrede pekçok Amerikan filmi gördük. Sonra Yeni Gerçekçiliği ve genel olarak Avrupa sinemasını öğrenmeye başladığımızda Amerikan sineması bir çeşit «yitirilmiş cennet» oldu. Sonra da Yeni Dalga'nın kesin diyebileceğim etkisi oldu, bir yapımcının diğer yapımcıya etkisi olarak değil, fakat sinemada genç kişiler, genç yapımcı efsanesini yaratmış bir hareket olarak etkisi oldu.

Hirszman : Ve sinemacı olmama.

Dahl : Evet, sinemacı olmama, yani dışardan gelip, asistanlık yolundan geçmeden sinemaya giren kişinin durumu. Bu anlamda Yeni Dalga olayının Brezilya'ya çok faydası oldu. Politik durumumuz nedeniyle gerçekçilikle yani Yeni Gerçekçilik'le ve dolaşıksız sinemayla ilgilendik, fakat bizi en önce etkileyen Amerikan sineması olmuştur. Sonra Yeni Dalga'nın büyük bir yansıması oldu ülkemizde. Bundan yararlanmaya çalıştık.

Marcorelles : Lâtin Amerika'daki Brezilya sinemasının önemini değerlendirebilir misiniz?

Hirszman : Sinemamız, Kuzey Amerika ve Fransız kültürünün bizimki üzerindeki etkisi nedeniyle hep Avrupa ve Amerika'ya dönüktür. Tüm alanlarda Lâtin Amerika'yı çok az tanıyoruz. Ne kadar ilerici olursak olalım, Paris'i Güney Amerika'nın en büyük yazarından daha iyi tanıyoruz. Bunun nedeni de sömürgeci yönetim. Fakat değişmekte bu. Bugün Lâtin Amerika pazarını birleştirme denemelerinin, anakıtanın diğer bağımsız ülkeleriyle ilişki denemelerinin başladığı görülüyor. Şimdi işimizin Lâtin Amerika'yı tanımak olduğunu biliyoruz, zira bu tanıma, bu ülkeyi Kuzey Amerika emperyalizminden kurtarmak için sürdürdüğümüz savaşın bir yanını teşkil ediyor. (Rio Eylül 1965).

Çeviren : İyil Zabunyan

j.şalom

BİR BİZDEN BİR SİZDEN



§ Üyelerimiz bize sürekli olarak övgü ya da yergilerini bildiren mektuplar yollarken bunların çoğunun Sinematek çalışmalarından yeterince bilgi sahibi olmadıklarından yakındıklarını gözledik. Bu yüzden, hem üyelerimize Sinematek çalışmaları konusunda daha geniş bilgi verebilmek, hem de yolladıkları mektupların kimilerini cevaplandırabilmek için elinizdeki sayıdan başlayarak her sayımızın birkaç sayfasını buna ayırdık. Önümüzdeki sayıda üye mektup-

larına yer vereceğiz. Sütunlarımız. Sinematek çalışmalarına bir katkıda bulunmak isteyen herkese açıktır. Mektuplarınızı bekliyoruz.

§ Bu sayfanın diğer amacı Sinematek üyelerine çalışmalar konusunda bilgi vermektir. Bu sayıda bunu yerine getirmeye çalışıyoruz.

§ Kasım ve Aralık aylarının gösteri programı Sinematek'in, üyelerine sinemanın kimi başeserlerini sunmasını sağladı. Bunların arasında kimi

filmler geniş tartışmalara yol açtı. Üyeler arasında Sinematek bünyesinde verdiği en üstün yapılardan biri olan «Jeanne d'Arc'in Çilesi» üyelerin büyük çoğunluğu tarafından alkışlanırken, «Türk Sinemasının 50. yıl gösterileri» ile iki film çoğunlukla yadırgandı. Sanat değerinden çok tarihi değeri bulunan Türk filmleri, aslında Türk Sinemasının ilk ürünlerini üyelerle tanışmak için programa konmuşlardı. Yadırganan ve üzerlerinde çok tartışılan iki film de Godard'ın «Çılgın Pierrot» su ile Fabri'nin «Yirmi Saat» i oldu. Çağdaş Sinemanın en önde gelen iki yapıtı olan bu filmlerin ikisi de değerlerini, ilki «Cahiers du Cinéma» ve «Film» gibi sanat yanı kuvvetli olan dergiler tarafından 1965 yılının en iyi filmi olarak seçilmekle, ikincisi de katıldığı bütün şenliklerde armağan kazanmakla ta-nıtlamışlardı. Gösterilerden önce üyelerle dağıtılan geniş özetler, her iki filmin de önceleri yadırganan kuruluş ve anlatımlarına kolaylıkla geçebilmeyi sağlamak içindi. Godard'ın, bu sayıda yer alan çeşitli yazılarla daha anlaşılabilir duruma geçeceğini sanıyoruz. Aralık ayı gösterileri sinema dünyasından ayrılmış iki büyük sanatçıyı anmamıza fırsat oldu. Hâlâ unutulamayan Gerard Philippe iki filmiyle büyük bir oyuncu olduğunun bir daha gösterebilirken, canlı



LUCCHINO VISCONTI/VAGHE STELLE
DELL'ORSA/BÜYÜK AYININ SOLUK YILDIZLARI 1965



ALAIN RESNAIS/LA GUERRE EST FINIE/
SAVAŞ BİTTİ 1966

resim sanatının en ünlü kişisi Walt Disney'i de insanlığın mutluluğu için kendi çapında yaptığı çalışmalarından 6 tanesi ile andık.

Ş Ocak ayı gösterileri içinde yer alan dört film, sanıyoruz çağdaş sinemanın çok önemli yapıtlarından. Dünyanın yaşayan en büyük belge filmi yönetmenlerinden Joris Ivens «La Seine a Rencontré Paris» adlı filmiyle bugüne değin görmediğimiz bir Paris'in şiirsel görüntüsünü veriyor. Visconti'nin her yeni filmi bir olay olur sinema dünyasında. «Vaghe stelle dell'orsa» da bir yenisi oldu bunlara eklenen. «Cahiers du Cinéma» nin 1965 yılının en iyi ikinci filmi olarak gösterdiği bu film, Sinematek üyelerinin bir kırpıntı yığını olarak seyretmeye alıştıkları Visconti'yi daha iyi tanıttıkları bizlere. The New York Times geçenlerde yılın en iyi on filmi gösterirken bunların arasına iki tane de Çek filmi girmişti. Çek sineması Türk seyircisi için bir bilinmeyendir. Jan Kadar'in «The Shop On The Main Street» adlı filmi, 1965'in en iyi 10 filminden biri olarak Çek sinemasını tanıtmak yolunda ilk adım olacak. Buna karşılık Sinematek üyeleri Resnais'yi iki filmiyle incelemeye fırsat bulmuşlardı. Bu kere Resnais son filmiyle külleri yine alevlendirecek. «La Guerre est Finie» büyük bir yönetmenin, büyük bir fotoğraf yönetmenin ve iki büyük oyuncunun bir araya geldikleri önemli bir film.

Ş Sinematek çalışmaları yalnızca film gösterileri demek değildir elbet. 2-15 Aralık tarihleri arasında Türk-Alman Galerisinde yer alan Uluslararası Sinema Afişleri Sergisi, Sinematek'in çalışma alanını ilgilendiren bütün konuları önemsedini gösteren örneklerden biridir. Bir diğer örnek de Bulgar filmleri haftası ile ilgili olarak, Bulgar Sinematek'i başkanının, biri canlı resim alanında olmak üzere iki film yönetmeninin ve bir sinema oyuncusunun şehrimize gelerek Bulgar filmlerini sunmaları, açık oturumlar yapmaları ve karşılıklı tartışmalarda bulunmaları olmuştur. Sinematek, sinema dünya sının önemli kişilerini davet etmeyi sürdürmek istemektedir. Bu konuda Alain Resnais, Chris Marker ve Cesare Zavattini'nin baharda Sinema-

tek'in konukları olmaları beklenmektedir.

Ş Sinematek çalışmalarının önemli bir amacı da bir sinema kitaplığını kurmak ve geliştirmektir. Kurmakta olduğumuz sinema kitaplığı, yakında gelecek olan 120 kitapla zenginleşecektir. Bütün üyeler çalışma saatlerinde, diledikleri kitabı Sinematek'te inceleyip kitaplıktan yararlanabilirler.

Ş Yurdumuzda çılgın hızla gelişmekte olan bir başka çalışma sinema kulüpleri alanında oluyor. Şu anda bütün Türkiye'de sinemaya ilgi duyan kimseler bir araya gelmekte ve bir sinema kulübü çevresinde toplanmayı dilemektedirler. Sinematek Derneği'nin elinden geldikince kurullarına yardım etmeye çalıştığı bu kulüplerden Darüşşafaka Sinema Kulübü ile İzmit Sinema Derneği kurulmuştur. Ayrıca; Trabzon Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü, Gaziantep, İzmir, Kadıköy ve Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi Sinema Kulüpleri de yakında çalışmalarına başlayacaklardır. Bütün bunlar göstermektedir ki, önümüzdeki yıllarda yurdumuzda sinema alanında bazı kıpırdanışları beklemek pek yanlış bir yargıya varmak olmayacaktır.

Ş Sinematek çalışmaları aynı zamanda Türk Sinemasını yabancı ülkelerde tanıtmayı da kapsamaktadır. Bu konuda yapılan çalışmalar yakında üç ülkede ilk sonuçları elde edecektir. Bulgaristan'da nisan ayında, İstanbul'da yapılan Bulgar Filmleri Haftası'na karşılık olarak Çağdaş Türk Filmleri Haftası düzenlenecektir. Romanya'da da yine Sinematek çerçevesi içinde bir Türk filmleri programı hazırlanmaktadır. Bu konuda en sevindirici haber ise geniş kitlelere olan etkisi nedeniyle, Fransız Sinematek'i'nin düzenleyeceği Metin Erksan ve Çağdaş Türk Filmleri programıdır. Bu gösteriler Türk Sinemasının dış ülkelere ilk geniş sınavı olacaktır.

Ş Kervan sinemasında süregelen gösteriler yanında gece seanslarına da Aralık ayı başında Işık Lisesi salonunda başlanmıştır. Film gösterileri için özel olarak yapılmış ve herhangi bir sinema salonundan hiçbir başkalığı olmayan bu salondaki gösterileri üyeler dernek merkezine ad-

larını yazdırmakla izleyebilmektedirler. Bu gösteriler dışında yakında, dernek merkezinde, üyeler arasında bulunan araştırmalar için özel gösteriler düzenlenecektir. Ayrıca Cumartesi günleri, hafta içinde Sinematek'te gösterilen filmlerle ilgili olarak yapılacak tartışmalar konusunda bilgi, yakında üyelere bildirilecektir.

Ş Bir sinematek arşivindeki filmlerin çokluğuyla kuvvet kazanır. Bu alanda ilgi çekici gelişmeler görüyoruz Sinematek'te. Arşivimiz bir Türk sinemacısının örnek davranışı ile iki film kazanmış bulunmaktadır. Halidun Dorman «Bozuk Düzen» ve «Güzel Bir Gün İçin» adlı filmlerinin birer kopyasını Sinematek'e vermiştir. Ayrıca Bulgar Filmleri Haftası'nda gösterilen 7 Bulgar filmi de Bulgar Sinematek'i tarafından arşivimize verilmiş bulunmaktadır. Üniversite Film Merkezi'nin çektiği filmlerle Eczacıbaşı Kültür Filmleri Sinematek arşivini 14 filmle zenginleştirmiş, ilk Türk Filmleri konusunda Ordu Foto-Film Merkeziyle yapılan temaslar olumlu sonuçlar vermiştir. Ş Sinematek'in son iki aylık çalışmalarının özeti yukarıda verdik.

Bundan sonraki sayılarda aynı sayfalarda okuyucu ve üyelerimizin mektuplarına da yer vereceğiz.

Ş Sinematek'in üyelerinden bir dileği var bu konuda. Biz, Sinematek seyircisinin rastgele bir seyirciden ayrıldığına inanıyoruz. Gerçek bir sinematek seyircisi gördüğü filmi, gösteriden yarım saat sonra unutmuyor. Beğense de, beğenmese de üzerinde konuşuyor, tartışıyor, beğendiği yenileri övüyor, beğenmediğini yeriyor.

Bunu, sinematek çalışmalarının yayıldığı bütün alanlarda yapıyor. Böylece, bu çalışmalara, sinema sanatına, gerçek bir katkıda bulunuyor. Dileğimiz, üyelerimizin sinematek çalışmalarına gerçek bir katkıda bulunmalarıdır. Bunu da, çalışmaların beğendikleri ve beğenmedikleri -özellikle beğenmedikleri- yenilerini bize iletmekle yapacaklarına inanıyoruz. Mektuplarını bu sütunlarda elimizden geldiğince cevaplandırarak, dileklerini yerine getirmeye çalışacağız.



JEAN-LUC GODARD/PIERROT LE FOU/ÇILGIN PIERROT 1965. ANNA KARINA.



Godard'ın filmleri sevilir ya da sevilmez. Sevilirse tutkun olunur. Sevilmezse aşışamaya değin gidilir. Enderdir, ağırbaşlı, açık düşünceli olunan zamanlar. Bir eleştirme yapılırken neye göre yargı verilecektir? Kendini bağenmişlik eleştirmenin, övünme zekânın yerini almıştır. Ç'rkinin güzel, yanlısın doğru olduğunu ileri sürmek yeterlidir günümüzde alkış toplamak için. Böylece, git-fıkçe daha kolay yönetilen bir seyirci yığınının rahatça dikkati çekilebilmektedir. Bu yığın, yolunu yitirdiği için, gözlerini kamaştıracak her şeyi izlemekte, artık anlamak için yormamaktadır kendini. İşte moda sapıklığı, işte alışkanlıklar. Godard ise burada sahneye çıkmaktadır. Göstermek, anlatmak için.

Godard'ı eleştirmek için içgüdü çözümlemeye -daha az tanıttayıcı olsa bile- yeğ görülecek, dış yerine iç incele-necektir. Müşteri olmayı bırakıp mutfakta neler olduğunu görmeye gidilecektir. Kısaca, bir filmin, ne fazla ne eksik bir film, bir kadının kadın, Godard'ın Godard olduğu kabul edilecektir.

Filmlerinde sık sık gegen atıflar, yansılamalar ve anırtı-maların ışığı altında, yeri aranacaktır Godard'ın. Bilgisi, bunun bir bölüğünü oluşturan edincinin yanında Godard nerededir? Bu soru bir sındırım sorunu olacaktır. Bize gerçek evreni maskeleyen değin ileri gitmiş bir bilgi evreninin sındırımı. Kültür yüzyılımızda, taşınması zaman zaman ağır gelen ve bizi büyük sorumluluklar altına so-ken bir kültürün sındırımı.

I

«1930 lara doğru gençlerin kendi başkaldırmaları vardı. Örneğin Malraux, Aragon. Bizim hiçbir şeyimiz yok. Onların İspanya savaşları vardı. Bizim, bir savaşımız bile yok.»

Le Petit Soldat, 1960.

Godard gibi, 1950 yıllarında 20 yaşında olmak, yorgun bir dünyada doğmuş bulunmak ne demektir acaba? Kazanılacak hiçbir şeyin olmadığı bu bıkmış evrende yapı-

lacak tek şey tüketimde bulunmaktır. Şöyle diyor Godard : «Herşey bizim için önceden yaratılmıştı. Bizim için savaşıl-mış, bizim için düşünülmüştü. Bakılmış, yargılamış, yı-kılmış, yapılmıştı. Bize yalnızca, tansımayla seyretmek, teşekkür etmek, uyumak ve düş görmek kalmıştı. Her yüzyılın kendine özgü kötülüğü vardır. Her kuşağın da öyle. Kimileri, babalarını tanımadıkları için, boş bir dün-yaya ayak bastıkları için acı çekerler. Kimileri ise faz-lasıyla dolu, fazlasıyla hazır bir dünyaya ayak bastıkların-dan.»

Daha ilk eleştirmelerinde ise : «Düşünmüyoruz, düşün-lüyoruz. Kendimizin olan bir şeyimiz yok. Bakmıyoruz, şeyler tarafından bakılıyor. Bakışlarımız yönetiliyor, düşüncemiz de belki,» diyordu. Olayların karşısında bu gibi bir yer alma, Godard'ın eleştirmelerinin, filmlerinin en yoğun bir uğraşı olacaktır.

II

«Birkaç yıl öncesine değin sinema üzerinde bazı düşüncelerim olduğunu sanırdım. Bugün, olmadı-ğın görüyorum. Olması için de, film çevirmeyi sürdürmeliyim. Yenilerini buluncaya dek.»

Bresson ile görüşme. Cahiers du Cinéma. Sayı 178.

Godard'ın ilk eleştirmeleri, sinemanın mutlu kıldığı bir aşığın değil, düş kırıklığına uğramış bir aşığın eleştir-meleridir. Kuşku içine doğmuştur. Olayların akışına bırakmaz artık kendini. Bu düş kırıklığını, kuşku'yu yenme kararını verdiği an, bir yaratıcı doğdu. Her filmi ile, aşamasını bir adım ileri götüren bir yaratıcı. Godard'ın bir kişisi şöyle der : «Dram, günümüzde herşeyin ciddi olmasıdır. Artık sokakta ıslık çalınmıyor. Zorla çalışıyor insan. Bugün sanat ciddi olduğu için herşey boşa gitmek-tedir. Buna gülmek mi, ağlamak mı gerekir? Bu bir gül-dürü müdür yoksa trajedi mi?»

Bu kararsızlık ve paradoks Godard'ın bütün yapıtının ko-nusudur. Bu kararsızlığa bulduğu son çözüm ise yaşamın ve yansıttığı şeylerin yanında olmaktır. Görünüşün yanın-

da olmaktadır. Bunları saptayan sinema özlerine sadık kalmalıdır. Bütün görüşlere bütün karşıt durumlara. Sinema, yaşanan zamanın sanatı olmalıdır. Bu yaşanan zamanın, kendinden önce ve sonra gelenekle arasında hiçbir bağ bulunmasa bile. İşte Godard'ın aradığı, bu sanatın temelleridir. Bu kaos'un kuralları, görüşülerin bir mantığı, karşıt durumların bir anahtarının bulunması gerekir.

İlk anahtar bakış olacaktır. Bakış, yaşamın en emin açığına vurulmuşdur. En aldatıcısı da. Görünüşün yanını tutan, bakışlarının kendisini yönetmesine boyun eğmelidir. Godard'ın anlayışı şu şekilde tanımlanabilir :

- 1 — Bakışları saptamak, görünüşü (bazan aldatıcı da olsa) ve yaşamı saptamaktır. Alıcı herşeyi almalıdır.
- 2 — Yalnızca, duyulan ve bir giz olan, itiraf edilmek istenmeyen şeylere bakılır. Demek ki her bakışta bir giz vardır.
- 3 — Çevresine bakmak özgür yaşamaktır. Yaşamı gösteren sinema, çevrelere bakan kimseleri göstermelidir.

Sinema yapmak için, özgür insanları filme çekmek yeterlidir. Çünkü sinema özgürlüğün, yaşamın sanatıdır. Film çevirmek, Bazin'in dediği gibi, isteklerimize uyan bir dünyanın düşünü kurmak değil, istekleri olan, özgür insanların bulunduğu bir dünyaya bakmaktır; bu dünyayı, saygılı, belgesel bir görüş açısından kabul etmektir. Özgürlük o derece enderdir ki onu görebilmek çok güçtür. Belirdiği anda da onu biz değiştiriyoruz.

III

«Sinemada, bir oyuncu ile oyuncu olmayan birisi arasında bir başkalık görmüyorum. Her ikisi de yaşam içinde varolan kişilerdir.»

Bresson ile görüşme. Cahiers du Cinéma. Sayı 178

Godard'ın kişileri daha ilk filmlerinden beri, devinmelerinde, sözlerinde bir belirlilik olmayan kişiler olarak gö-

zümektedirler. O kadar ki, bunların alıcı ile saptanmaları da aynı biçimde, bir tutarsızlık içinde oluşmakta gibidir. Bu duygu normaldir. Çünkü Godard özgür insanların bakışlarını izlemektedir. Alıcısı da bu varlıkların devinmelerine uymalıdır. Bütün bu görünüşün ışığı altında da Godard'ın yönetimi rastlantının kaprislerine boyun eğmiş gibi gözükcektir. Oysa ki, bütün bu çabalar amacının peşinde yürümeği sürdüren bir yaratıcının çalışmasının bir parçasıdır.

Godard'ın kişilerini şu şekilde belirleyebiliriz :

- 1 — Godard'ın kişilerinin devinmelerine bir dayanak noktası bulmak güçtür. Çoğu zaman, bu kişilerin ruhsal-bilimsel tiplere uymadıkları görülmüştür. İlgüdülerine göre devinirler. Özgürlük anlarını yakalamak için, işte bu ilgüdüler filme çekilmektedir. Özgürlük, Les Carabiniers ((Jandarmalar)'da olduğu gibi, hayvansal bir temel üzerine kuruludur Godard'da.
- 2 — Godard'ın kişilerinin söyledikleri şeyler birbirlerini tutmaz. Ancak, önemli olan söylenmek istenen şeyin söylenmesidir. Çünkü bu söyleme isteği, söylenen şeyden daha fazla anlam taşır. Önemli olan, otomatik konuşmadır. Akıldan geçen herşeyin söylenmesidir. A bout de Souffle (Sersemi Aşıkları)'da Michel Poiccard, Küçük Asker, Une Femme est Une Femme (Kadın Kadındır)'da Ange'a, düşüncelerinin diplerini' devindirmek, belki de gerçeği bulmak için konuşurlar; yargıya varmak için, deney yaparlar. Demek ki, buna ulaşmak için yanlışı kabul etmek, düşüncemizin diplerini karıştırmak gereklidir. Gereksiz, yararsız sözcükleri, yalanları, yanlışı safdışı etmeye ancak zaman yardımcı olabilir. Bu durumda şöyle bir yol çıkıyor karşımıza : İlgüdülere göre yaşamayı kabul etmek gerekir, gerçeğin başladığı yeri görmek için. Doğru sözü bulmak için





JEAN-LUC GODARD / LE MEPRIS 1963

aldanmak, gerçeği tanımak için yalan söylemek gerekir. Bu mantık, değerlerin ancak karşıtlarıyla değerlendirilebileceklerini göstermektedir bize. Önceleri gülmece gibi gözükken bu değerlendirme, aslında çok derin bir oyundur.

Godard'ın araştırmasının çok ilginç olduğu, ancak seyircileri sinemaya çağırmadan önce, kendisinin bir sonuca varması gerektiği çöklarinca söylenmektedir. Gerçeğe götüren yanlışlara saygı duyulur ama, yalnızca bir sonuca varıldığı an. Godard'ın saygın ve sabırlı araştırması, özellikle, hiç aramadan kendi gerçeklerini bulduklarına emin olanları sabırsızlandırmaktadır.

IV

«Olmak ya da olmamak. İşte sorun bu!»

Hamlet. W. Shakespeare. Perde III, sahne 1.

Godard kuralcılarının kinik (cynique) diye adlandırdıkları okula ilişkindir. Filmlerinin hemen hepsinde yaşam ve ölümün, soyut ya da somut bir karşılaştırmasını yapması ve bunun cevabını araması bunu açıkça gösteriyor. Ancak, bize araştırma gibi gözükken şeyler, aslında seyirciye yaşamı tanıtmak, gösterme çabasından başka bir şey değildir. Bununla birlikte yine de kinik'tir Godard. Jandarmalar'da olduğu gibi, sanki bütün eşyayı terkedip kaçarak insanlığın başlangıç noktasına ulaşmak istemektedir. Bu başlangıç noktasına gel'is, sonsuza daha iyi ulaşabilmek, aradığı cevapları daha iyi bulabilmek içindir. Godard'ın ilkel kişileri, bütün içgüdüleriyle biraz düşünceye çağırırlar bizi.

Godard ilginçtir, çünkü yargılamayı gerl iter. Özgür kişilerin bütün karşıt durumlarıyla, kaotik bir evrende kabul



JEAN-LUC GODARD/DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE 1967

etmek, onları yargılamamayı kabul etmektir. Bununla, Godard aşamasını tehlikeye sokabilecek en önemli şeyi saf dışı etmiş olmaktadır.

Düşüncesi bakımından, Godard bir şeyin kimliğinin ancak kendisiyle tanımlanabileceğini savunur. Dünya, dünyadır. Yuvarlak olan şey yuvarlaktır. Tıpkı Kadının Kadın ve Godard'ın Godard olması gibi. İşte yargılamadan kaçınmak bu düşüncenin bir sonucudur. Çünkü yargılamak, övmek ya da yermek için şeyleri olmaları gerekenleriyle karşılaştırmaktır. Bu kinizm Godard'ın bütün yapıtını etkiler Serseri Aşıklar'da Potclcia (J. Seberg) şöyle diyor: «Özgür olmadığım için mi mutsuzum, yoksa mutsuz olduğum için mi özgür değilim ,bilmiyorum.» Küçük Asker'de ise Michel Subor: «Özgürlüğümü duymakla mı mutluyum ya da mutluluğumu duymakla mı özgürüm, diye kendi kendime sordum.» der.

Bu değin incelik, çokçası seyirciyi bıktırmakta, cesaretini kırmaktadır. Oysa ki, sözcüklerin bize ihanetini, yaşamın sözcüklere indirgenemeyeceğini, temelini başka yerde olduğunu, kim bize daha güzel gösterebilirdi, Godard'dan başka. Küçük Asker'in dediği gibi: «Hiçbir şeye sahip değiliz. Kim olduğumuzu görmemiz ve tanımamız gerek.» Godard'ın kişileri hep böyledir. Bir yargıya varamazlar, neden-sonuç ilişkisini kuramazlar. Bu durum başka bir sorunun cevabını göstermektedir bize: Varlığın belirginliği, önemi karşısında, bilginin, edinmenin, batıklığını. İşte Godard'ın kinik yönü burada olumlu olmaktadır. Bilmek yerine görmek, edinmek yerine de yalnızca varolmak yeğdir. Bilgi, varolmanın, hiçbir tanımlamaya uymayan yaşamın ve özgürlüğün içinde erimeli, silinmelidir. Bu kanı, emniyet verici bir açıklamayı değil, yalnızlığın ve özgürlüğün keskin bilincini yansıtır.

«Ben, daha çok coşkun sayılırım.»

Bresson ile görüşme. Cahiers du Cinéma. Sayı 178

Godard'ın stil'ini daha iyi kavramak için, sinemanın, an'ı kendisine ulaştıracak bir deneme olduğu hakkındaki düşüncesini gözden uzak tutmamalıdır. Bu an nasıl tanımlanabilir? Doğaçtan yola çıkmakla. Sahneye koymak, yönetmek, yaratıcının senaryoyu yazarken kafasında olanı yaşatmak değil, çekim anında olan bir şeyi yaşamaktır. Önceden hazırlama ile doğaç arasındaki bu uğraş, yaşanan zamanın güzelliğini ortaya çıkarmak için gereklidir. Pierrot le Fou (Çılgın Pierrot)'da Ferdinand'ın son anda intihardan vazgeçmek istemesi yaşamın güzelliğini, hiçbir şeyin yaşam'a yeğ olamayacağını göstermektedir bize. İşte bununla, Godard'ın görüntüleri - aslında bütün görüntülerin böyle olduğu ileri sürülebilir. Ancak, taşıdıkları soyut anlam bakımından yalnız Godard'ınkililer bu niteliği taşıyor - birer belge niteliği kazanmaktadır. Çünkü, o anda olanı filme çekmek, ölüm'ü çalışırken göstermektedir. Filmi çekilen insan yaşanacak ve ölecektir. Demek ki her film karesi «başındaki ölüm'ü göstermektedir. Godard diyor ki: «Ülküm, hemen o an, gerekli şeyi elde etmektir. Düzeltme isterse bu, boş çaba olur. Rastlantıdır sonsal olan. İstedğim, rastlantı yoluyla, sonsal olanı elde etmektir.»

Alışkanlık miti Godard'ı bu yüzden etkilemiştir. Alışkanlık, rastlantının tam karşıtıdır. Alışkanlıkların Godard'ın yaptında büyük yer tutması ise, özgür insanın bile onların karşısındaki yenilgisini göstermek içindir. Jandarmalar'da, iki saf köylü alışlagelmışin tam karşıtı olan savaş içinde bile alışkanlıklarını sürdürmekte, dehşet gün-lük yaşantının bir parçası olarak yaşamaktadırlar. Küçük Asker'e işkence edenler, kapının çalınmasıyla bir di-

ğer alışkanlığı yerine getirmeye koşarlar. Ütöletmeye verdikleri çamaşırlar getirilmiştir. Çamaşırlar alınır ve parası ödenir. Bu alışkanlıklar Godard'ın yaşanan zamana olan tutkusunu bütün açık seçikliğiyle vermektedir. Çoğu zaman, Godard'ın oyuncularını küçümsemediği söylenir. Bu da küçük Asker'in bir sözüne dayanılarak. M. Subor Anna Karina'nın resimlerini çekerken; «Oyuncuları, özgür olmadıkları için küçümserim.» der. Ancak bu söz doğru bir çerçevede içinde yanlış anlaşılmıştır. Oyuncu deyimi ile bilinen anlamda oyuncu (acteur veya actrice) değil, oyun oynayan, rol yapan insan gösterilmek istenmiştir.

Aslında Godard'ın bütün sanatıdır, küçümsemeyi önlemeye, oyunculara özgürlüklerini vermeye, onları oldukları gibi almaya çalışın. Godard: «Hiçbir sahneyi ikiden fazla çekmemeye çalışırım. Ne kadar çok tekrar olursa, o kadar mekanik olunur, yaşamdan uzaklaşılır» demekle bir kere daha yaşanan zamanın önemini ortaya koymuş olmaktadır. Oyuncunun doğallığı içinde Godard, kişilerinin özgürlüğünü aramaktadır. Kişilerinden de çok, oyuncularının gerçeğini. O kadar ki, kimi zaman oyuncu ve kişi kaynaşıyor aynı kimsede. Le Mep'is (Küçümseme)'de Fritz Lang, Fritz Lang'dir. Ancak, oyuncunun gerçeğini bulmak için aldanmak, yanılmak ve oynamak gerekir. Bir oyuncu iki türlü kullanılır. Ya çoğu zaman oynadığına tamamen aykırı bir rol verilir, ya da oyuncunun özelli-klerine en iyi uyan ve her gün yaşantısında oynadığı rol. Bunun için, başarının bir koşulu da senaryoyu, sıraya uyarak çekmektir. Böylece, deyim yerinde ise, oyuncular git-tikçe ısınarak, oyuncularının aracılığı ile kendi gerçekle-rini yansıtmış olurlar. Godard, oyuncu yönetiminin ta-nımlamasını, kullandığı yola en uygun biçimde; «Oyuncu yönetimi, insanın biçim bakımından yapısal, özgürlüğün de ahlaki ya da siyasal bir araştırması, ya da bulunuşudur» şeklinde yapar.



JEAN-LUC GODARD / UNE FEMME MARIEE 1965



JEAN-LUC GODARD / LE PETIT SOLDAT 1960

İki tür yönetmen vardır. Oyuncunun gerçeğine, filmin gerçeği uğruna kıyanlar ve filmin gerçeğini oyuncunun üzerine kuranlar. Bir'nciler, dil-sinema, yazı-sinema gibi sinemanın çok kesin bir tanımlamasına inanırlar. İkinciler ise durmadan sinema nedir diye sorarlar kendi kendilerine. Aradıkları gerçek, film'in hem içinde, hem de dışındadır. Sinemadan yaşam'a, yaşam'dan sinemaya varırlar. Gerçeği arayan Godard, bunu, yaşam'a en uygun biçimde sağlamak için, gittikçe, plân-sekans anlayışına ulaşmaktadır. Plânların süresini uzatarak, sinemayı yaşam'a yaklaştırmak istemektedir. Böylece ilkin yücelttiği kurgu, şimdi arka sıraya atılmış olmaktadır. Plânların birbirine eklenmesiyle değer doğar düşüncesinden vazgeçen Godard, şimdi, bir plânın diğer bir plâna eklenmesiyle ortaya çıkan değer, bir plândan az şey ifade eder, demektedir. Plânların peşpeşe konmasının nedeni, herbirinin sonradan gelenle açığa çıkmasını sağlamaktadır. Bu, bir bütün'ün bölüklerine değer vermek için değil, plânın kendisine değer kazandırmak için yapılmalıdır. Serseri Aşıklar'ın senaryosunda Godard şunları yazar: «Film, birbirleriyle az çok bağlaftısı olan 15 sekanstan kuruludur. Ancak bunların herbiri bağımsız olarak varolabilecek bir bütün ortaya koyar.»

Müzik de aynı anlamda kullanılıyor Godard'ca. Son derece silik gözükürken Çılgın Pierrot ile duygusallığın en güzel örneklerinden birini veren bu müzik, ton kopma-

larının altını çizerek, tabloları çerçeveler, fakat bağlamaz, eşlik etmez. Böylece bir filmi oluşturan öğelerin tümüne, kendi başlarına taşıyabilecekleri en geniş anlam birliğini veren Godard, araştırmasının bireye indirgeme evresinde de ana temasına bağlı kalmaktadır.

VI

«Kendi için büyük insan olmak; önemli olan tek şey budur.»

Baudelaire

Sinema bir kaos çizmek, seyirciyi bir yargıda bulunmaya zorlamak demek değildir. Şeylerin birbirlerinden ayırdedilebilmesidir. Yönetmek; aydınlatmak, açığa vurmaktır. Kodard, düşlerimizle gerçeği üstüste koyarak sinema yaparken eleştiriyor, açıklıyor. Sinema ancak, yaşam'ın görüş açısından eleştirilebilir. Aynı şekilde, Godard'ın kişileri de, kılık değiştirme oyunu oynarlar, gerçekleri daha iyi belirtmek için. Yaratıcı da öyle. Sinemadan söz eder, kendinden söz etmek için. Godard film çevirirken, sevdiği şeylerden söz eder kendiri ki, kendinden söz etmektedir en çok. Sinemacılık uğraşından değil, yalnızca yaşamından. Açığa vurmadaki yakışsızlığı örtmek için, yaratıcı bu eleştirme oyununu oynar. Herkes bilir ki, bir eleştirme, kendim'nden daha iyi söz edebilmek için, başkasından söz ediyormuşuz gibi görüldüğümüz anda, yaratıcılık niteliğini elde eder.

Godard diyor ki: «Dünyayı, insanları pek ciddiye almaya değmez. Dünya herşeyin oyun olduğu bir tiyatrodur.» Godard'ın Brecht'ten ayrıldığı en önemli nokta da budur. Brecht'in tiyatrosu bizi yaşam'a yollarken, Godard, yaşam'ın oyunu ile bizi tiyatroya yollar.

Godard'ın bakışı ne değin önem verdiği belirtilmişti. Küçük Asker: «Bir yüzün resmi çekildiğinde, bunun arkasındaki ruhun da resmi çekiliyor» der. Eğer cevap bu kadar basit olsaydı, Godard aynı soruyu sormayı sürdürmezdi. Ancak bu soru, filmlerinin temel düşüncesine olma-ya devam ediyor. Bir yüzün, bir kararsız gülüşün ne demek istediğinin, bir bakışı yorumlamanın Godard için önemini belirtmek için, bunların filmlerinde tuttukları yeri yazmak sayfalar tutar. Bir tanesini belirtmek yeterli olacaktır. Çılgın Pierrot'da Ferdinand, Marianne'a beni terkedecekmisin diye sorar. Asla der Marianne. Sonra bize döner. Bir an bakar. Tekrar Ferdinand'a doğru, tabii asla, der. Yine bize döner. Bir an bakar. Sonraki görüntü, masadaki tilkinin başıdır. Bu sahne Godard'ın henüz sorusunun cevabı peşinde olduğunu gösterir bizlere. Godard'ın evreninde bakışların karşılaşması, ruhun ruhla bir ölüm uğraşısıdır. En basit seyirci bile diyecektir ki; «Bu kişilerin arasında güven yok». Gerçekten, Godard'da güven duymak, kişilerin yaşamlarına mal olur. İşte Jandarmalar'daki köylüler, işte Ferdinand. Ancak, başka kişiler için çıkış yolları yok değildir. Küçük Asker gibi acı olmamayı öğrenirler. Büyük sanat yapıtı yoktur ki, kin ve acı içinde, bizi kemiren şeytandan çekip koparılmış olmasın. Godard'ın şeytani ise, kuşku. Görünüşü bu değildir ama, sıkıntı, çekim, yalan, korku ve yalnızlık doğurur. Godard'ın bütün yapıtı. Kişileri yalnızdır. Küçük Asker'de Micel Subor, Küçümseme'de Bardot, Bande à Part (Ayrı çete)'de Sami Frey, Une Femme Mariée (Evli bir Kadın)'da Macha Meril, Serseri Aşıklar, Kadın Kadındır ve Çılgın Pierrot'da Belmondo, Karina'nın bütün kişileri, hep yalnız insanların umutsuz ve kaçınılmaz görüntülerini verirler.

VII

Sinematek'te Godard.....

Gösterilen iki filmiyle, sinematek seyircisi Godard'ı tanımıştır. Ancak, kimliğini öğrenme konusunda uzun tartışmaların yapıldığı da bir gerçektir. Burada kısaca Jandarmalar ve Çılgın Pierrot'a değinmek istiyorum.

Savaşın sinemaya benzerliği çoktur. Her ikisinde de almak başta gelir. Sinemada görüntü, savaşta yer. Askerlerin oburluğu, sinemacıların oburluğudur. Soyut ve anonim bir canavar olan savaşa karşı çıkmakta herkes aynı düşüncededir. Ancak savaş, kendilerinkini yaşayan 'ki kişinin yüzünü alınca, söylenen sözler unutuluyor, Godard'a korkulacak bir yaratık oluyor. Bu yüzden, Jandarmalar, savaş konusunda çevrilmiş filmlerin önde gelenlerinden biri olarak tanımlanmaktadır. Çünkü savaşın yaşanması, 'çinden görülmesi, yaşantı olarak savaş, son derece anlamsız ve sönük bir şey olmaktadır. Film olamamanın mutsuzluğu ve edincin övünçlüğü üzerinde bir filmidir. Gerçekten Michelange ve Ulyse hiçbir şey değildiler. Kendileri'ni açıklıklarıyla tanımlarlar. «Küçük çocukları da

kılıçtan geçirebilecekmiz savaşa katılırsak» diye sorar Ulyse. Öyküleri, sindirememenin öyküsüdür. Her aldıkları şey düşseldir. Yalnızca maddesel varlıklar değil, kartpostal koleksiyonu ile çok başarılı bir şekilde smgelenen bilgi zenginliği de öyle. Bu resim zenginliği, perdede uzun süre gözükmele, bilgini eleştirme olmaktadır. Bir takım boş açıklamalara değin indirgenmiş sahte bir kültürün eleştirilmesi. Bu sahne önceleri fazla uzun, gereksiz olarak tanımlanmıştır. Oysa ki, bir tüketici uygarlığının, yüreksiz ve beynsiz bir göz ve ağız evreninin saçmalığını açığa vurmaktadır. Bizim uygarlığımızın saçmalığını. Soruyor Godard: «B.B.nin, Boeing 707'nin, Niagara Çarlanının görüntülerini bellememizin bir gereği var mı? Bir gereği var mı, madem yaşamıyorsunuz, varolamıyorsunuz. Ne gereği var almanın, edinmenin, bilmenin? Yaşamak, görmek, varolmak gerek.»

Çılgın Pierrot ise Godard'ın bütün yapıtının zirvesi, uç noktasıdır. Aynı konular, her keresinde yepyeni bir açıdan ele alınmakta ve olağanüstü bir düşünce silsilesi ile birleştirilmektedir. Bu film seyredilir, beğenilir ya da beğenilmez ama bölük pörçük parçalara ayrılıp çözümlenemez. Her sahne, kendi bağımsızlığı içinde, bütünü oluşturmaktadır. Filmde sık sık geçen Renoir'in izlenimci tablolarından edinilen duygular gibi, filmi seyrettikten sonra duyulacak şey, bir renk, biçim ve ton harmonisinin bölünmez bütünlüğünün verdiği yüce duygu olacaktır

VIII

..... ve sonuç.

Godard'ın bütün yapıtı, özgürlüğe kavuşma çabası, deneyidir. Bu kurtuluş, bütün durumlarda, yalnızca bir kendine dönüş, öz olanın araştırılması ile yani, bütün bağların kopartılması, gereksiz yüklerin terkedilmesi ile açığa çıkarılmaktadır. Filmlerinde dağınık olarak tüm düşüncelerini serpiştirmekle, Godard özgürlüğü aramaya çıkmıştır. Serseri Aşıklar'dan Çılgın Pierrot'a değin bütün yapıtı, alabildiğine kişiseldir. Godard, bütün bunların ardında korku verici bir varoluş eksikliğinin saklı olduğu bir bilinci didik didik eder, bilgiyi eleştirir, edinme susuzluğunu açığa vurur. Bu açıdan Godard'ın kinizmi bir kopma, indirgeme çabasından başka bir şey değildir. Ne ilgisizliktir, ne de küçümseme. Gerçeğin olduğu gibi, başka, yabancı olarak tanınmasıdır.

Seçmek gerek, yaşamak ya da düşünmek. Düşünmek ölmektir. «Bizi yıkmakta iken dünyaya iye olmanın düşünü kurmaktır». Tersine yaşamaya çalışanların, elleri boş, dünyaya kendilerini terkedenlerin ezilmemeleri olanaklıdır. Yaşamı anlatmak, onu yaşamaktan kolaydır. Sözcüklerin yanında olmak, şeylerin yanında olmanın rahattır. Bu gibileri için Godard'ın filmleri hiçbir şey demek değildir, çünkü bunlar için sözcüklerin ötesinde boşluk vardır. Sözcükler, şeylerin yerini almıştır. Bir düşünce edinmenin kendilerini akıllı kılacağına sanırlar. Oysa, bir düşünceye ve onun karşısına iye olmaktadır akıllılık.

Godard'ın bütün filmleri denemelerdir. Bu yapıt rahat edici ise, devindiği ve devinmemizin nedeni oluşturmaktadır bu. Godard'ın yapıtına girmenin bir giz'i vardır O da arayışın, gerçeğe doğru yürümenin bitmediğidir. Godard, «ben kapıları açmayı severim, der. O kadar.»



françois truffaut / jean - luc ya da bir dostluğun tarihçesi

Jean-Luc Godard'a 1948'e doğru rastladım; Messine cadde-
sindeki sinematek'te ve Cluny Palace'da gösteriler yapan
Quartier Latin sinema derneğinde. Böylelikle Rohmer'i ar-
dından Rivette ve Godard'ı tanıdım.

O sırada André Bazin'in yönetiminde Travail et Culture'de
çalışıyordum. Godard okuldaydı sanırım. Rivette Rouen'den
dönmüş, her gün sinemaya gidiyordu.

Godard'ın bendeki ilk anısı mı? Kara gözlük takmıyordu,
kıvrıkcık saçlı, çok yakışıklıydı ve düzenli davranışları
vardı. Ayrıca Rivette onu onaltı milimetreyle çevirdiği bir
küçük filmde oynamıştı. Anne-Marie Cazalis'in de oynadı-
ğı Le Quadrille.

O sırada Godard'da en çok ilgimi çeken şey kitaplarla il-
gileniş şekli oldu .Bir arkadaşta akşam toplantısındaysak
hiç çekinmeden kırk kitap açıyor ve hep ilk ve son say-
faları bakıyordu.

Herzaman fazlasıyla tezcanlı ve sinirliydi. Sinemayı bizim
sevdiğimiz denli seviyordu, şu var ki o aynı günün öğle-
den sonrasında beş ayrı filmin birer çeyrek saatini görme-
ye gidebilirdi. Sanırım bunu sevdiği filmler için şimdiki de
yapıyor hâlâ. Pickpocket'i bütün oynatım süresince yirmi-
şer dakikalık parçalar halinde görmeğe gitti.

Bugünkünden çok daha neşeliydi o sıralar. Özellikle eş an-
lamlı sözcüklerle bir çok söz oyunları yaptığını anıyo-
rum. Şimdi bunları yazıyor, filmlerine yerleştiriyor.
Bana öyle geliyor ki bugünkünden daha fazla konuşuyor-
du. Çok daha fazla. Uzun süre Jamaica'ya gideceğini duy-
duk, bir gün babasıyla birlikte ayrıldı. Döndüğünde ayrıntı-
lı bir gezi öyküsü dinleyeceğimizi umuyorduk. Hiç bir
şey yoktu. Ondan sonra çok konuşmadı artık.

Sonra onu uzun bir süre göremedim. Bu arada o bir ba-
raajda çalıştığı dönem de vardı. Günün birinde Cahiers'de
görünüverdi yeniden, bize çevirdiği o belge filminden söze-
diyordu. Rohmer'le sıkı fıkı dostı oldu ve Rohmer'in Nor-
mandiya'da bir şatoda çevirdiği Petites Filles Modèles'in
çevirimini az çok izledi.

Bir gün İsviçre'den onaltı milimetrelilik bir kısa film ge-
tirdi; şimdi Anna Karina'yla yeniden yapmak istediği ve
gerçekten çok iyi bir film olan Une Femme Coquette.

Jean-Luc Godard son kerte aykırı düşünceli ve sessizdi,
öyle ki Une Femme Coquette'i görene değin sinemalıkları ye-
tenekleri olabileceğini akıl etmemiştim. Çünkü düşünceleri
ortaya koymazdı hiç. Sorunları genellikle sertlikle ve
kolayca yargıladı. Chabrol de böyleydi bir parça.

Jean-Luc tartışmayı sevmeyiz. Arasına çok karanlık görü-
nen bir yargıyı bir anda verir, ama bu çok sonra anlaşılabilir
ancak. İlk fırlıdık gibi yargı değiştiren bir sanır
insan. Ayrıntılara girmeyi hiç sevmeyiz, hiç bir zaman. Bu
da Rossellini'yle en önemli ortak yanıydı işte.

Ardından Jean-Claude Brialy, Nicole Berger ve Anne Col-
let'in oynadığı Tous les garçons s'appellent Patrick'i çev-
irdi. Bu filmi çok güzel ve çok başarılı bulmuştum.

Sonra gene çok başarılı bulduğum Charlotte et son Jules
vardı. Jean-Luc'ün arkadaşları içi bu filmde çok değerli
bir şey vardı: bu askere giden Belmondo'ydum, filmde onu
Godard konuşmuştu. Godard'ın ses uyumu filmi çok duy-
gulu yapıyordu, olması gereken bu değildi, oysa Belmon-
do kendisi sözlendirdi filmi. Histoire d'un Eau'yu bundan
az sonra yaptık. Ama birlikte değil. İşte nasıl olduğu: su
baskınlarına vurulmuşum. Haber filmlerinde bunu gör-
meyi çok seviyor ve kendi kendime bütün bunların içinde
oyuncuların olmaması ne yazık diyordum. Paris çevrele-
rinde su baskınları olduğunda Braunberger'yi gördüm.

Ve «Brialy ile bir genç kıızı götürüyorum, bana bir
parça boş film ver» dedim, «gidip harcayalım. Doğaçlama
çalışacağız.»

Montereau'ya gitmek için ayrıldık. Ama orada hemen
hemen su yok gibi bir şeydi. Suyu bulunca da film çek-
meye istek kalmıyordu. Çünkü evini barkını bırakmış
sıkın insanlar görüyorduk. İnsan gülünç bir sinema yap-
mak için bir kayak tutmaya utanıyordu biraz. Götürülen
sekiz yüz metre boş filmle hafta sonu bitip dönünce in-
san duygulanıyor. Bu taslağın bir ana düşüncüyü gereksin-
diğini düşündüm ve Braunberger'ye gereçleri bırakmak is-
tediğimi söyledim. Godard sonradan çekilenleri gördü. Çev-
irime katılmamıştı. Filmimden hoşlandı. Filmin çevrildi-
ği düzene önem vermeden bir kurgu yaparak bununla bir
şeyler anlatmak istiyordu. Ben hiç ilgilenmedim. İstediyi-
ği gibi kurguladı, müziği seçti, bir açıklama yazdı. Bütün
bunları da harcamalar az olsun diye çok çabuk yaptı. So-
nucu gördüğümde çok hoşlandım, amma pek az şey yap-



JEAN-LUC GODARD / MAĞCULIN FEMİNİN 1966

tiğima bakarak imza koymak istemedim. Sonunda birlikte imzalamayı kararlaştırdık.

O sıralar Godard senaryolara katılmayı denemeye başlamıştı. Pierre Roustang'la tanışmıştı ve ona ısmarlama filimler yapmak üzereydi. Pourquoi viens tu plus tard? adlı içkiciliğe karşı bir filmin konuşmalarını yazacaktı belki. Sonra da, o çağda henüz bir diyalog ustası olmayan Audiard işi yükledi.

Kısa süre sonra Jean-Luc, Beauregard'ın yaptırdığı bir filme, Pecheur d'Islande'a ad vermeden katıldı ve 400 Darbe'nin sürümünden bir ay sonra benden Beauregard'a okumak için A Bout de Souffle'un senaryosunu istedi.

Birkaç yıl önce yazdığım bir öyküydü bu. Bir hafta sonu boyunca süren, çok etkili bir olaylar dizisi izlemiştim.

Oğlanın bir geceleyin Saint-Lazare garı yakınlarından bir kordiplomatik araba çalmıştır. Havre'a doğru yola koyulur ve aptalca bir kural ve ışık hikâyesi yüzünden peşine düşerler. Aynasızın birini öldürür. O andan sonra bütün Fransız polisince aranmaktadır. Cumartesi gecesi Pigalle'de bütün sinemalarda polis baskınları vardır. Ben de oradaydım o zamanlar, iyi anıyorum. Saat saat yaşanan olayların gelişimi çok ilgi çekiciydi.

Cumartesi tanımı verilir. Pazar gazete yok. Pazartesi adı ve fotoğrafı vardır. Ağ yeterince korkunç bir biçimde çevremektedir onu.

Kimliğini nasıl bulmuşlardı? Interpol'dan. Bu herif Amerika'da kısa bir süre bulunmuştu. Bir drug-store'a girmiş, Sing-Sing'e kapatılmıştı. Angelvin gibi; yurda dönmesi için anababasından para istemişlerdi. Dönerken, gemide, Fransa'ya yıldızlarla örneğin Georges Guétary, konuşma yapmak için giden ufak tefek, bir Amerikalı kadın gazeteciyle tanışmıştı.

Bunun için yakalanışına bu yıldızlar tanık olduğunda: onu tanıdım, genç bir kadınla geldi. Çok sevimliydi, dediler. Bu Amerikan hikâyesi beni çok ilgilendirdiydi. Filmin orta yerinde bir geriye dönüş yapacaktım ve geceleyin arabayı çalması da Havre'a kızı beklemeye gidebilmek için diye düşünüyordum.

Toneorde yakınlarında Touring Club'un bir yatında yakalanıyordu sonunda. Bu tekneye girmiş ve çıkarken görülmüştü. Hırsız sanıyor ve Paris'e telefon ediyorlardı. Polis te aradıkları adam olduğundan hiç şüphelenmeden geliyor-du. O arada para edinmek için birisine saldırıyordu, filmde olduğu gibi. Cüzdanını çalmak için bir herifi merdivende izler diye düşünüyordum.

İşte bu öyküden, gerçeğe yeterince yakın kalmaya çalışarak bir senaryo yapmıştım: benim gangster kişiliğim son kerte evlmsizdi. Bob'le Flambeur'den çok Scarface'e yakın. Her şey diplomatın arabasından çıktığı ve ona üç gün boyunca ürkmüş bir tilki havası veren devetüyü bir palto

çevresinde kuruluyordu.

Braunberger bu taslağa ilgi duymuştu. Ama ben ilk ateş-
liliğimi yitirmeye ve 400 Darbe için notlar almaya başla-
mıştım.

Jean-Luc senaryoya yalnız başına çalıştı, biraz çevirim
den önce, özellikle de çevirim sırasında. Sonu tümden de-
ğiştirdi: benim taslağında, oğlan yolda yürür ve insanlar
onun geçtiğini görünce, tıpkı bir film yıldızıymış gibi bi-
rer ikiyeş .çevresinde toplanırlarken bitiyordu film. Çün-
kü akşam gazetelerinin ilk sayfaları onun fotoğrafıyla kap-
lıydı. Daha korkunç olabilirdi bu. Sûspense'li bir şey gibi.
Godard çarpıcı bir son seçti, çünkü benden daha karam-
sardı,

Bu filmi yaptığında gerçekten umutsuzdu. Ölümü filme
almak gereksinmesini duyuyordu, bu sonu istiyordu. On-
dan yalnız bir cümleyi kesmesini istedim. Sonunda polis-
ler ateş ederken içlerinden biri arkadaşına «çabuk, belke-
miğine doğrul» diyordu. Ona «bunu koymamak gerek»
dedim. Çok serttim. O cümleyi kaldırdı. Godard'ın sonu-
nu olduğu gibi seviyorum.

Bu çevirimden anılarım mı? Günlük çekimleri görüyor-
dum gelmemi isteyen Jean-Luc'tü. Çünkü işler iyi yürü-
müyordu: Jean Seberg güvensizdi, Beauregard da çok si-
nirliydi. Jean-Luc'ün yöntemlerini anlamıyordu ve gördük-
leri üstüne hiçbir yargısı yoktu. Takımın havası başlan-
gıta oldukça kötüydü. Coutard'a bile içtenlik yavaş yavaş
geldi. Belmondo; o çok güvenliydi çünkü akıllıydı ve Jean-
Luc'ü iyice anlamaya başlıyordu. Günlük çekimler beni
şaşırtıyordu, özellikle çarşafar atındaki sahneyi anıyo-
rum. Bunlar korkunç güzel çekimlerdi, hazırlıksız, gör-
sel düşünceler taşıyorlardı.

Bir başka kez otomobile dönüyordum, öğleyn yol üstün-
de çevirimle uğraşan küçük bir takım gördüm: bunlar
Godard, Coutard ve Belmondo'ydu. Başlangıçtaki otomo-
bil çekimlerini alıyorlardı. Durdum. Çevrimin sonuydu bu.
Beraber iyi bir anı geçti.

Tüm evrelerinde film bana çok heyecan verici göründü:
sözlendirme, kaba kurguda; kurgunun tümden bitimin-
de, de, Jean-Luc'ün uyumu sağlamak için attığı bazı ay-
rıntılara acıyordum.



JEAN-LUC GODARD / PIERROT LE FOU 1965

A Bout de Souffle, Jean-Luc'ün bütün filimleridir: benim
yeğlediğim odur. En üzünglüsü de odur. Yürek parçalayı-
cı bir filmidir. Derin mutsuzluk vardır onda ayrıca. Ara-
gon'un dediği gibi «derin, derin, derin» dir.

A Bout de Souffle Jean Vigo ödülünü aldı.

Gerçekten de A Bout de Souffle, l'Atalante'in bir kalıtçı-
sıdır. Vigo'nun Filmi Jean Daste ve Dito Parlo yataкта bir-
leşirken biter. Kuşkusuz, o gece bir çocuk yaptılar: A
Bout de Souffle'ün Belmondo'su...

A Bout de Souffle'ün şaşırtıcı yanı bir adamın yaşamının
film yapmaya hiç elverişli olmayan bir noktasında yapılmış
oluştur. İnsan çöküntü içinde, üzüncü içindeyken fi-
lim yapmaz. Bir film yapmak, tutun ki bir otelde ya da
apartimandasınız; kısacası, özdeşleş kaygılardan sıyrılmış-
sınız, işte o zamanki düşüncelerinizle filminizi yaparsınız.
A Bout de Souffle'de bir serseridir filmi yapan, budur iş-
te tansık, hem mutsuz hem yalnız olup ta film yapmağa
gücü olan insan azdır.

Bu konuda, Jean-Luc çevirim sırasında bana son kerte a-
cımaz bir şey söyledi: «Kendimi hiç rahat hissetmiyo-
rum. Senden senaryoyu istemekle yanlış iş gördüm. Ben
kendim bir tane yapmalı ve sana onu imzalatmalıyım...»
Bunu da yapardım, pekalâ. Senaryo ona olduğunca yar-
dım etmişti sanıyorum. Jean-Luc, A Bout de Souffle'daki
gibi bir durum bulduğunda başarıyı elde ettiğini kanıtladı.
Vivre Sa Vie'de bir kız var. Bu durumdadır o da, baş-
langıçtan yolun sonuna değin ölüm vardır. Bu iki uç ara-
sında Jean-Luc istediğini yapabilir: arkası doğaçla geçer.
Kendimce ben Godard'ın şimdiki altı filmini iki bölüğe
ayırıyorum: iki kez üç film. Benim yeğlediğim bölük, A
Bout de Souffle, Vivre Sa Vie ve Le Mepris'dir. Ortak nok-
taları bir belge filmdeki gibi izlenen bir başkişiden yola
çıkmaıdır. Bunlar üç üzünglü filmidir. En çarpıcılar
bunlardır. Otobiyografik olmaktan çok yaratıcılığın payını
taşırlar.

Basitleştirmek için diyelim ki Petit Soldat, Une Femme est
Une Femme ve les Carabiniers'de Godard düşüncelerini
önde tutmuştur. A Bout de Souffle, Vivre Sa Vie ve Le
Mepris'deyse duygularını...

Çeviren : M. Emre



JEAN-LUC GODARD / PIERROT LE FOU 1965

SİNEMANIN ^{şunu} ÇAPAN ^{Patlayışı}



PIERROT LE FOU

Şaşırtıcı bir partiden geç vakitte eve döner Pierrot/Ferdinand, Marianne'a rastlar, geceyi birlikte geçirirler. Sabah ansızın Frank gelir Marianne'in evine. ÇOK KARIŞIK BİR HİKÂYE.. OAS'DAN BİRKAÇ ADAM.. HERŞEYİ AÇIKLIYACAGIM SANA. Frank'i öldürürler. Güneye kaçarlar. Yol üzerinde bir benzinciden benzin alırlar ama ödeyemezler, paraları yoktur. BÜTÜNÜYLE BİR SERÜVEN FİLMİ, SON METRESİNE KADAR. BİR AŞK HİKÂYESİ GİBİYDİ.. BİR AŞK HİKÂYESİ GİBİYDİ. Güney Fransa'nın küçük kentleri. Radyoda polis kimliklerini bildirmektedir, oturur konuşurlar bir kahvede. İzlerini örtmek için arabalarını yakarlar. YAYA YÜRÜMEK YOLCULUKLARIN EN SAĞLIKLI-SIDIR. SEKİZİNCİ BÖLÜM, CEHENNEMDE BİR MEVSİM. FRANSAYI KATETMEKTEDİRLER. Robinson yaşamı. UMUTSUZLUK, UMUT, YITİK ZAMANIN ARANIŞI, AŞK YENİ BULUNMUŞTUR. Balık avlarlar. Günlere geçer. Marianne bu yaşamdan sıkılır. CENNETTEKİ ZAMAN DOLMUŞTUR. Sonraki bölüm UMUTSUZLUK.. OAS'dan bir kaç kişi gelir, çok KARIŞIK BİR HİKÂYE. Marianne'ı yitirir Pierrot/Ferdinand, Toulon'da bulur sonra. 50 000 dolarlık bir oyun üzerine dönen bir gangsterlik hikâyesi. Marianne'la Pierrot/Ferdinand birlikte takipçilerini vururlar. Sonraki bölümde Marianne yalan söyler Pierrot/Ferdinand'a. Aşk, tutku, kıskançlık.. Pierrot/Ferdinand Marianne'ı öldürür, sonra da dinamitle kayalıklarda intihar eder. Patlayan herhangi birşey, bir insan vücudü. Kırmızı, mavi ve siyah, çok güzel, çok garip, trajik, yüreğe, göze ve kulağa hitap eden bir son.

SİNEMA JEAN-LUC GODARD..

Her büyüklüğe upuygun bir çerçeve gerek.Orta malı bir yığın türüdi sinemacının bulunduğu bir alanda, yedi yılda 11 film bitirdikten sonra bir yere vardı Jean-Luc Godard. A bout de souffle, Le Petit Soldat, Une femme est une femme, Vivre sa vie, Les Carabiniers, Le Mépris, La Bande à part, Une femme mariée, Alphaville, Pierrot le fou, Masculin Féminin; konuşma, eleştiri, yergi, bir gözümleme ya da bir ayrışım nitelliği taşıyan, gerçekle İnsan arasındakileri tınlayacak bir biçimde en vurucu açıdan oynak, çöşkün bir yaratıcılıkla beyazperdeye getiren uyarı, yürekli, yorucu filmler, modern sinemanın ön-

de gelen yapıtları; yedi yılda sığdırmış bıçak sırtı keskinliğindeki atak bir çalışmanın, irkiltici, kimi zaman taşkınsı, delidolu, saygın bir çabanın ton kopukluklarına dayanık tortuları, yüksek gerilimli verileri. Korkusuz, gerektiğinde yeterince saldırgan ve gerektiğinde yeterince uysal, zorlu bilgece sözlerle, ölüme yargılı oluşun anlamını veren kara bir alaycılıkla, çekim senaryosuna gereksinmeden salt Godard'a özgü üstü kapalı anlatma beğenisi ve kimi zaman çalınmış bir portre betimleyiciliğinin ardında olanca içtenliğiyle kekre, köpeksi bir duygunluk, kaygılılık sırtan, belgeci bir tutumla özgür filmler oluşturan, yıpranmış geleneksel sinemadan kesinlikle sıyrılarak kendi ayrıksılığını yaratan, başkaldıran, salt kişisel bir sinema yapısını erek edinerek ortaklara çıkarmaklığıyla amacına en kestirmesinden atılan, kuraldışı-ğın tükeniksiz, görkemli egemenliğinde uygunsuzlukla durmadan değişen bir ortamın korkusuzluğunu, yabansı güzellikteki kargaşasını, kuralsızlığını (gerçek sanatın bir kuralı olamaz) her yeni filminde bir kez daha açık seçik belirli bir başkalıkla sunan, ustaca dengeleyen, bir bireysel-Godard anlatısını akınlığını, soluk keserliğini sonuna değin yitirtmeden ara vermeksizin üsteleyen, anlat-ığının önceden hazırlıksız, doğaçtan, soru ve karşı-sorularla, gelişmelerle, tepkilerle, kanıtlarla ortaya seren, yozlaştırmaksızın yürütebilen, geliştiren, güvensiz, kasıntı davranılarının iğreti yapmacıklığı ötesinde ölümün ve ölüm korkusunun sinsi varlığını güçsüzlük içinde ezikçe duyan gitgide oyununu daha bir çabuklukla oynamaya itelenen çağdaş insanı olgun, kuru bir açıklıkla gösteren, se-yirciyi olayları örmek, bağlamak, bir sonuca kavuşturmak-lara katılmaya, kendi düşüncelerini özgürce bütünleme-ye, bir bireşime götürmeye, seyrilicilikten kurtulmaya ça-ğırın bu denli sıkboğaz, tedirgin eden gözlemci Godard'dır. Aragon'a göre Godard «bir dahlinin çocuğu», «bu-günkü sinemanın onuru»dur.

Jean-Luc Godard bir karşı koyma kişisidir baştan aşağı pekitilmiş ya da düpedüz öyle olmayı özleyen. Onda gelen kaygısı bir kavgaya sahip olmaktır, alıcısı dünyayla ilişki kurmakda kusursuz bir araçtır. Yaşam, yapıt: aynı atılımdır. Yaşayan ve yaşamayı gösteren aynı hareket, aynı serüven.

Çoşkulu bir direncin insanıdır ama yapıtının hiç bir ye-



JEAN-LUC GODARD / PIERROT LE FOU 1965

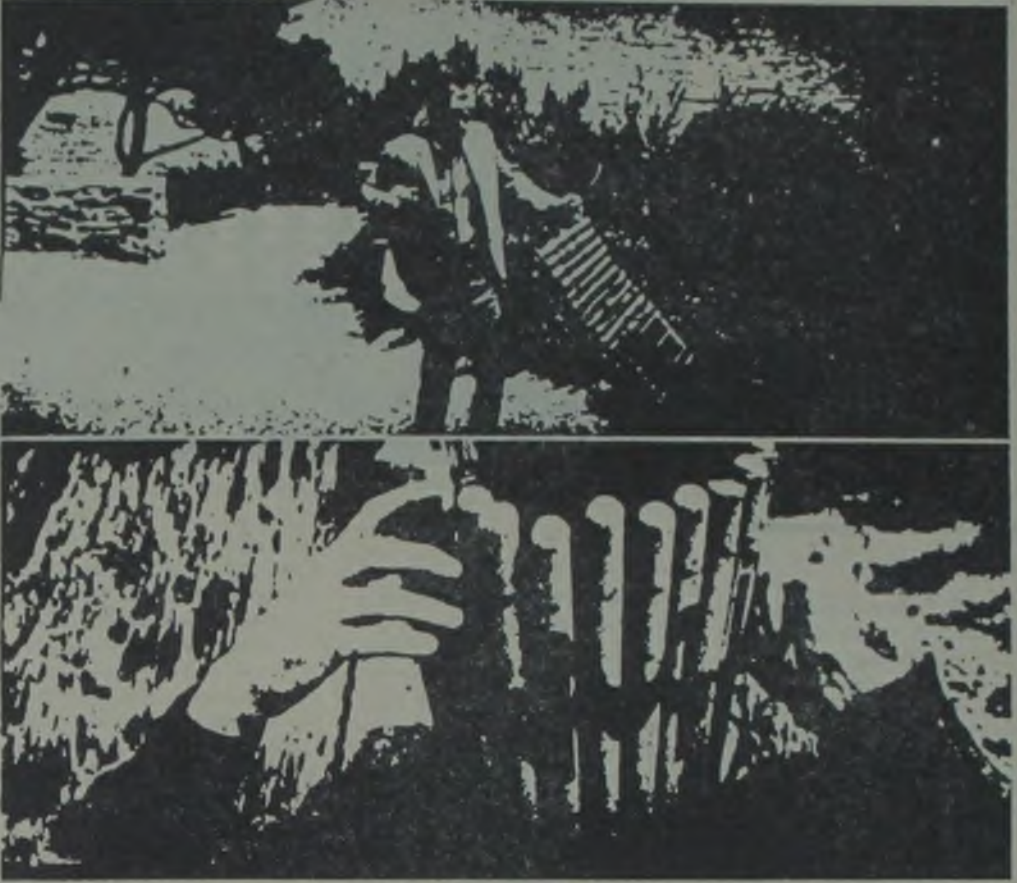
rinde dünyayı değiştirme tutkusuna, sığ bir öğreticiliğe kapılmamış, o türlü bir olumluluk türküsüne kendini vermemiş, salt hep göstermiştir, nasıl ya da niğin olduğunu ikinci dereceye atarak. Belki Rosselini etkisi. «Şairane» liğinin ilk ve son cümlesi şudur: «Tabaklar tabaktır, insanlar insandır. Ve yaşamak yaşamaktır.»

Ama onda hiç bir itici, uyarıcı yan bulunmadığı da söylenemez. Genellikle, kendine özgü doğaçtan yaratısıyla, canının, çektiği gibi filim çevirmesiyle söz edilir Godard'dan, Godard'a göre yaşamak alay etmektir, bencilliktir, filim çevirmektir, anında yaşanan yaşantıdır. «Roman biçiminde deneme ya da deneme biçiminde roman bütün yaptığım, yalnız tek ayırım yazmak yerine, filim çekmem.

Düşündüklerimi görüntülere dönüştürüyorum.» diyen Godard için roman gibi geleneksel anlatı yapısını ve biçimlerini altüst edecekmiş görünen akıntılı derlin bir estetik evrimin önüne gelen sinema, içinde bulunulan zamanın değerlendirilmesidir, içinde yaşanan zamanın burgulayıcı üstünlüklerine, doyumsuz ürkünç güzelliklerine karşı uyanık olmak, saygı göstermektir.

A BOUT DE SOUFFLE'DAN PIERROT'YA

İlkin modernliğin, uygarlığın sürekli değişkinliklerinin karmaşasındaki başka çıkar yol varolmadığından onları çevreleyen sağmalığa görünürde umursamazlıkla aslında büyük bir içe dönüklükle baş eğer iki sevgilinin; yaptıklarının ve kişiliğinin tutsağı, kendisine Patricia'yı hiç üzüntüsüz ve yalansız sevmek yetisini sağlayan sorumsuz, bağlantısız yaşantısını Humphrey Bogart'lık özentileri dışında tekdüze sürdürmekten sıkkin, filmin sonundaki ölümü mantığın, seyrincinin, ahlâkın kaçınılmaz sonucu olan, İs'a'ca bir ağırbaşlılıkla, soğukkanlılıkla gözleri kapalı, o boşverişin doruğundaki sevimli tikiyle soylu ölüme koşan (ölüm çözüm değildir der Fritz Lang Le Mépris'de, her filminde ayrıksı bir biçimde betimlediği ana tema ölümdür, Godard'ın.) sınırlarını tanıyan onları aşmak gerektiğinde de en azından ölümü kabullenen eylemin kişisi Michel Poiccard'la erkek saçlarıyla bütün bütün dışı Patricia'nın yaşanan çağın sorunlarına değgin bilingsizce konuşmalarını sarsıcı bir sinema diliyle iletildiği, «Seberg'le Belmondo ve Paris üzerine bir belge filim» diye tanımladığı sinemanın aracılığıyla bir kurtulma deneyi A Bout



JEAN - LUC GODARD / PIERROT LE FOU 1965

de souffle'la büyük başarı kazanan, sonraki ürünleriyle başarısını sürdüren, giderek adı Ferdinand olan bir erkekle onu Pierrot diye çağıran bir kadının yaşadıkları tutkuyu, Godard belleğinin ve duyarlığının çılgınca düzensizliği içinde, «mutluluğu» ile dile getiren Pierrot le fou'yla parlak yaratıcı mekanizmini en son kertesine çıkaran Cahiers du Cinema'nın Venus'ü bu efsanemsi İsviçreli, bir sinema düzeninin altından girdi üstünden çıktı, doludizgin değiştirmeye girişti yıktığını, yapıtıyla '59 dan bu yana Yeni Dalga'yla koşut. Godard'ın yapıtının A Bout de Souffle'la başlayıp Les Carabiniers'den geçerek Pierrot'ya varan birinci evresi tamamlandı böylece. Şimdi bir yerde Godard. Bir yerlerde. Buradan öte Pierrot le fou'ya değin uyguladıklarını, gerçekleştirdiklerini nasıl aşacağını, tekrarın çıkmazlarında tökezlenmeden kendini nasıl yenileyeceğini zaman saptayacak.

ADI FERDINAND'DIR.

Pierrot le fou, aşığılatıcı bir dünyayı betimler ve öz cegerler üzerine kuruludur: bir yanda düzensizlikler, sağmalıklar, bir resimli roman uygarlığının yoğun tortusu,

faşizm, Viet-Nam rezilliği vb. öbür yanda sanatın, güzelliğin yüce noktasına ulaştığı doğa, bir «cennet» in yeniden bulunması, ebedi göğün altındaki sonsuzluk ve uzayıp giden bir deniz. Pierrot / Ferdinand'la Marianne kararsızlık içinde oradan oraya salınır dururlar. A Bout de Souffle'ün engel tanımayan «anarşist» klşisi çıplak ayaklarla yürüyen bir şair haline dönüşmüştür. Godard bir yığın aktarma'lerden yararlanır: Rimbaud'dan, Elie Faure'dan, Lorca'dan, Céline'den Aragon'a değin. Sonra Picasso, Renoir, Modigliani, Matisse, Chagall, Van Gogh.

Sonuç olarak Pierrot le fou, kuşkusuz sinemaya vurucu bir «güzellik», alabildiğine soylu bir bakış özgürlüğü, benzeri ender rastlanan nitelikler getiren, her çekiminde belirgin Godard nabzının attığı gerçek anlamda çağımız için bir filmidir, baştan sona ağır, olağandışı bir «güzelliğin» izleyeni yorgun düşürdüğü, kopardığı. Her seyredişte yeni yeni zenginlikler veren Pierrot le fou, belki de Godard'ın varıp varacağı son aşama olacaktır.

Bu yazının bağnazca bir hayranlığın ifadesi olduğunu belirtmeliyim.

FİLMLER



VIVA MARIA'DA BRIGITTE BARDOT, JEANNE MOREAU.

İHTİLÂL FANTEZİSİ

VIVA MARIA. LOUIS MALLE yönetiminde çevrilmiş bir Fransız-Meksika ortak yapımı. Yapım/Nouvelles éditions de films, Artistes Associes, Vides cinemastografica 1965. Yapımı/Oscar Dancigers. Senaryo/Louis Malle, Jean-Claude Carrière. Görüntüler/Henri Decae. Müzik/George Delerue. Dekor/Bernard Evein. Giysiler/Ghislain Uhry. Kurgu/Kenout Peltier, Suzanne Baron. Oyuncular/Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, George Hamilton, Claudio Brook, Poldo Bendandi, Francisco Reiguera, Paulette Dubost, Carlos Lopez Moctezuma, Jonathan Eden, George von Rezzori.

Brigitte Bardot ile Jeanne Moreau Meksikada buluştular, renkli cinemascop, bol figüranlı, şarkılı, alabildiğine hareketli, taşkın bir film ortaya çıktı: Que Viva Maria!

Bu Louis Malle'in son filmidir. Louis Malle mi? Sinemaya vurgun kuzey Fransalı bir genç, eski I.D.H.E.C. öğrencisi, Cousteau'nun yardımcısı vb.. Denizli ve serüveni çok seven Malle bugün 34 yaşındadır. Viva Maria'ya kadar 5 film yaptı: Ascenseur pour l'échafaud/İdam sehпасı 1958 Louis Delluc ödülünü aldı, Les Amants Venedikte başarı kazandı, Zazie dans le metro yeterince anlaşılmadı, Vie privée/Ozel Hayat başarısız bir film olmaktan kurtulamadı, Le Feu follet ise kuşkusuz bir başeser'di. Viva Maria için verilcek yargı da delidolu bir taşlama filmi olmaktan öteye gitmediğidir.

Malle, Viva Maria öncesi filmi Le Feu follet'deki «kapalı oda sineması»nın karamsarlığından, umutsuz havasından ürkererek tür değiştirmek, Zazie dans le metro'daki gibi anlatımını yenilemek istemiş olabilir, belki de bunun etkisiyle neşeli, hafif bir film yapmak amacını güdüyor ve senaryocusu Jean-Claude Carrière'le birlikte amacın en direk yoldan gerçekleştirirken kara komedi türünde benzerine ender rastlanan çılgınca bir taşlamayı başarıyor. Decae'nin parlak görüntüleri, Bernard Evein'in dekorları, la Belle Époque'un ciciili bicilli giysileri, ünlü oyuncular, kalabalık kadro, üstün yapımlar olanakları Malle-Carrière ikilisinin çabasına katılıyorlar. ve başarıyı tamamlıyorlar.

Viva Maria 1900'lerde geçiyor: dizboyu karışıklıklarla, isyanlarla, ihtilâllerle çalkalanan 20. yüzyıl başlarının Lâtin Amerikasında gösteriler yapan bir varyete topluluğu, balerin eskisi bir dansöz, Maria Jeanne, sonradan topluluğa giren İrlandalı erkekli bir dişi, Maria Brigitte. Olaylar geliyor, Malle gerekli öğeleri yerli yerine yerleştiriyor, ikinci yarısı hazırlıyor. Maria Jeanne ile Maria Brigitte'in danslı, şarkılı strip-tease'leri, yoksul köylüleri peşine takıp ağalara karşı çıkan ihtilâlciler önder Flores'in perde görünmesine kadar sürüyor, buradan sonra Viva Maria'nın azbuçuk rengi değişiyor. Malle ihtilâle övgü mü düzüyor belli değil. Flores'in öldürülmesiyle Maria'lar yarım kalan ihtilâlin başına geçiyorlar, alt tabakaları örgütlendirip

diktatörü ve yordakçılarını deviriyorlar, ülkeyi kurtarıyorlar. İhtilâl başarıyor. Bu ilâhi ve kaçınılmaz bir son'dur.

Gerçekte hikâyenin, olayların akışının pek önemi yok Viva Maria'da. Malle'i ilgilendiren salt anlık komik durumlar ve sonraları. Gene de bu ilgilenecek yetkin bir bütünlük içinde oluyor, nedeni Malle'in sağlam bir sinemacı oluşu, sinema anlatımında en gerekli öğe olan olayı kurma ve anlatma, sinemastografik düzenleme yeteneğine sahip oluşu. Başka birinin Viva Maria'daki olaylar dizisinin altından kalkabileceğini pek sanmıyorum. Bu çeşit filmlerden kendine özgü anlatımıyla, zengin buluşlarıyla, delidolu esprisiyle, Fransız yanıyla kolayca sıyrıliveren Malle, Viva Maria'da geçen her anı değerlendiriyor, her gag'ın hakkını veriyor, hikâyenin gelişiminde ortaya çıkan durumları filmin çilgin akışına uygun olarak ince ince işliyor (gene de kimi yerde teklemekten kurtulamıyor).

Filimde bir gülme anından başka gülme anına geçen süre içinde seyirciyi kaplayan, öyle yoğun falan olmasa da bayağı belirgin, ince bir gerilim kendini duyuruyor, bu gerilim gülmenin doruğunda boşalıyor ve sonra tekrar dolup dolup boşalıyor. Godard'dan sonra Amerikan sinemasının büyük etkisini (Western, comédie musicale v.b.) yansılıyor Malle, Viva Maria'da coşkunlukla.

Ayrıntılara inmeden kesmek gerekirse şu söylenebilir kısaca: Kadınların yalnızlığı, ihtilâl, oyuncu

kumpanyalarının kulis arkası, politika-
nın sergilenişi, Bunuel'i akla getiren din
adaminin teşhiri, değişik durumlar gibi
çeşitli temaları kapsayan Viva Maria
taşlamanın, kara alayın da ötesinde,
hafif romantisme havasına karşılık sa-
dece bir hareket filmidir. Şu da unu-
tulmamalı, Malle'in en iyi filmi hiç de-
ğildir.

sungu çapan

GROTESK BİR TAŞLAMA

SIGNORE E SIGNORI / KADINLAR
VE ERKEKLER PIETRO GERMI'nin
film. Konu / Luciano Vincenzoni,
Pietro Germi. Senaryo / Age,
Scarpelli, Vincenzoni, Germi. Görüntü
Yönetmeni / Aiaçe Parolini. Kurgu /
Cergio Montanari. Müzik / Carlo Rusti-
chelli. Oyuncular / Virna Lisi, Gastone
Moschin, Olga Villi, Alberto Lionello,
Beba Loncar, Franco Fabrizzi. Yapım /
Dear Film, Roma - Robert Hagiag, Paris
1966.

Aslen Genova'lı olan, oysa en tutarlı
yapıtlarını (örneğin «Kanun Namin»,
«Umud Yolu», «Kıskançlık», «İtalyan
Usulü Boşanma», «Aldatılmış ve Terke-
dilmiş» gibi) Sicilya toplumunu, Sicilya
geleneklerini eleştirmekle meydana geti-
ren Germi'nin bu son - ve Cannes şen-
liğinde tartışmalı bir ödül alan - filmi
önceki yapıtlarından oldukça değişik.
Bunun başlıca nedenini hiç kuşkusuz
ki bu kez uyguladığı - ve bir aşamadan
çok bir gerileme örneği olan - grotesk,
aşırı, zaman zaman kaba tutumunda ara-
mak gerek.

«Bayanlar ve Baylar»ın aynı çevrede
(taşra şehri), aynı kişiler (taşra bur-
juvazisi) arasında cereyan eden üç bō-
lümünde taşlama her ne kadar önceki
iki film (İtalyan usulü boşanma, Alda-
tılmış ve Terkedilmiş) gibi törelsel bir
yönteme hizmet ediyorsa da bu kez
sanatçının bakışı, ve eleştiri gücü, da-
ha çok bir tip karikatürüne dayan-
maktadır.

Filmin ilk bölümü, konu olarak, gayet
klâsik bir erotik fıkradan hareket et-
mektedir, ikinci bölüm bir kez daha
evlilik-boşanma davasını ele almakta,
nihayet üçüncü bölüm ise biraz daha
ileriye giderek İtalyan erkeğinin cinsel
davranışı üzerinde ağır basmaktadır.
Germi için grotesk karikatür aslında

İki yönlü bir silahtır: filmin ticari ba-
şarısını sağlamlaştıran ve, aynı zaman-
da, sansürden öyle pek kolay kolay
geçemeyecek bir takım gerçekleri orta-
ya atmağa yarıyan bir silâh («Bayan-
lar ve Baylar» Germi'nin kilise ve pa-
pazlar karşısında tutumunu önceki fi-
limlerden çok daha belirli bir şekilde
açıklayan verilerle donatılmıştır örne-
ğin).

«Bayanlar ve Baylar» da esas dava sa-
dece taşra burjuvazisinin taşlaması de-
ğil, esas dava bir tüm olarak çağdaş
İtalyan toplumunun cinsel davranışlarıdır.
Doktorlar, sanayiciler, dükkân sahipleri,
mimarlar ve eşleri... kişiler bunlar, ve
kişileri harekete getiren, birbirleriyle
çatıştıran, komplolar kurduktan, skan-
dallara iten ve, hiç kuşkusuz, gülünç
durumlara sürükleyen bir cinsel tat-
minsizlik. Öyle sanyorum ki filmin asıl
anahtarı burada ve Germi'nin eleştiri-
sini özellikle bu açıdan değerlendirmek
gerek.

Aşk ülkesi İtalya'da cinsel tatminsizlik-
ten söz açmak adeta saçma gibi görü-
nebilir, oysa durum apaçık - ve Germi
bu durumun çeşitli nedenlerini belirtir-
yor -, İtalyan erkeği mali yeteneği, top-
lumsal itibarı ne denli yeterli olursa ol-
sun çoğunlukla cinsel baskının, cinsel
tatminsizliğin kurbanı oluyor, Germi
«Latin Lover» (latin aşığı) mitosunu
iyiden iyiye çürütüyor böylece.

«Bayanlar ve Baylar»ın kahramanları-
na bir göz atalım: İlk bölümde orta
yaşlı, zengince bir doktorla karşılaş-
ıyoruz. Doktor aptal gibi görünen, güzel,
iç gıdıklayıcı bir eş'e sahiptir, oysa ken-
dine, eşine, en yakın arkadaşına güve-
nen bu doktor gülünç bir oyunun gü-

lünç kurbanı olacaktır. Bu ilk bölüm
aslında tanıtıcı bir giriştir, fıkranın
dar çerçevesi içinde Germi bize taşra
sosyetesinin meydana getirdiği mikro-
kozmosunun yaratıklarını takdim et-
mektedir. Oysa cinsel tatminsizlik, cin-
sel ıstah daima ön plânda. Sakallı, evinde ezilmiş, işinde ezilmiş
banka memurunu saf veznedar kızın kol-
larına atacak tutku sadece duygusal de-
ğil. İtici unsur gene duygu adı altında
maskelenen bir cinsel arzudur, banka
memurunun meşru eşi ile hiçbir zaman
tatmın edemeyeceği bir arzu.

Kahvede oturup gelip geçen kadınlara
uzaktan, bir hayli uzaktan, laf atanlar
da aynı tatminsizlik ve çaresizlik için-
de, oysa aralarında bir değiştirme yön-
temi uyguluyorlar: birinin eşi rahatça
öbürünün sevgilisi oluyor. Şu var ki bu
sonuç dahi güçsüzlüklerinin bir örneği-
dir. Dön dolaş aynı çevrenin kişileri
artık pek çekici görünmüyen bir aşk
zincirinin esirleri olmuşlar. Bir gün yol-
dan 16 yaşında taptaze bir kız geçe-
cek ve kurtlar canlanacak, yılanmış
Don Juan'lar dirilecek. Bir çeşit insan
avı başlıyor, oysa av avcılardan daha
baskın çıkacak ve para ile kapatılma-
sı mümkün gibi görünen olay gene bir
cinsel birleşme ile sonuçlanacak.

Aslında bütün bunlar bilinmiyen ya da,
bundan önce, İtalyan sinemasında anla-
tılmıyan şeyler değil. Germi, grotesk
bir karikatürün çerçevesi içinde, zaman
zaman biraz daha ağır basıyor, güldür-
mek, eğlendirmek, alay etmek gayesiyle
bir takım gerçeklere değiniyor, oysa taş-
laması yüzeyde, eleştirisi kolay, sonuç-
ları olağan.

Giovanni Scognamiglio

SIGNORE E SIGNORIDE VIRNA LISI.



KUZEY MASALI ..

BİR AŞK GECEİ / KARE JOHN. LARS - MAGNUS LINDGREN yönetiminde çevrilmiş siyah-beyaz bir İsveç filmi. 1965 Senaryo / Lars - Magnus Lindgren. Kamera / Rune Ericson, Müzik / Bengt - Arne Wallin. Oyuncular / Christina Schollin, Carl Julle, Helena Nilson. Hemen belirtelim, tutucu çevrelerin ahlâkdışı olarak nitelendirdikleri İsveç filmleri geniş seyirci yığınlarının aşık-saçık film diye ilgisini topluyor. Bir yerde ülke olarak İsveç'in cinsel ilişkiler konusunda uyandırdığı kanı bu. Sinemaya da bulaşması kadar olağan bir şey düşünülemez. «Bir Aşk Gecesi» üstüne yazı yazarken iki yol var: «Çarpıcı bir sinema diliyle anlatılmış gerçekçi bir aşk hikâyesi benzeri kalıplaşmış tekerlemelerle işi geçiştirmek, ya datapeden inme iki İsveç filmi görmüş seyircinin yaptığı gibi en somut ölçüt-den hareket ederek filmlerin hangisinin daha «aşık-saçık» olduğunu araştırmaklı. Her iki yola da karşı olduğumuza göre bir üçüncüsünü bulmak gerekiyor. İsveç sinemasının çok kendine özgü bir sinema olduğu, eleştirisinin de bu yüzden yeterli sonuçlara varamayacağı ileri sürülebilir. Ancak İsveç sineması yalnızca kendi ülkesinin sınırları içinde kalmayıp tüm insanlığın önüne çıktığına göre kutuplara uzaklığını evrensel sinema sanatı ölçülerine vurmakta bir sakınca yoktur sanırım.

İşe önce filmcin yapısından başlayalım.. Kuzey denizi kıyılarında küçük bir kasaba.. Arada bir yükgemilerinin yanaştığı kasabanın lokantasında bir garsonkız çalışıyor.. Kocasından ayrılmış, şirin mi şirin bir kız çocuğu var.. Yalnız ve mutsuz.. Derken günün birinde kasabaya yük getiren gemilerden birinin kapta- nı çıkageliyor, kendisiyle ilişki kuruyor. Birbirlerine aşık oluyorlar. Ne varki kaptan tekrar denize dönecektir. Ayrılma- k zorunda kalıyorlar.. Kalın çizgi- leriyle belirttiğimiz filmin kuruluşunda masal unsurunun ştzaşahibi olduğunu görüyoruz. Yalnızlık ve mutsuzluk orma- nında aşkı arayan bir kadın ve bir er- kek. Ne arabozucu kötüler var, ne de sosyal engeller.. Lindgren, bir başka ül- ke sinemasının, Fransız sinemasının ma- salcısını, Jacques Demy'i aklageti- riyor. Demy'nin «Cherbourg Şemsiyeleri» fil- mini hatırlayalım; orada da küçük bir

KARE JOHN / BİR AŞK GECEİ



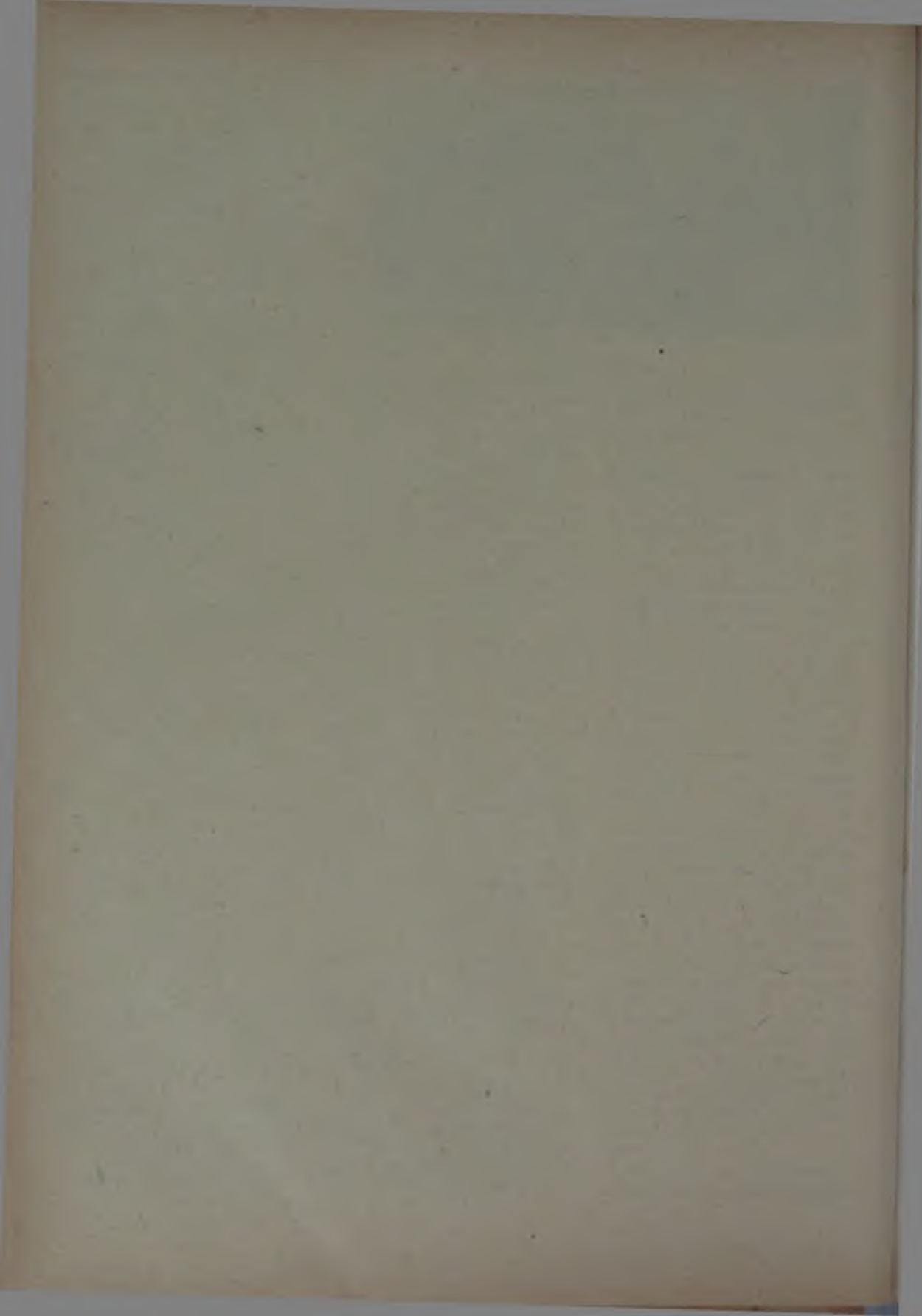
kiyı kasabası, kasabanın şemsiyecİ dü- kânında çalışan bir gençkız, benzinci- lik yapan sevgilisi ve ayrılık vardır. İncelemeci Richard Roud'un belirttiği gibi Demy'nin filmleri bir çember için- de geçer. «Cherbourg Şemsiyeleri» bir benzinci dükkânında başlamakta, bir baş- ka benzinci dükkânında bitmektedir. Lindgren'in filmi de bir kıyı kasabasın- da başlar bir başka kıyı kasabasında bitir. Masalın en belirgin özelliği de bu- dur zaten: sınırları belli bir değişmez- lik.. Ancak bu «değişmezlik» i Demy'nin kullanışı ile Lindgren'in kullanışı ara- sındaki farka değinmek gerekir. Demy'e göre çemberi oluşturan aşktır, başka bir deyişle Demy aşkı masallaştırmıştır. Lindgren'in çemberi ise yalnızlık ve umutsuzluk üstüne kurulmuştur, gene başka bir deyişle Lindgren yalnızlık ve mutsuzluğu masallaştırmıştır. Bir ge- nellemeye gidecek olursak İsveç insanı- nın yalnızlık ve mutsuzluğu değişmez kaderleri olarak kabullendikleri öne sürülebilir. Lindgren kamerasını güneşe, denize tüm tabiata çevirerek küçüklü büyüklü gerçekler çizip içine kadınla erkeği yerleştirmekte, mehtaba bakıp ağlayan 18. yüzyıl romantikleri gibi mutsuzluk, yalnızlık diye sızlanmakta- dır. Lindgren'in kişilerini küçük kıyı ka- sabalarından seçmesi sembolikdir. Kişi- lerin yalnızlığı o tür yerlere ait olduk- larından ileri gelmemektedir. Lindgren yalnızlığı kavram olarak belirtmek için bu yerleri seçmiş olabilir. Demy'nin aşk masalları için fransız kıyı kasabalarını seçmesi gibi. Lindgren'in geriye dönüşleri aslında mutsuzluk çemberinin kırılmazlığını göstermek için yapılmış gibidir. Kadın ve erkeğin aşklarının gelecekle ilgili bir garantisi olmadığını ortaya çıkarır geriye dönüşler. Daha doğrusu Lindgren

bu garantiyi vermemektedir. - Anita, Anna olduğu gibi ilerde birbaşkası, söz- gelişi Maria'da olabilir.. Aşk ile mut- suzluk ve yalnızlık arasındaki dialektik ilişki, Lindgren'i aynı ilişkiyi inceleyen Antonioni'ye yaklaştırmaktadır biran. Antonioni aşkın sonluğu karşısında mutsuz, yalnız kalan kişileri anlatır, en- latırken de kişileri hep belirli bir düze- nin içinde ele alır. Bir anlamda düze- ni yargılar. Lindgren'in kişileri ise bir masal dünyasının kişileridir. Ve galiba Lindgren'in en büyük çkmazı masal ka- hramanlarını düzenle ilgili sorunlar için- de ele almasıdır.

Lindgren 18. yüzyıl romantikleri gibi mehtaba bakıp mutsuzluk, yalnızlık di- ye sızlanıyor demiştik. İlk bakışta hak- lı görünebilir Lindgren. Tabiat - İnsan ilişkisinin insanlar arası çatışmağa ağır bastığı bir ülkede tabiatı mistifike eden insan biryerde kendisini de mistifike edebilir. Ancak bu mistifikasyon çembe- ri kırılmadıkça İsveç sinemasının ev- rensel sesleniş gücü belirli bir çizgiyi aşamayacak, ürünlerin dünya seyircisi önünde genellikle aşık-saçık oluşlarıyla ilgi toplayacaktır. Oysa Lindgren anlat- mak istediğini en iyi biçimde seyirci- ye sunabilmektedir. Tabiat içinde insa- nı kamerasıyla en etkileyici açılardan yakalayabilmekte, uzun süre belirli bir mekânda kapalı kaldığı halde bile de- ğişik görüntü düzenlemeleriyle filmin rit- mini koruyabilmektedir.

Lindgren'in sinema sanatına katkısı gü- zel bir «kuzey masalı» olmuştur. Şüp- hesiz masalın da insan gerçeğinde bir yeriyordu olduğu önesürülebilir. Ne var- ki Lindgren işi tersyüz etmiş, insan ger- çeğine masalın içinde yervermeğe kalk- mıştır.

tanju akerson



OPSENE BUDALA / KISS ME STUPID. Mario Camerini'den sonra Wilder de klasik bir İtalyan vodvilinden hareket ederek bir cinsel-güldürü denemesine girişiyor. Hikaye bayat olmakla beraber filim zaman zaman bir The Apartment'ın duygulu havasını hatırlatıyor, çoğunlukla konuşmaların, oyuncuların ve senaryocu-yönetmen Wilder'in sayesinde durgunluğunu giderebiliyor. (D. Martin, K. Novak)

- VIVA MARIA. Yeni dalga'cı Louis Malle, Brigitte Bardot-Jeanne Moreau iklisinin oyunculuk yarışmasının ardında tüm «viva»lı filimlerle gırgır geçiyor.. Latin Amerika ihtilalleri Malle için hiç kuşkusuz bir karikatür malzemesi.. Ancak Malle, elindeki malzemeyi evirip çevirip ustaca diyalektliğini kuruyor: Başlarına kim geçerse geçsin — strip teazci kızlar da olsa — vakti geldiğinde köylüler devrim yapacaklardır. (B. Bardot, J. Moreau, G. Hamilton).

- SOKAK KIZI IRMA / IRMA LA DOUCE. Başarılı bir müzikalle yola çıkan Wilder bu kez bütün çabalarına rağmen, çok konuşan, altın kalpli yosma klişesini tekrarlayan bir filim yapmaktan öteye gidemiyor. İki iyi oyuncu da Irma'yı kurtaramıyorlar. Boşa giden bir çırpınma, Wilder için oldukça başarısız bir deneme. (J. Lemmon, S. McLaine)

DUNYAYI KURTARAN ADAM / OUR MAN FLINT. Bir Bond taşlaması. Dünyayı tehdit eden bir örgüt, korkunç laboratuvarlar, olağanüstü bir gizli ajan servisi ve iç gıcıklayıcı özel bir harem. Adamımız Flint Bond'u silip süpürüyor. Daniel Mann Bond taşlamasını başarıyor gibi görünüyorsa da madalyonun tersi öyle değil. Buluşlarla dolu ilk yarından sonra ikinci yarıda iş çığından çıkıyor. (J. Coburn, G. Rodan).

KAHRAMAN SİLAHŞÖR / INVITATION TO A GUNFIGHTER. Olağan, dürüst tutumlu, tutarlı, dar bütçeli bir western. Richard Wilson'un çoğu filimlerdeki gibi önemli olan karakterlerin çizilmesi, kişilerin çatışmasıdır. Dar olanaklarda ağır gelişen filim zorlamaya girmeden, iyi-kötü, olumlu-olumsuz çatışmasını oldukça değişik bir silahşör tipi ile hallediyor.

- ● ● HAMLET. Sekiz yıllık bir çalışma sonucu Shakespeare'i sinemalaştırma çabası.. Yaşlı Kozintsev bu zorlu uğraşın altından kalkıyor. Yirminci yüzyılın entelektüel bunalımını duyan bir Hamlet ve kaderini çizen gökboynu şato duvarları.. Kozintsev'in bale yapan kamerası beşyüz öncesi dekorlar içinde çağdaş bir trajediyi boyutluyor.. (I. Smoktunovski, A. Vertinskaya)

PEYGAMBERLER TARİHİ / THE BIBLE. Kutsal kitap foto-roman tekniğiyle perdeye aktarılıyor. Güllüş, saygısız, dört saatlik bir sinema çalışması.. Bir yerde John Huston gibi bir sinema ustasının ticari çarkları içinde nasıl ezilip gittiğinin acıklı dramı..

- ● BİR AŞK GECESİ / KARE JOHN. Lars-Magnus Lindgren, küçük bir kıyı kasabasında gelişen yirmidört saatlik bir aşk hikâyesi anlatıyor.. Mutsuzluk, yalnızlık temaları pastoral bir anlayışla işleniyor. Lindgren'in düzgün, yalın bir sinema dili var. Anlatmak istediğini en iyi biçimde verebilen sinemacılarından.. (C. Schollin, K. Julle)

YEDİ ALTIN ADAM / SETTE UOMINI D'ORO. Özenti sinemacı Marco Vicario bu kez de güldürü-taşlama türünde bir soygunculuk hikâyesine el atıyor. Yer yer ince buluşların, esprilerin varlığı filmin bütünlükten yoksun oluşunu gölgeliyor ama sonuçta Yedi Altın Adam bir «Rossana Podesta defilesi» olmaktan kurtulamıyor. Bütünüyle ticari kaygının kendini duyurduğu boş bir filim. (R. Podesta, P. Leroy).

- KADINLAR VE ERKEKLER / SIGNORE E SIGNORI. «İtalyan Nikahı», «Aldatılmış Ve Terkedilmiş» filmlerinde Sicilya'nın tutucu ahlâk anlayışını taşıyan P. Germi bu kez taşra burjuvazisinin kadın-erkek ilişkilerini ele alıyor.. Çevrenin hiciv yoluyla sosyal incelemesine girişirken üç ayrı hikâye kuruyor, sonunda hepsini toparlayıp ortak bir yargıya varıyor. Germi'nin sinema dilinde de önceki filmlerinde ağır basan portre çizimlerinin yerini kıvrak, hacimli bir kamera çalışmasının aldığı görülmekte.. (V. Lisi, G. Maschin)

UYUYAN GUZEL / THE SLEEPING BEAUTY. Çaykovski'nin müziği, Sergyev'in kareografisi, Leningrad Bolşhoy balet topluluğu ve ünlü bir masal. Sadece balet ve müzik. (O. Sizova, Y. Solovyon)

FEMBE PANTER / THE PINK PANTHER. Sofistike güldürü uzmanı Blake Edwards, vodvile yönelen ve Hitchcock'un Catch a Thief'ini hatırlatan bir bürlesk yapmış. Hikaye önemsiz, buna karşılık renkler, dekorlar, ve filmi tek başına sürükleyen Peter Sellers var. Gerçekten eğlenceli bir Blake Edwards kokteyli. (D. Niven, C. Cardinale, R. Wagner, Capucine, P. Sellers)

jorge
semprun

LA GUERRE
EST

alain
resnais

SAVAS
BITTI

savas
bitti

sinematek