

yeni sinema

5 sinema dergisi
şubat-mart 1967
sayısı beş lira

flaherty
visconti
resnais

Az gelişmiş ülkeler
ve Türk Sineması üstüne
açık oturum DELAHAYE
MOULLET STRAUB DENKE

yeni sinema5

yıl 2

sayı 5

şubat - mart 1967

içindekiler

kaynaklar/yeni sinema

yazılar onat kutlar/visconti ya da bir uzaklığın tarihi — basın bülteni/alain resnais ve filmleri/giovanni scognamillo — tuncan okan/alman sinemasındaki gelişmeler — sungu çapan/yeni amerikan sineması — jak şalom/sinema ve seyirci — sezer tansuğ/sinema ve genç aydının işi — öner birecikli/yönetmen ve yapıtı — ziya metin/yeni dalganın biçim özellikleri — giovanni scognamillo/robert j. flaherty — tanju akerson/skolimowski ve eylem içinde insan — joris ivers/belge filmi üstüne notlar/sinan fişek — jean-paul sartre/ivan'ın çocukluğu üstüne/uğur kökten — aglaya mitropoulos/yunan sinemasına giriş.

bir bizden, bir sizden.

açık oturum michel delahaye, luc moulet, jean-marie straub, ibrahim denker/türk sinemasının bugünkü sorunları/itah eroğlu.

kaynaklar ağâh özgüç/1967 ocak ayı başından 20 şubata kadar çevrilen türk filmleri listesi — devlet-sinema ilişkileri konusunda soruşturma/devlet ve sinema/ilkay alptekin.

haberler

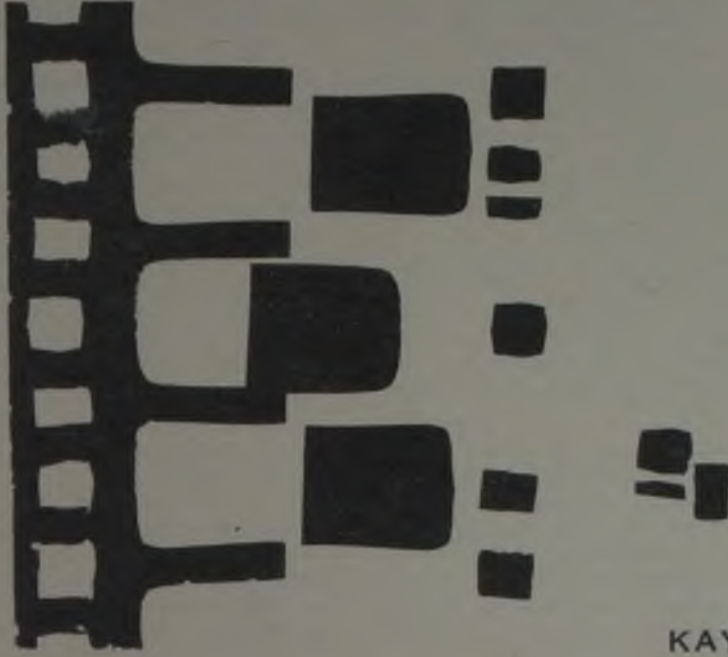
filimler sungu çapan/gene tiyatronun sineması/kim korkar hain kurttan — jak şalom/inanç'a övgü/kim korkar hain kurttan — giovanni scognamillo/adım bond, james bond/altniparmak — tanju akerson/korku üstüne bir süperprodüksyon denemesi/lord jim.

10 ocak - 25 şubat arasında çıkan filmler.

değerlendirme

kapaklar ön : sabine sinjen, ulrich shamonî'nin es/o adlı filminde.
arka : jerzy skolimowski le depart/kalkışın çekiminde.

yeni sinema — sinematek'in organı olarak iki ayda bir yayınlanır sinema dergisi — sahibi : sinematek adına şakir eczacıbaşı — yazı işleri sorumlusu : hüseyin hacıbaşıoğlu — yazı kurulu : onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, jak şalom — grafik : doğan türker — dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi saat 10-12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir — yönetim yeri : sinematek derneği, mis sokak, 12 şerif han kat 3, beyoğlu/İstanbul — her çeşit yazışma : p.k. 307 beyoğlu/İstanbul — sayısı beş, yıllıkı yirmibeş liradır. — dizgi, baskı : çeltüt matbaacılık — baskı tarihi 27 mart 1967



KAYNAKLAR

Türkiye'de sinemanın ulusal ve çağdaş sorunları, sinema kuramı ile ilgili araştırma ve yayınların sayısı çok az, üstelik çok yenidir. Nijat Özön'ün eskiden yayınladığı «Sinema Sanatı» adlı kitabıyla, sekiz sayı kadar çıkarabildiği «Sinema» dergisinde, sonradan Tarık Kakinç ve arkadaşlarının yayınladıkları «Yeni Sinema» da ve yalnızca yerli sinema sorunlarını işleyen «Sinema 64-65» te ileri sürülen görüşler hiç kuşkusuz, değerli birer başlangıç olmakla birlikte yeterli sayılamaz.

Yeni Sinema ilk sayısından bu yana, bu çabayı sürdürmeğe çalışıyor. Derginin yönetimi, henüz özgün sinema görüşlerinin bulunmadığı ülkemizde, daha iyi bir sinema'nın gerçekleştirilmesine yol açacak düşünce ve araştırma ortamına ilk elden yazılarla katkıda bulunmaktadır.

Dergimizin tutumunda önemli bir yeri olan «Daha iyi bir Sinema» deyimini elbette bir genellemedir. Bu sözle neyi anlatmak istediğimiz, ülkemizde sinema sanatına ilgi duyan herkes tarafından aşağı yukarı kavranmaktadır. Daha doğrusu onların düşüncelerinin bir özetidir «İyi Sinema» sözü... Ancak zaman zaman bu deyim «biçimsel» anlamda ele alınarak bazı tartışmalara konu yapıldığına tanık oluyoruz. Yeni Sinema, bu konudaki sözlerini elbette geniş bir biçimde söyleyecektir. Ancak hemen belirtelim ki, biz, «iyi sinema» sözüyle dünya sinemasının şu yada bu akımını, şu ya da bu yönetmenin özel görüşlerini; «varoluşçu», «biçimci» sözleriyle tanımlanan ve ne olduğu pek belirtilmeyen karanlık kuramları savunmuyoruz.

Ayrı bilimsel dalların yöntemlerini birbirine karıştırmaksızın ve «tutarlı bir görüş - güçlü bir yetenek» ürünü olarak ortaya çıkacak her yazıya, her esere saygı duyarız. Bu yüzden Yeni Sinemanın beğenisi, başarılı bir duygusal aşk filmine olduğu kadar, sağlam yönetilmiş bir polisiye filme; tutarlı ve estetik sorunları çözülmüş bir tezli filme veya köy filmine olduğu kadar, işin inceliklerini kavramış bir yönetmenin basit güldürü filmine de açıktır.

Bize karşı çıkanlar ne yazık ki sorunları henüz ilk temellerine bile gereğince oturtacak alana gelememişlerdir. Sanatla ilgilenen herkes bilir ki, «iyi, değerli sanat eseri»nin reçeteleri yoktur. Ama birbirine taban tabana zıt sanat görüşlerinin bile, hepsine ortak bir değer katan bir derinleşme çabası, bir kavrama yeteneği, bir bireşim (Sentez) kaygısı ve ağırbaşlılık tutumları vardır.

Çok sözü edilen «halkı tanımak, halkla ilişki kurmak» sorununa gelince, doğrusu Türk halkını tanımak için İstanbul'a Yeşilçam'da film çevirmek bize pek dolambaçlı bir yol gibi geliyor. Bizim bildiğimiz sanatçı önce kendi halkını tanır, sonra onu eserinde yansıtır. Bazı sinemacılarımızın, daha nce hiç tanımadıkları Türk halkını, Yeşilçam figüranları ve film çevirmeye gittikleri yerlerde gördükleri küçük kesitleriyle tanımaya çalışmaları elbette saygıya değer bir çabadır. Ama bunu pek fazla büyütmemeli insan. Türk halkının gerçek yönsemelerini kavramak kolay iş değildir. Genellikle Yeni Sinema'da yazılanlara karşı çıkanlar, bizim, halkımızı tanımak ya da onun yönsemelerini incelemek için girişilen çabaları olumsuz bulduğumuzu, batının hazır kalıplarından hareket etmekte olduğumuzu sanıyorlar. Onları bu kaniya götüren şeyin ne olduğunu bilmiyoruz. Ancak açıkça belirtelim : Yanlış kapı çalışıyorlar, Yeni Sinema, ancak destekler böyle çabaları. Ama bir şartla : Bugünkü yerli filmlerin çoğunluğunun «halkın düşüncelerine, zevklerine, heyecanlarına açılan bir pencere olduğu» savına katılmıyoruz. Bu filmlerin çoğunluğu, halkın beğenisini ve parasını sömürenlerle, kendisine seçim hakkı bırakılmayan bir seyirci topluluğunun günlük eğlencesi arasında bulunmuş bir uzlaşım noktasıdır. İş burdan alanlar ne kadar doğru yöntemlere başvururlarsa vursunlar yanlış yerde kalacaklardır.

Sorunları safsataya kaçmaksızın, açık kafa ve açık yürekle tartışmak gerekir. Eğer Türk Sineması bugüne kadar, bazı iyiniyetli girişimler dışında, kendi türünde büyük çapta eserler getirememişse, bundan ne gocunmak gerekir ne de eleştirenlere kızmak. Bize karşı çıkanlar savunmadığımız görüşleri yermekle işe girişmemelidirler. Yeni Sinema, ne ille de varoluşçu (Existentialiste) filmler çevrilsin diye tepiniyor ne de Türkiye'de Resnais'in Chaplin'in Robbe-Grillet'in, Bergman'ın, hatta Satyajit Ray'ın ikinci elden kopyalarını görelim diye. Biz, bütün bu sanatçıların kendi sanatları karşısındaki tutarlı, derinlemesine tavırları bizde de olsun ve bütünyle ulusal bir alanda başarıya ulaşsın istiyoruz. Sözü ettiğimiz çağdaşlık, sözünü ettiğimiz sanat, sözünü ettiğimi «iyi sinema» budur. Varsa böyle filmler, onları konuşalım. Bir «sağırılar konuşması» olmasın tartışmalarımız.

Bu yöndeki çalışmalar - ki elbette vardır - başarıya ulaşmaya kadar Yeni Sinema, kendi özgün görüşlerini getirecek sanatçılara, ilk elden araçlar ve bilgiler sağlamaya devam edecektir.

ONAT KUTLAR VISCONE ya da bir uzaklığın tarihi

I.

Durgun su yüzündeki küçük çevrintilerden birinde bir saman çöpüne binmiş küçük yabancıya bakıyorsunuz ya-
kindan. Çırpınan, direnen, salını ters tarafa doğru yüz-
dürmek için uğraşan yaratığın iç dünyasını düşünüyor-
sunuz. Korkularını arıyorsunuz. Neden burada durduğu-
nu, ya da nereye gideceğini düşünüyorsunuz. Acaba bu-
rada mı doğdu? Kiyıdaki hangi otun dallarına tutunup
çıkacak karaya? Ya buraya nereden gelmiş?

Biraz uzaklaşıp bakınız yabancıya. Bir ırmak kıyısı bu-
rası. Ağaçlar girdi çevrenize. Ve kıyıya samanlar savu-
ran çocuklar. Küçük çevrintilerle dolu ama durgun gö-
rünen su, akıp gidiyor. Uzaklardan, dar boğazlardan kü-
tükler sürüklemiş akıntılar. Daha tepelere çıkınız. Ne-
relerden gelmiş olabilir yabancı? Suları yıllarca birikti-
ren bentlerden birinde nasıl bir çocukluk geçirdi? Dik-
katle, uzun uzun, değişik mevsimler boyunca bakınız. İşte
zamanın derin ırmağı da yatağını sizinkiyle birleştirdi.
Anıların altın yapraklarıyla acıların çürümüş yosunlarını,
ölümün dilsiz balıklarıyla sevişmenin kaygan istiridyele-
rini, çatışmaların hep bir yöne dönük örgüleriyle bilimin
mısır sayfalarını, eski savaşların bayraklarıyla ayaklanma-
ların bildiri kuşlarını, atlasın ayılı göğüsleri saran hisirtir-
lerini, kanı, ölümü ve cellât baltasını, altın paraların
çirkin tuğra yüzlerini, yanık kentlerin külünü, uygarlık-
ların mermer derisine yazılmış düşüncenin uzun şiirini
ve tarihin üç çatallı mızrağını getirip, bugünün bir bok-
sör yüzü kadar ütüsüz ve kanlı denizine kavuşturan o
büyük ırmağı da görüyorsunuz.

Şimdi yaklaşınız yeniden ırmak kıyısına. Küçük yabancı-
ya yeniden ve çok yakından bakınız. Yüzünün, kafanız-
daki bütün görüntülerin ışığıyla aydınlandığını göreceksi-
niz. İnsanlar arasından bir insan bu. Yerleştirin onu ka-
fanızdaki perspektife. Akıp giden ırmakların ve geniş yer-
yüzünün ortasındaki gerçek yerini bulacaksınız. Geçmi-
şini bulacaksınız kimse anlatmasa bile size. Bir «sybille» de-
ğilsiniz ama, geleceğin avucunuzun içi gibi ve tanrının yar-
dımı olmaksızın okuyabileceksiniz. Onun saman çöpünün

üstündeki serüveni, en azından sizinki kadar anlam kazana-
cak. Çünkü bir yaşantı süresi ona ve çevresine uzaktan, da-
ğın ırmağı gören tepelerinden bakabildiniz. Nice yakınında
da olsanız insanların ve herşeyin, uzaklığı içinde ta-
şıyorsunuz.

Şimdi bu yüzde gördüklerinizi anlatınız. Ağır ağır, sözle-
rinize hakkını vererek, tadını bularak şiirin ve nutuklar
çektirmeksizin kimseye, anlatınız. Sesinizde yüzün küçük
çizgileri, kıyının yalın tasvirleri, günlük serüvenleri in-
sanınızın, bir rönesans madrigal'inin altoları, tenorları ve
sopranoları gibi birbirine hazla sarılacak. Anlatınız acıla-
rını, sevinçlerini, buluşmalarını, kavgalarını... bütün o
bilinen şeyleri. Araya olağanüstü tutkularını da katınız;
sızlayan sesleri de girsın Venosa Prensi'nin. Sonra Acitrez-
za'nın balıkçılarını, bin yıllık güneşini Sicilya'nın,
Ancona'yı ve Pö çukurunu, Venedik'te rüzgârın savurdu-
ğu yapraklarla dolu kanal kıyılarını ve Kontes Livia Ser-
pier'i'yi, klavsen taneleriyle yağın karı, sessiz dolaşan gece
itlerini, şiddetin ve güvensizliğin güzelim insan yüzlerini
tuzla buz ettiği Milano sokaklarının uğultusunu, Palermo
saraylarının kristal cınlayışını, ipek hisirtisini solan çi-
çeklerin, Bel Canto'ya karışan caz çığlıklarını, av ve sa-
vaş borularını, kırımaların ve yıkıntıların büyük freskinin
ağıtlar arasında yapraklanışını, derin çatırtılarını göğüp
giden Volterra'nın ve yokluğun herşeye trajik bir anı de-
ğeri kazandıran sessizliğini duyarak anlatın. Neyi anlatırsa-
nız anlatın, bütün bu sesler yankılar bulacak yalın tür-
künüzde.

İşte, anlattığınız uzaklığın tarihidir.

II.

Garip diliyle bir Sicilyalı, Acitrezza'daki balıkçılar ara-
sından bir balıkçının, yaşlı «Ntoni»nin öyküsünü anla-
tıyor. Sesinde halk ozanlarının lirik tadı. «Ntoni Malavoglia»
nın denizde ölen oğlunu, bıraktığı beş çocuğu, batan ka-
yığını, torunlarını savaşlarda, hoyrat ellerde birer birer
yitirliğini, ayakta durmak için korkunç çabasını ve ye-
nilgisini dille getiriyor; «I Malavoglia». «La Terra Trema»

da herşey değişmiş. Yaşlı «Ntoni, silik, gölgede biri. Genç bir yüz götürüyor bütün öyküyü: Oğul «Ntoni Valastro». Düşünceli, sevecen bir yüz. O da balıkçılar arasından bir balıkçı. Ama yaşantısı, her adımda birşeyler öğretiyor ona. Ve yalnız değil. «Şafaktır. Catania bölgesinde bir küçük balıkçı kasabası. Sandallar balıktan dönüyor... Kıyıda sırtlanlar gibi bekleyen toptancılar. Çarşaf gibi İtalyan paralarının, üzerinde en küçük sayılar yazılı olanlarıyla toplayıp gidiyorlar bütün balıkları. Ve aşıktan denizi kazıyan büyük balıkçı motorlarını kinle süzen yoksul, güçsüz balıkçılar arasında «Ntoni.» Mutsuzluklarında yalnız değil balıkçılar. Caltanissetta karakolunun önünde gösteri yapan yüzlerce maden işçisi kendilerini işten kovulan patronu istiyorlar. Ve otuz yaşlarında, maden yanığı yüzlü bir genç adam, Cataldo, alinyazısını değiştirmeye savaşıyor. Bir sabah, sevgilisi Angela ile tutsak sevgilerini düşünürken ansızın bir el silah sesi uzak vadiden. Bu, toprak baronlarının emrindeki Mafia'ya karşı köylülerin ilk işaret fişegidir. Köylü Sarrazin, işçi Cataldo ve balıkçı Antonio tek tek yaşama koşullarını değiştirmeye savaşıyorlar. Bu ayrı kalelerdeki savaşlar, hepsi birleşinceye kadar yenilgilerle yaranlanacaktır.

Uzaklığın genç tarihçisi Milano'lu Luchino Visconti, Verga'nın romanından hareketle anlatmayı düşündüğü bu uzun öykünün ancak bir bölümünü çevirebildi. Aylarca Sicilya'nın küçük balıkçı kasabasında oturdu. Siz, ırmak kıyısındaki küçük yabancısı tanımak için neler yaptınız o da balıkçı Antonio ve ailesini tanımak için aynı şeyleri yaptı. Eski tarihçilerin, toplumbilimcilerin yollarını izledi. Her sahneden önce sordu kişilerine: «Böyle bir durumda, günlük yaşantınız sırasında ne yapardınız? Neler söylediniz?» Ağır, dikkatli, şiirsel görüntülerle çizdi bütün kişilerini perdenin ak kâğıdına. Milano Dükünün oğlu Luchino, balıkçıların kaba-saba yaşantılarındaki bütün güzellikleri buldu. «La Terra Trema»nın görüntüleri, sinema tarihinin en güzel görüntüleri arasında yer aldı. Bu fotoğraflarda «Paisa'nın gerçeğe uysun diye aktüalite filmleri tadında verilmiş görünülerinin yapaylığı değil; Leonardo'nun, üzerinde yüzlerce yıl uğraşmış duygusunu veren, uzak yamaçların kayalıkları ve ırmaklarıyla birlikte uzak zamanların yaşantılarını da biriktiren koyulaşmış resimlerinin derinliği var. Bir «Sinematek» in karanlık salonunda, Paul Strand ile Fred Zinneman'ın ölümsüz filmleri «Alvarado İsyanı»nı seyrederken, heyecandan sakalları titreyen bir doğulu Heykelci'yi gözlemiştim. «Yer Sarsılıyor»da, derinden sarsılmayan bir yürek düşünmek güçtür.

Ama var böyle yürekler. Yapımcılar, daha film çevrilirken, işi baltaladılar. Eser tamamlandıktan sonra 1952'de Franco-London Film, «Yer Sarsılıyor»un yarısını kesti. 102 dakikaya indi üç saatlik film. Konuşmalardaki Sicilya ağızı değiştirildi. Visconti'nin «yoksullar dili» dediği «Sicilya dili» tutuldu ama, görüntülerin dili tutulamadı. Yer hâlâ sarsılıyor.

III.

Çiğ güneşin ve yırtık borazanların parçaladığı Sicilya göğünün uyuklayan, gölgeli ve daracık kapısından, «Il Gattopardo» için baştan aşağı onarılan Donnafugata Kilisesine girdiğinizde, duvarlara, orgun tozlu seslerini yüzlerce yıl-

dır dinleyen ölü ermiş heykelleri gibi yaslanmış bir sıra donuk yüz göreceksiniz. Yanaklarından fışkıran yelleri, kocaman kafası, iri elleri ve hem güçlü hem düşünceli bakışlarıyla Salina Frensi Don Fabrizio; yüreğinin daracık sorularını küçük ve sevimsiz yüzünde saklamaya çalışan Prenses Maria Stella; Garibaldi baldırıcıplaklarıyla omuz omuza ve geleceğin ünü, zenginlikleri, egemenliği için savaşıırken yaralanan yüzündeki alaycı ve bencil anlatımı bir kara bantla kapamış ayartıcı yeğen Tancredi Falconeri; evcil kuşlar gibi sarayların kafesinde sıçrayıp durmaktan yorgun ve utangaç kızları Prens Fabrizio'nun: Carolina, Concetta, Caterina; güzel giysilerinin kuyruklarını gururlu penguenler gibi savurarak dolaşan büyük oğullar: Paolo ve Francesco Paolo; sonra küçük çocuklar, müreb-biyeler ve öbürleri...

Ölümün sessiz külleriyle örtülen bu yüzler, Palermo saraylarına inen akşamlar birlikte sonsuz renkli ama ömürsüz bir çiçek gibi son kez açılacaklar ve tanyeri ağırırken artık sonsuza kadar kapanacaklardır. Ağır ağır ölür siniflar.

«Leopar»da ölmekte olan Prens Fabrizio di Salina değildir. Risorgimento'nun kanlı, dizgi yanlışlarıyla dolu sayfalarına, Limoges porseleninden yapılmış ve üzerine altın yaldızlarla leopar, kaplan armaları işlenmiş zarif tabutlara gömülen soylular sınıfıdır. Ve her ölüm gibi geriye çevrilmesi imkânsız bir süreçtir bu. Bu ağır, anlamlı ve karışık ölümü kavrayabilmek için tarih okumak yeterli değil. Arkadan gelen kentsoyluların, aç ve kurnaz çekirgeler gibi bütün renklerini, yapıklarını, canlı tenini kemirip yalnızca kuru iskeletini bıraktıkları bu çağı yaşantı katına ulaştırabilecek gücü olmalı sanatçının.

Roman'dan Bir Sabah'ı anımsıyorum. Prens, karısı ve çocuklarıyla kahvaltı masasındadır. Romanın yazarı Kont Giuseppe Tommasi di Lampedusa bu kahvaltıda uzun çocukluk yıllarının binlerce sabahından birini yeniden yaşıyormuş gibi canlı, eksiksiz anlatır: çayın kokusunu, armalarla süslü porselen fincanları, ağır perdelerden süzülen gün ışığını, Prens'in, tırnaklarını gizlemiş kocaman leopar patileriyle sofraya halkına takılışını.

Sonra filmde bir ikindi. Donnafugata sarayının konuklar köşkünde, terkedilmiş, tozlu ve aydınlık salonlardan, biri. Magrip menekşesi renginde açık mor giysileriyle Tunuslu Claudia Cardinale'nin (yani Angelica) tenine vuran sarı ikindi güneşi sarayın derin avlusuna gölgeler bırakıyor. İki sevgili, bir an eğilip avluya bakarlar. Kumrular ve elinde çantasıyla geçer, kıralın temsilcisi Aymon Chevalley. Bu bir an'dır. Günün uzun yayını ufaklık çevrinitilerle kuran binlerce küçük an'dan biri.

Yaşantının dolgun kanı vurmudıkça görüntülerde, uzaklık ta bir işe yaramaz olur. Sabahın ve akşamüstünün karmaşık diyalektikleridir Leopar. Madrigal'in yerini «fugue» almıştır. Doğan güneşle ölen gün kovalar durur birbirini. Kimi zaman öylesine karışır ki yaşayan'la ölen, sabaha karşı'nın sokakları bir akşam alacakaranlığı gibi buruşur, koyulaşır. Canlı sabah duası, hemen ardından bahçeye genç bir ölüler getirir. İkindi'nin solan duvarlarının arkasında doğmakta olan bir sınıfın töreleri belirir. Uzun bir zincirlemedir Leopar. Salina prensi'nin ve çevresinin gü-rültüsüzce ölen yüzü üstüne Tancredi'nin yeni apoletleri



CLAUDIA CARDINALE/VAGHE STELLE DELL'ORSA/BÜYÜK AYININ SOLUK YILDIZI.

ve Don Calogero'nun kötü traş edilmiş yanakları biner. Lampedusa'nın romanı, okuyanlarda Proust'la Stendhal karışığı bir izlenim bırakır. Balo'nun kişileri, Swann'ın Odette'i görmek için sık sık fırsatlar yaratıp katıldığı kabul törenlerini, danslı toplantıları hatırlatır. Stendhal'in aydınlık havası, İtalya öykülerinde alttan alta sürüp giden sıcaklık romanı da sarar. Film, romandaki bireysel evrene, Lampedusa'nın deyimiyle «O yıllarda Almanya'da toplum ve ekonomi üzerine garip düşünceler ileri süren sakallı Yahudi»nin sert, eleştirici ve toplumcu yöntemini sokar. Ama romansı anlatım yitirmez. Yapı dramatik olmaktan çok «anlatıcı»dır.

Ve büyük bir fresk'tir Leopard. Palermo sokaklarının bayraklar, barut dumanları, ağlayan kadınlarla dolu sonsuz yıkıntıları önünde düşünen bir insanı çizer: «Nedir değişen?» Karşılık, sanırım bir başka tablo'dadır. Gittikçe yozlaşan ve renklerini yitiren balo'da, giş kapları ve terli yüzlerle dolu bir salonun yanbaşı, bir duvarı çok uzaklara, düşüncenin belirsiz yargılarına götüren Greuze'n tablosu: «Doğru'nun ölümü». Değişen prens'in ve onun katının durumudur. Filmin her görüntüsü bu tarih sürecini, unutulmaz renklerle anlatır bize.

İncelikle yazılmıştır bu tarih. Sabah gün doğarken, göğün lacivert atlası küllengi bir beze dönünce, uzaklardan silâh sesleri duyulur. Bir an döner bakar yorgun prens. Onun sezdiği, bizim bildiğimizdir. Kavgâ sürüyor, sürecek. Değişen bir şey yok çünkü herşey değişiyor.

IV.

«Vaghe Stelle dell' Orsa, io non credea tornare ancor per uso a contemplarvi sul paterno giardino scintillanti e ragionar con voi dalle finestre di questo albergo ove abitai fanciullo e delle gioie mie vidi la fine.» Toplumların düşleri geleceğe dönüktür. Tek tek insanlar görebilir ancak çocukluk düşlerini. «Fleb»lerin altın kadehleri artık boşalmıştır. Ama kayan Roma ve Etrüsk yıkıntılarının dibinde bir şatosunda Volterra'nın, hâlâ Elektra acı bir şarabın önünde düşünmektedir. Bir «yokluk düşüncesi»dir onunki. Kim düşleyebilir artık yoklu-

ğu düşünmeksizin, baba evi'nin soluk yıldızlarını yeniden görmeyi? Herşey kaymakta, yıkılmakta, çökmektedir. Sonsuz bir hızla kayar onu eski toprağına bağlayan her şey. Anne bunaltılar içinde, baba ölmüş, kardeş umarsız bir tutkunun dehlizlerinde boğulmaktadır. Film, bu gürültüler arasında nasılsa kalmış «küçük bir oda müziği parçası»dır. Tıpkı Proust'un «Swan'ın Aşkı»nda dokunup geçtiği o «müzik cümlesi» gibi. Mme. Verdurin'lerin evinde, küçük piyanist çalmaya başlar başlamaz, kokular taidındaki «müzik cümlesi».

Visconti'nin Cesar Franck'ı seçmesi boşuna değil.

Burada, tıpkı filmdeki çarpıcı «zoom»lar gibi birden uzaklaşır Visconti. Yakub'un, Musa'nın ve İbrahim'in oğulları uzun sakallarını, güçlü pazularını yitirdiler ama, hâlâ bütün yeryüzünde sürüyor egemenlikleri. Etrüsk kentlerinden geçen bir İbrani, orada mekân tutmuştur. Gizli yöntemler kullanmıştır kendini kabul ettirmek için, her yabancı gibi. Sonunda Siegfried'in torunlarından bir deli, yok etmiştir onu. Ama varlığı bütün film boyunca karısı, oğlu ve kızı üzerinde duyulur.

Bir ten duyarlığını anlatır «Vaghe Stelle». Loş sarnığın dibinde çocukluk günleri gibi parlak ıkl su birintisi ağır ağır akarlar birbirlerine. Bir Etrüsk heykeli kadar güzel Sandra'nın teni giysilerinin yapraklarla örülü çitlerini aşınca, öbürü, ona en yakın olanı, merdiveni dolanan sarmasıklar gibi sarılır. Gizli ve kesintisiz bir sevinçtir bu. Suçluluğun karanlık köşelerine kadar uzanır. Sonu... elbette yokluk. Gittikçe köpekli, zavallı, ikiye bölünmüş biri olur Gianni. Aradığı bir şey vardı. Sonunda bulantılı, sürgün, pis bir ölüm buldu.

«Kammerspiele»den yararlandım diyor Visconti. Filmi, kendi odasında seyretmek için yapmış gibidir. Visconti'nin filmografisi, tepelerden ırmak kıyısındaki yabancıya doğru uzun bir yolculuktur. Acitrezza balıkçılarından bir kentlinin iç evrenine doğru. Dışındaki dünya'dan yola çıkıp kendi yüreğindeki çelişmelere, sorunlara yaklaşıyor. Siz de iyice yaklaşınız bütün bunlardan sonra kıyıdaki yabancıya. Sanırım tanıdık biridir: İnsanlar arasından bir insan. Luchino Visconti adında biri.

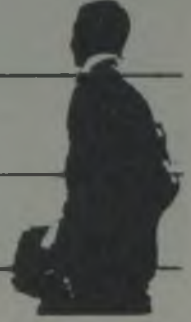
Şu sıralarda Camus'nün yabancıasına bakıyor.



BASIN BÜLTENİ

alain resnais ve Filimleri

DERLEYEN GIOVANNI SCOGNAMILLO



- Açıkçası agnostik bir sinema yapıyorsunuz.
- Öyledir. Öbür dünyayı red etmiyorum. Ona ulaşamayacağıma göre, değiştirebileceğim şeylerle uğraşmayı tercih ediyorum.

Alain Resnais

Oniki yıldan beri tanıdığım Alain Resnais gibi bir kişinin karmaşık yaratıcı kişiliğini özetlemeği çok güç buluyorum. Muhakkak ki en dikkate değer çağdaş sanatçılardan biridir: bir romancının veya bir ressamın heyecanı ile sinemaya gelen, çağdaş Fransız sanatçılar silahlıdır tüm anlık arsenalinden yararlanan bir yönetmen. Oysa aynı zamanda yapıtlarında ön sağlam estetik disiplinle oldukça tesadüfî bir anlık yumuşaklık arasında sonuçlandırılmamış bir ikilik seziyorum.

LOUIS MARCORELLES

Resnais'nin her filmi bir dünya keşfi, başlangıçtaki gece- den hareket eden yaratıcı imgelemin olumlaması, özgür kaos'tan bireye ve ölüme giden zihnin demiürjrik oyunudur. Bachelard'a göre «Dünyaya insanların düşlerinde im- geleniyor». Ve bu düş şekillerin düşü oluyor, artık tüm sanatlara özgü olan, sinema sanatının imkânları üzerin- de bir düşünüş oluyor; resim görüşünü etkiliyor, kurgu'ya - yani Orson Welles'in olumladığı gibi, kulağa - bağlı so- lunumunu müzik yönetiyor. Picasso, Joyce, Strawinsky ve başkaları çağdaş insanın duygularını, belleğini değiştirdi- ler; bu yeni temelin üzerinde sanatçı tekrar düşünce dalı- yor, ve bu artık kültürün düşüdür.

CAHIERS DU CINEMA

Resnais gerçekten yalıtımlı bir yer işgal ediyor; ve, çoğu çağdaş yönetmenlerden çok kurguya, gayet ince bir za- man ölçüsüne ve görünümlü ilişkisine borçlu olan, filimleri- nin tekniği taklitleri pek desteklemiyor.

Resnais kısa filimlerden, özellikle başlangıçtaki sanat bel- ge filimlerinden (Van Gogh, Guernica), uzun filimlere varmıştır; sonradan yaptığı her şeyde de sanat filimleri- nin unsurları yer almıştır. «Marienbad», gerek harfi har- fine gerekse istiairen, bir heykel hakkında bir film diye betimlenmiştir. Oysa yönetmenin önceki belge filimleri (Ulusal Kitaplıkla ilgili «Dünyanın tüm belleği», Ausch- witz harabelerinin perişanlığını geçmişteki dehşetlerle bir- leştiren «Sis ve Gece») aynı açıklıkla tutacağı yolu gös- termiştir.

Gerek bu iki kısa film, gerekse ilk iki uzun filmi, zaman ve bellekle ilgili; geçmişle saklayan kitaplık; halen yaşa- maya devam eden, geçmişle karıştığı için dehşetli silinemi- yen temerküz kampı; bir savaş zamanı tragedyasının et- kisi altında kalmış bir kızla savaşın en korkunç can çekiş- mesinin etkisini duyan bir şehir arasındaki ilişki; bir ka- dina düşün de (bir düş mü acaba?) gerçekleşebileceğini inandırmak için bir erkeğin çabası.

RESNAIS'NİN BELGE FİLİMLERİ

VAN GOGH — Yönetmen / Alain Resnais - Konu / Robert Hessens ve Gaston Diehl - Açıklama / Gaston Diehl - Müzik / Jacques Besse - Özel etkiler / Henri Ferrand - Konuşan / Claude Dauphin - Yapım / Pierre Braunberger Siyah - Beyaz 600 metre. - Yapım yılı / 1948.

Venedik Şenliği Ödülü, Cidalc Ödülü, Oscar 1950

Sinematografik kurgunun sayesinde çizilmiş ağaç- ların, çizilmiş kişilerin, çizilmiş evlerin, hikâye- de gerçek objelerin yerini alıp alamıyacakları- nı anlamak; bu durumda seyircinin yerine, ade- ta kendisi farkına varmadan, bir sanatçının iç dünyasını fotoğrafçılığın açıkladığı bir dünya ile değiştirilmesinin mümkün olup olmadığını anla- maktı mesele.

ALAIN RESNAIS

Resnais'nin, Gaston Diehl ve Robert Hessens'le birlikte, hazırladığı «Van Gogh» resimlerin değerinden çok ressamın kişiliği ile ilgilenip, Van Gogh'un tinsel gelişmesini yapıtlarının incelemesinden çıkartmağa bakıyordu. Sanatçının Hollanda'dan Paris'e ve Doğu'ya geçmesi kronolojik bir resim dizisile izleniliyor, Resnais bazı tabloların detaylarını (özellikle çizmelerin tekrarlanan görüntüsü) kullanarak Van Gogh'un bitmez tükenmez araştırmasını simgesel bir şekilde veriyordu. Tinsel çöküşü, grafik olarak çarpıcı bir dürüstlükte olan otopartrele dizisile veriliyor, yaşama gücünün sönmesi gerçekten Van Gogh'un kendi fırçası ile açıklanıyor. Van Gogh'un sonraki bazı tımarhanedeki yaşantısıyla ilgili tablolar şaşırtıcı bir şekilde Resnais'nin ilerdeki «kapalı dünyalar» la örneğin «Dünyanın tüm belleği» ve «Marienbad» gibi kişisel bağlantısını öncelikle belirtiyor. Bu ilk filmde yöneticinin sinemadaki olağan gerçekler dünyasını bir sanatçının resimlendirilmiş dünyasıyla değiştirmek denemesinin tümü ile başarılı olduğu söylenebilir.

ROY ARMES

GAUGUIN — Yönetmen / Alain Resnais - Konu / Gaston Diehl - Açıklama / Paul Gauguin - Müzik / Darius Milhaud - Konuşan / Jean Servais - Özel Etkiler / Henri Ferrand - Yapım / Pierre Braunberger Siyah-Beyaz 300 metre - Yapım Yılı / 1950.

Deneysel yön «Gauguin» de eksikti, bu yüzden kötü bir filmidir.

ALAIN RESNAIS

Rengin eksikliği bu filmde şiddetle duyulmaktadır; açıklamada kullanılan ressamın kendi sözlerine ve Darius Milhaud'nun müziğine rağmen «Gauguin» herhangi bir yenilik getirmeyip «Van Gogh» un derinliğine erişememişti.

ROY ARMES

GUERNICA — Yönetmen / Alain Resnais ve Robert Hessens - Konu / Robert Hessens - Müzik / Guy Bernard - Özel Etkiler / Henri Ferrand Görüntü Yön. / Dumaitre - Açıklama / Paul Eluard Konuşan / Maria Casares - Yapım / Pierre Braunberger - Siyah - Beyaz 320 metre Yapım Yılı / 1950.

Punta del Este 1952 şenliğinde kısa filimler ödülü.

Kadınlar, çocuklar gözlerinde aynı hazineyi saklıyor,

Erkekler ellerinden geldiği kadar onu savunuyor.

PAUL ELUARD

Filim İspanyol kenti Guernica'nın harekelerini gösteren bir fotoğrafla açılıyor ve bu arada açıklamada sade bir şekilde 26 Nisan 1937 günü yer alan tahribatın detayları açıklanıyor. Sonradan, Picasso'nun ünlü tablosunun ve Paul Eluard'ın tutkulu bir şiirinin yardımı ile, yöneticiler savaşa karşı itirazlarını, masumlara, sulha karşı inançlarını belirtiyorlar. «Guernica» tablosu tümü ile gösterilmiyor, parça parça, uzay içinde değil de zaman içinde,



ALAIN RESNAIS



DELPHINE SEYRIG



YVES MONTAND

bir araya getiriliyor... Bu filmde Resnais'in biçimindeki kişisel unsurlar daha da beliriyor: gerçeğin yeni bir görüşünü yaratmak için kullanılan kurgu ve görüntü ile edebi metin arasındaki bağlantı.

ROY ARMES

Picasso'nun tabloları ve heykelleri, birkaç çağdaş gazete başlığı ile bir araya getirilip, müziği ve Eluard'ın bir şiiriyle birlikte, İspanya Sivil Savaşında yer alan Guernica'nın bombardımanını canlandırmak için kullanılıyor. Görüntülere, sözlerle ve müziğe aktarılan gerçek olayın geçirdiği «estetik inceleme» filme töresel, adeta felsefi bir aralık kazandırıyor; sanat filimlerinin tüm imkânları, Guernica'nın «dehşet verici» fotoğraflarına eşdeğer bir sıkıntı paroksizmasını yaratabilmek için, bu savaşa atılıyor.

RAYMOND DURGNAT

Picasso üzerinde olmaktan çok, sanatçının resimleri ve heykelleri ile ve aynı zamanda çağın belgeleriyle İspanya savaşı hakkında bir belge filmi. Bir «sanat filmi» nden çok, kaydırmalar ve kurgu ile canlandırılan plastiklerin, Guy Bernard'ın müziğine ve Paul Eluard'ın lirizmine karıştığı bir çeşit opera. Sanatı ve görüşü ile, «Hiroşima Sevgilim» in perspektiflerini açan Resnais'in ilk önemli filmi.

GEORGES SADOUL

LES STATUES MEURENT AUSSI / HEYKELLER DE ÖLÜR

Senaryo ve yönetim / Alain Resnais ve Chris Marker - Müzik / Guy Bernard - Görüntü Yön. / Ghislain Cloquet - Kurgu / Alain Resnais Konuşan / Jean Negroni - Yapım / Présence Africaine ve Tedié-Cinéma - Siyah - Beyaz 800 metre - Yapım Yılı / 1951.

1954 Jean Vigo ödülü.

İnsanlar ölünce tarihe girerler. Heykeller ölünce sanat olurlar. Kültür dediğimiz işte bu ölüm botanıdır.

(Filmin açılış konuşmasından)

Başta, «Présence Africaine» in bize sipariş ettiği, zenci sanatı konusunda bir filimdl. Chris Marker'le çalışmaya başladık. Pek tabii ki bazı sorunlarla karşılaştık ve bu yüzden filim yasaklandı.

ALAIN RESNAIS

(1954'te sansür tarafından yasaklanan filmin ilk iki kısmı on yıl sonra gösterilmeye başlandı.)

NUIT ET BROUILLARD / SİS VE GECE

Yönetmen / Alain Resnais - Müzik / Hans Eisler - Tarih danışmanı / André Michel ve Olga Wormser - Yönetmen yard. / André Heinrich, Görüntü Yön. / Ghislain Cloquet, Serge Vierny - Açıklama / Jean Cayrol - Konuşan / Michel Bouquet - Sesli kurgu / Henri Colpi, Jasmine Chasney - Yapım / Argos - Como - Cocinor - Siyah - Beyaz ve Eastmancolor - 800 metre - Yapım Yılı / 1955. 1956 Jean Vigo ödülü.

Hatıra, şimdiki zaman ona ışık sağtığı sürece, var olur. Artık fırınlar önemsiz iskeletler şeklini aldı, eterin kemirdiği eski kampların üzerine sessizlik bir kefen gibi çöktü, oysa kendi ülkemizin de ırkçılık rezaletinden kurtulamadığını unutmuyalım. Bu yüzden «Sis ve Gece» sadece üzerinde düşünülecek bir örnek değil, özellikle güneş için, sulh için yaratılmış bir dünyanın üzerine düşen tüm sislere ve tüm gecelere karşı bir çağrı, bir «alarm tertibatı» dır.

JEAN CAYROL

«Sis ve Gece» nin ilk, renkli çekimleri bize, hayatın yeniden aktığı sakin ve sessiz bir vadinin ortasındaki, kampların harabelerini gösteriyor. Üçüncü Reich'in gecelerini yırtan feryatları, fanfarları unuttur gibi oluyoruz... (Oysa) Her şey uyuyan belleğimizi, «yeni cellâtların» geliş için uyandırmaya çalışıyor ve filim «Hiroşima» daki konuşmaların bir cümlesini daha da açıklıyor: «Senin gibi teselli nedir bilmeyen bir belleğe, gölgeden ve taştan bir belleğe sahip olmayı arzuladım.»

GUY LECOUVETTE

Filmin sakin, düşünceli temposu çoğunlukla bu almaşıklıktan doğuyor; bir yönden Cloquet ve Vierny'nin alıcısının kaptığı bugünkü kampın renkli görüntüleri, bir yönden de, kampın mütefekkir tarafından alındığında çekilen eski fotoğrafların ve haber filimlerinin tespit ettiği sert siyah-beyaz gerçekler. Hanns Eisler'in müziği bu tempoun devamını sağlıyor ve perdede açıklanan zulümlere bir umut unsuru katıyor. «Sis ve Gece», az çok imkânsız gibi görünen bir gayeyi, Nazi rejiminin en feci dehşetlerinin bir sanat yapıtının içinde yerleştirilmesini, başarıyor. Ve bunda Resnais'in olgun biçiminin başat unsurları - izleyici, araştırmacı alıcısı - ve başlıca temaları - bellek ve unutkanlık - açıklanıyor.

ROY ARMES

Son görüntülerde artık yeşilliğin büyümesi, çimento'yu kaplaması için can atıyoruz; oysa yeşilliğin büyümemesini, bizi unutkanlığa cezbetmemesini de istiyoruz. «Sis ve Gece» trajik duygunun uyulaşımı anlamını değiştiriyor. Bir anti-katarsis filmidir. Katarsis'i imkânsızlaştırmak için meydana getirilmiştir; veya, belki de daha doğru bir deyimle, umutun, bilgeliğin ve olgunluğu temsil etmekten çok, büyüyen yeşillik kadar adaletle karşı ilgisiz olduğunu kabul etmeyen herhangi bir katarsis'i imkânsızlaştırmak için düşünülmüştür.

RAYMOND DURGNAT

TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE / DÜNYANIN TÜM BELLEĞİ

Yönetmen / Alain Resnais - Konu / Remo Forlani - Müzik / Maurice Jarre - Görüntü Yönet. / Ghislain Cloquet - Konuşan / Jacques Dumesnil Yapım / Pierre Braunberger - Siyah / Beyaz 600 metre - Yapım Yılı / 1956. «Commission Supérieure Technique du Cinéma» ödülü. (Filim 1957'nin ekim ayında gösterilmeye başlanılmıştır. Seyirciler tarafından ıslıkla karşılanınca yapımcılar filmi kuşa çeviriyorlar, Alain Resnais ve arkadaşları filmin takdim yazılarından adlarını çıkartıyorlar).



HIROSHIMA MON AMOUR...SEVGİLİM HİROŞİMA. 1959

«Dünyanın tüm belleği» Kurt Weil'in «Lady in the Dark» operetinin bazı cümlelerinden doğmuştur. Bundan, gerek Ulusal Kitaplığın Barok yapısına gerekse Kurt Weil'in müziğine uyan, gayet kısa çekimlerle ayrılmış, uzun kaydırmalar, geniş hareketler çıkardım.

ALAIN RESNAIS

«Dünyanın tüm belleği» Ulusal Kitaplık konusunda bir inceleme ve aynı zamanda «İmgesel Müze»nin - ve karışık «Dünyanın tüm unutkanlığı»nın - bir uyandırmasıdır. Filmin tümü, çoğunlukla büyük bir kitaplığın galerileri içinde, rafları boyunca uzanan, asansörle hareket eden uzatılmış bir kaydırmadır. Raflar ve galeriler «Forbidden Planet» (Yasak Gezegen) in yeraltı kentini pek çok hatırlatıyor (Cayrol temerküz kamplarını başka bir gezegene benzetiyor ve birçok eleştirmenler de «Gegen Yıl Marienbad'ta» ki oteli de başka bir gezegene - hatta «paralel bir evren» e - benzettiler; Resnais'nin filimleri insafsız içe kapanıklıkları, yabancılıkları ile Pascal'ın «sonsuz uzayları» gibi «bizi korkutuyor». Terra firma öbür gezegenlerin bir ağı gibidir.) Alıcı, kitaplıkla orantılı, onu aksettiren yorulmak bilmiyen bir amansızlıkla ilerliyor; öylesine bir şiddetle ki sinemada yanımda oturan bir kız sıkıntısından hıçkırıklı feryat arasında bocalıyordu.

RAYMOND DURGNAT

LE MYSTERE DE L'ATELIER QUINZE / 15 SAYILI ATELYENİN ESRARI

Konu, yönetim, kurgu ve oyun / Alain Resnais, André Heinrich, Chris Marker, Yves Peneau, Jean Brugot, Anne Sarraute, Fernand Marzelle, Claude Joudieux, André Schlotter, Alex Revol - Görüntü Yönet. / Ghislain Cloquet ve Sacha Vierny - Müzik / Pierre Barbaud - Müzik Yön. / Georges Delerue - Konuşan / Jean - Pierre Grenier Yapım / Jacqueline Jacoupy - Yapım yılı / 1957.

Fabrikanın bir ormana, düşman bir gezegene, bir zulüm sahnesine, uykularında yırtıcı hayvanlar gibi kuşku uyandıran bir makine karışıklığına döndüğü bir çeşit kabus içindeydim; daima isyan etmeğe, ısıрмаğa hazır bir ateş ve demir dünyası; feryatları ile geceyi delen koca haşlanmış fareler... İnsan tarafından yaratılmış, öylesine iyi yaratılmış ikinci bir doğa...

ALAIN RESNAIS

LE CHANT DU STYRENE / STYRENE'İN ŞARKISI

Yönetmen / Alain Resnais - Metin / Raymond Queneau - Müzik / Pierre Barbaud - Görüntü Yön. / Sacha Vierny - Konuşan / Pierre Dux - Yapım / Pierre Braunberger - Eastmancolor - Dyaliscope 380 metre - Yapım Yılı / 1958. 1958 Venedik Şenliğinde «Altın Merkür» ödülü.

Plastik fincanın geçmişinde bir dalış olan «Styrene'in Şarkısı»nda biçim daha çok değişik. «Sis ve Gece»de belgenin esiri olan alıcı burada tam bir özgürlük içinde hareket ediyor ve çarpıcı kaydırmalarla polystyrene'i meydana getiren makinelerin ve kanalizasyonların etrafında bir bale düzenliyor. Raymond Queneau'nun, alabildiğine bürlesk açıklaması, matematik bir kelime oyunu ile moleküllerin karıştırma ameliyesindeki tempoyu desteklemektedir. Kamplarını kadar insafsız, geometrik çizgilerden kurulu bir dekorda geçen bu filmin yeni ufuklara açılan «ilmin bir gülüşü» olduğu denilebilir.

GUY LECOUVETTE

Renkler ve şekiller soyut bir şekilde kullanılmış, Resnais plastiğin meydana gelmesine yarıyan insanları tanımlıyor. Buna karşılık Resnais'nin kaydırmalı alıcısı tamamlanmış ürünün tarihçesini kömüre ve petrole kadar izliyor. Ultra-modern Péchiney fabrikasında başlayan filim ilk çağların sisleri arasında sonuçlanıyor.

ROY ARMES

HIROSHIMA MON AMOUR / HIROŞİMA SEVGİLİM

Yönetmen / Alain Resnais - Senaryo / Marguerite Duras - Görüntü Yön. / Sacha Vierny, Takashi Michio - Müzik / Georges Delerue, Giovanni Fusco - Kurgu / Henri Colpi, Jasmine Chasney - Oyuncular / Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dallas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson - Yapım / Argos Films, Como Films, Daiei Motion Picture Company Ltd., Pathe Overseas Production - Yapım Yılı / 1959.

Fransız Yeni Dalgasının en önemli filmi haklı bir uluslararası başarı tanımıştır. İlk bölümünde kurgu sanatı «Hayır, Hiroşima'da hiç bir şey görmedim» teması üzerinde, haber filimleri, belge filimleri, Japon sahne düzenini uç bir şiddete varan müzikal ve sözlü bir açıklamaya bağlamasını bilmiştir. Büyük bir aşkın yirmi dört saatine, aşkların şehirde, apartmanlarda, lokantalarda, gece lokallerinde, tren istasyonunda yer alan araştırmalarına, Nevers'de savaşın, o zamanlar çok genç olan kadının, gözleri önünde öldürülen genç bir alman askerini sevdiği için çektiği cezanın, anıları karışıyor. Kişisel dram kolektif katliam'a ulaşıyor, film isyan ediyor: «Tek bir insan... ve milyonlar, bu nasıl yapılabilir?»... Film, ilk baştan, kalbe konuşuyordu ve, mesajını detaylarla anlamak zorunluluğu olmadan, parçalıyordu...

GEORGES SADOUL

«Hiroşima Sevgilim» de (yazar Marguerite Duras'nin bir senaryosundan) Resnais aynı tutkulu ilgisizlikle, korkunç olanın nesnel bir takdiminden doğan birikmiş etkileri gösteriyor. Film heyecanını görüntülerden gelen lanetlenmiş gerçeklerin sakin birikiminden çıkarıyor... «Hiroşima Sevgilim» sonsuz tartışmaların, yorumların ve açıklamaların merkezi olmuştur; birçok yeni dalga filmi gibi, seyircinin rahatça kabul veya red edeceği, açık veya belirli bir görüş açısından yoksundur.

ROGER MANWELL

«Hiroşima Sevgilim» bir kurgucu için şahane bir film idi. Yönetmen daima hazırды; ne istediğini biliyordu; büyük bir dakiklikle çekmişti; üstelik kendisi de bir kurgucu - bu kuşağın en dikkate değer kurguculardan biri -. Kısa filimlerinin kurgusu ile, bilinen disiplin ve belginlikle, kendisi uğraşıyordu. Ve, nihayet, «Hiroşima»nın tüm tasarlanışı bir kurgucununki değil miydi? Aslında filmin merkezi, oluşunun nedeni, Hiroşima ile Nevers arasındaki bağlantı, görüntülerin karşı sürümüdür.

Film seyredilince kurgucunun görevi çok önemli gibi görülüyor. Doğrudur, oysa çekim senaryosunda işi şaşmaz bir şekilde hazırlanmıştı. Tek gerçek dava görüntülere doğru tempoyu sağlamak, belgin uzunluklarını vermek, miligrama kadar ölçmek, böylece Resnais'nin özel gayelerinden biri olan müzikaliteye varmaktı. Bazı eleştirmenler filmi müzik açısından tartışmışlar (Giovanni Fusco'nun bestelerine değinmeden) özellikle Stravinsky'yi hatırlatmışlar. Resnais de, bir röportaj esnasında, filmin müzikal yapısı üzerinde durmuştur. Uzun final bir andante, bir çeşit tema ve çeşitleme gibi sayılabilir...

HENRY COLPI

Yapıtlar, ve yalnızca yapıtlar, bir sanatın özünü açıklayabilecek güçtedirler. Sinema nedir? Binlerce film onu romanın, tiyatronun ya da resmin yoluna ittiler; kimisi

hareket halinde görüntülerin dünyası ile müzik arasında var olan daha esrarlı bağları sezdi. Alain Resnais'nin yapıtı «Hiroşima Sevgilim» bütün bu maskeleri çekip zamanımızın en popüler anlatış şeklinin, sanat olarak, kimliğini açıklıyor: sinema adamı Resnais, dehasını kullanarak, bir müzisyen filmi yapmasını bilmiştir.

Sinemayı bir eğlence saymayıp, ciddi ve istekli bir şekilde sevenler için «Hiroşima» bir bekleyişi tatmin ediyor, bir gelişmeyi gözümliyor...

Örneğin, filmin insancıl yönden arılamı hakkında çok tartışıldı. Hiroşima'ya sulh konusunda bir film çevirmek için gelen, ayrılmadan bir gün önce bir japon mühendisiyle tanışıp sevgilisi olan genç fransız oyuncusunun, istiyerek belirsiz hikâyesi üzücü açıklamalara yol açtı. Oysa Resnais, ve senaryocusu Marguerite Duras, bunu sona ermiş, filimden önce varolan bir durum gibi göstermek zekâsında bulundular: filmin ilk görüntüleri çifti aşk gecesinde yakalıyor: oyun oynandı. Gerçekten takdir edilecek şey meselenin, çiftin yabancıları olduğu, oysa o zamanlar birbirini tanımayan iki insanı derin bir şekilde damgalayan nedenlerin yeniden ele alınmasıdır...

Meseleler açıkçası çağdaş bir perspektif içinde yansıtılıyor / kolektif ruhun ve savaşın kaçınılmazlığına karşı kişisel özgürlüğün ve mutlu olmak hakkının bu dramdaki aralığı adalet ile, Tanrı ile hiçbir referans taşımıyor. «Hiroşima» savlı bir film değil. Yaratıcıları herhangi bir öğretiyi savunmaktan kaçındılar: yargılanan insandır, sadece insan. «Hiroşima» bir şeyi açıklıyorsa bu temel özelemlerinde toplum tarafından hakarete uğrayan insanların acısıdır.

ANDRE HODEIR

Filmi Japonlar teklif etmişlerdi. Bir bölümü Fransa'da, bir bölümü de Japonya'da geçecek, baş oyuncularından biri Japon, biri de Fransız olacaktı; sadece bunu belirtmişlerdi. İlkın Françoise Sagan'dan bir senaryo istenildi, fakat kendisi teklifi red etti. Gerek Resnais gerekse ben Japonlar ile ilgili olup Hiroşima'dan söz etmeyen bir film düşünmiyorduk, üstelik bunu da hissetmiştik: Hiroşima'nın dehşetini dehşetle vermek konusunda Japonlar «Hiroşima Çocukları» ile yapılacak şeyi çok iyi yapmışlardı. Değişik bir şey denedim. Senaryoyu yazmak için dokuz haftalık bir zamanım vardı. Resnais bana sadece bunu söylemişti: «Edebiyat yap, bir roman yazar gibi yaz. Beni düşünme, kamera'yı unut». Senaryomu, bir bestekârın bir sahne oyununa beste yazdığı gibi, filme çekmeği düşünüyordum - Debussy'nin Maeterlinck'in «Pelleas ve Melisande»'na yaptığı gibi...

MARGUERITE DURAS

Yıllardan beri gördüğüm en yeni, heyecanlı, duygulu ve önemli film, bir aşk hikâyesile savaş ve atom bombası aleyhinde propagandayı gücünü kaybetmeden bir araya getirmeyi başarıyor... «Potemkin» ve «Dünyayı Sarsan On Gün» kadar biçimsel, sinemasile bir o kadar salt ve güçlü... Aynı zamanda belleğin yeni bir açınması, Proust'a benzer bir «kayıp zamanın araştırması» Eisenstein'den sonra ilk defa olarak Joyce, Picasso, Berg, Bartok ve Stravinsky'ye benzetilebilen hızlı, ince, yeni, aynı zamanda duygulu ve sofistike bir sinema anlayışını kazanıyoruz...

DWIGHT MACDONALD



HIROSHIMA MON AMOUR/ SEVGİLİM HİROŞİMA. 1959

L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD / GEÇEN YIL MARIENBAD'TA

Yönetmen / Alain Resnais - Senaryo / Alain Robbe - Grillet - Dekor / Jacques Saulnier - Görüntü Yön. / Sacha Vierny - Kurgu / Henri Colpi - Müzik / Francis Seyrig - Oyuncular / Giorgio Albertazzi, Delphine Seyrig, Sacha Pitoeff, Françoise Bertin, Luca Garcia Ville, Helena Kornel, Françoise Spira, Karin Toeche - Mittler, Pierre Barbaud, Wilhelm Von Deek, Jean Lanier, Gerard Lorin, Davide Montemuri, Gilles Queant, Gabriel Werner - Yapım / Cineriz, Terre Film, Soc. Nouvelle des Films Corman, Precitel, Como Films, Argos Films, Les Films Tamara, Cinetel, Silver Films 1961.

Pek tabii ki bir hikâye var, oysa birçok ruhsalimsel temalar teklif etmek isterdim: söz sayesinde ikna, bilinmiyenin korkusu, geleneksel bir birleşim gibi sayılan ırza tecavüz, hatta, çağdaş düşünce şeklimizin unsurlarına dayanarak, psikanalitik (temalar): nedensel olmiyan dizilerin tasarısı, değişimli tekrarlamalar, imgenin özdeksel gerçeği, geçmişin geleceğin içinde edimselliği ve genel olarak zamanların karışımı... Görüntülerin ve sözlerin çağırışını, anı şekilleri ile bu temalar seyirciyi etkilemeli. Okumanın şartlarını yeniden bulmak, seyirciye bir okuyucu - ve yalnız - imiş gibi hitap etmek istedim.

ALAIN RESNAIS

Gelecek yıllarda 1961 Venedik Film Şenliği, Alain Resnais'e «Geçen yıl Marienbad'ta» için Altın Arslanı veren şenlik gibi hatıralarda kalacak. «Hiroşima Sevgilim»den çok (oysa hiç kimse böyle bir şeyin var olabileceğini düşünemezdi) «Geçen Yıl» sinema sanatına önemli bir adım attıran ender filimlerden biridir. Geleneksel anlatım teknikleri bir kenara itiliyor: geçmiş zaman, şimdiki

zaman ve gelecek zaman, görülen ve görülmeyen, gerçek ve yanılsama, içinde yaşayanların uyguladıkları düzenli yöntemleri bozabilecek herhangi bir duygunun giremediği lüks bir otelin biçimsel yaşantısına karışan yabancının hikâyesinde birleştirilmiştir.

RICHARD ROUD

Alain Resnais Venedik'te «filmim bir şeyler anlatmak iddiasında değil» deyip, sonradan Alain Robbe - Grillet tersini ifade edince, filmi ciddiyetle karşılamak imkânsız oluyor - oysa Resnais bir Anglikan papazı kadar ciddi. «Hiroşima» şahane duygulu bir filimdir. Gayet iddiasız bir insan olan Resnais bir filim yapınca yazarı aksettirmek istiyor. «Hiroşima» da Marguerite Duras idi, «Marienbad» ta, heyhat, Alain Robbe-Grillet'dir. Robbe-Grillet'i okumağa çalıştım oysa ilk onbeş sayfayı aşamadım - Yeni Roman. Oh!...

«Geçen Yıl Marienbad'ta»nın tutunması snob'lar olmadan imkânsız. Snob'lar hoşlanmazsa iş yok. Paris'te herkes seyretmeğe gitti, oysa hiç kimse ne bir söz ne de bir görüntüyü anlayabildi. Birçok arkadaşlarla konuştum ve hiç biri bir şey anlayamamıştı, gene de herkes anlamsız bir filmin nasıl yapılabileceğini görmeğe gitti. Oyle sanıyorum ki Resnais'nin bundan sonraki filmi bakire bir filim olacak. Marienbad'ta herkes görmek istediği şeyi görebilir.

JEAN - PIERRE MELVILLE

«Marienbad»: Alain Resnais için bir senaryo halinde değil, bir (hikâye tahtası) gibi yazdım. Her çekimin, alıcı hareketlerine ve konuşmalarına kadar, tüm detaylarını yazdım. Filim geleneksel bir şekilde yazılmaktan çok tarafımdan betimlenmiştir... Seyirciden istediğim, açıkladığım durumların anlamına değil de sırlarına dalmasıdır.

ALAIN ROBBE - GRILLET

«Geçen Yıl Marienbad'ta» özneliliğin içinde daha da ilerlemekte; burada seyirci yaşamış bir deneyle karşılaşmıyor, bir kanımın ikna edici gücüne tabi tutuluyor. Dondurulmuş koridorlar ve soğuk heykellerle dolu kocaman barok bir otelde bir erkekle bir kadın karşılaşıyorlar. İlişkileri bir düş niteliğinde, çünkü bu filmde zamanın öznel bir varlığı yoktur. Herşey önceden, bu anda, veya hiçbir zaman olmuş olabilir; bundan istediğimizi çıkartabiliriz, ya Resnais'nin görüntülerinin hipnotik çekiciliğine teslim olmak ya da inkâr etmek. Gerçek olanakla eşittir; görüntüler çarpıyor, birbirinin üstüne atlıyor, tekrarlanıyor ve yok oluyor, ve film aksettirilen duygusal akislerin arasında kendi süreklilik çizgisini koruyor.

PENELOPE HOUSTON

Bazıları «Geçen Yıl Marienbad'ta» yı, Resnais'nin yapıtları arasında, bir kaçış filmi, çağdaş dünyadan ve davalarından bir firar olduğunu ileri sürdüler.

Yönetmenin ve Alain Robbe-Grillet'nin el birliği seyirciyi gerçekten garip bir evrene sokuyor: büyük, barok bir otelde smokinli, gece elbiseli bir kukla topluluğu, anlaşılmiyan, yarıda kalan, şimdiki zaman ile geçmiş zaman, gelecekle fantezi arasında sallanan konuşmalarını tımtıraklı bir şekilde diziıyorlar, sonradan Lyda Borelli, Pina Menichelli, Lina Cavalieri ve başkaca «diva» veya «dilsiz kadın» ların İtalyan sinemasını hatırlatan üçlü bir aşk entrikasını yaşıyorlar.

Oysa biz, 1962'nin seyircileri, «Geçen Yıl Marienbad'ta» nin «Geçen Yıl Champs-Elysée» ye pek çok benzediğini anlıyabiliriz: şık insanların buluşma merkezi olan cadde ve 5. Cumhuriyetin merkezi olan saray...

Bence, 1956 ile 1961 yılları arasında Avrupa'da çevrilen en önemli film saydığım «Hiroşima Sevgilim» e eşit olmamakla beraber, «Marienbad» çok önemli bir yapıttır. Onu «sanat sanat için» kuramına veya 1920 lerin «öncü» araştırmalarına bağlamak anlamsız bir şeydir. Aynı şekil-

de, zamanın ve sürenin kesitleşmesi de Proust, Joyce veya Pirandello'nun araştırmalarına da özümlemesiz. Gelecek on yıla geniş bir perspektif, yeni bir yol (tek yol değil, hiç kuşkusuz) açan, derinlemesine çağdaş bir film bu...

Resnais'nin sanatı özellikle görel ve sesli kurguya, yani anlatım temposunun teşkilâtına dayanıyor. Devamlı olarak tekrarlanan, birleştirmelerinde ve ahenklerinde değişiklik gören temaları ve kılavuz-kavramları, ses ve görüntü arasındaki devamlı karşısürümü ile «Marienbad» bir senfoni gibi işitilmesi (ve, pek tabii, seyredilmesi) gereken bir filmidir.

GEORGES SADOUL

«Marienbad» (Macera) yı hatırlatıyor. Monica Vitti: «Yeniden yürüyorum, yeniden, bu koridorlar boyunca, bu salonlar, bu galeriler arasında» diyebilir. Tutkular ölümüne benzer bir can sıkıntısının yararına itiliyor...

«Marienbad» (Aşıklar) ı hatırlatıyor. Orada da Jaenne Moreau tutkulu bir yabancı tarafından aşk için? başka bir ölüm için? yaşıyan ölü durumundan kurtulması için ikna ediliyor. Jeanne Moreau kuşkulaniyordu; burada aşıklar otel bahçesinin dolambaçında yollarını şaşıyor.

«Marienbad» (Moderato Cantabile) yı hatırlatıyor. Jeanne Moreau'nun, ve öldürülen kadının, umutsuz hıçkırıkları bardağı kıran Seyrig'in hıçkırıklarında aksettiriliyor...

«Marienbad» (Paris bizimdir) i hatırlatıyor. Orada, kadın kahraman, kardeşinin ölümünü öğrendikten sonra Perikles'in bir yapıtını sahneye koymağa devam ediyor. Burada Pitoeff, Seyrig'in kaçırılmasına karşı koymaktansa, filmin içinde cereyan eden bir oyunu seyretmeğe devam ediyor.

Marienbad (Enkazlar) ı hatırlatıyor. Alçıdan yapılmış barok şekiller ve süslemeler mercan kayalıkları gibi parlayıp önümüzden geçiyor, şamdanlar ahtapotlar gibi kollarını uzatıyor...



L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD/GEÇEN YIL MARIENBAD'DA. 1962



LA GUERRE EST FINIE/SAVAŞ BİTTİ. 1966

Marienbed Storck'un «Paul Delvaux'nun Resimlerini» üzgün bakışlı çıplak vücutlar, kalıntılar ve çürüyen heykeller arasında sürülen gagesiz insanlarla dolu sürealist tablolarını hatırlatıyor...

«Sahte bir dünya» bu, resimden başka hiçbir şeyi ifade etmeyen bir resim gibi. Paul Delvaux'nun, hatta Chirico'nun bir tablosu gibi düşünülebilir; A, M ve X karakteristik davranışları ile duruyorlar - Seyrig hafifçe elini omuzuna dayatmış, Pitoeff ve Albertazzi Nim oynuyorlar, başka bir Albertazzi bu arada, yüzleri Seyrig ve Albertazzi'yi hatırlatan bir heykelin yanında Seyrig'in bitişiğinde duruyor - Chirico'nun adları «Marlenbad»ı açıklıyor : Saatin Esrarı, Sıkıntılı Yolculuk, Ayrılışın Melankolisi, Metafizik Dahili, Büyük Metafizik Dahili...

RAYMOND DURGNAT

«Geçen Yıl Marlenbad'ta» bugüne değin, cilt halinde bir araya getirildiği taktirde orijinal senaryo ve konuşmaların ağırlığını rahatça aşılabilecek, bir hayli eleştiri yazısına sebep olmuştur. Gene de bu kadar sözle hakkında bu kadar az şey söylenilen başka film yoktur.

Öyle sanıyorum ki hiçbir eleştirmen iki yaratıcı arasındaki, artık ön kazanmış olan, yorum ayrılığına değinmeden geçememiştir, hatta bir çokları bu «ayrılık»tan yararlanarak filme hücum da etmişler. Bu nokta üzerinde dikkatli çekenler aynı zamanda Resnais ve Robbe-Grillet'in filmin kuruluşu ve biçimi konusunda tamamen anlaştıklarını belirtmekten kaçındılar. Kaldı ki bu gibileri «yorum ayrılığı»nı aşırı bir noktaya da getirdiler. Bu saçma husus fazlasıyla büyütüldüğünden onu gerekli buutuna götürmemiz lâzım. Resnais geçen yıl Marlenbad'ta bir takım olayların gerçekten cereyan ettiği sanısında olduğunu belirtmiştir (oysa neyin cereyan ettiğini söylememiştir), Robbe-Grillet ise önsözünde Anlatanın «bunları uydurduğu izlenimini veriyor» yazmıştır. Kuşkuya dayanan

bir filmi dikkatle kurdıklarına göre -ki bunda hikâyeye en yakın olan şey bir kuşkunun hikâyesidir, karşı-sındakini ikna etmeğe çalışan kişi bile her detaydan kesinlikle emin değil - bu kadarcık bir tereddüdü sağlıyamamaları gerçekten bir fiyasko olacaktır.

Resnais ile Robbe-Grillet'in bu, sözüm ona, yorum ayrılığı konusunda tümü ile samimi olduklarını pek sanmıyorum. Cereyan eden veya etmeyen olaylar hakkında sanılanlar aynı dahi olsa, ayrılır gibi görünmeleri filmlerini gerçek noktadan tutabilmek için verebilecekleri en iyi delil olur gene; üstelik bu görüşle yeter derecede doğrulanmış olur.

Fazla açıklamalarda bulunmaktan kıbarca imtina ettikleri için eleştirmenlere teşekkür etmemiz gerekecek. Eklenecek herhangi başka bilgi veya açıklama eleştirmenlerin yüzünde bir şamar, tutkusal ve aydınsal yetersizliklerinin bir açıklaması olurdu.

JACQUES BRUNIS

Tüm bu görüntüler nereye varıyor? Bunlar ingelemin parçalarıdır; ve imgeleme, yeter derecede canlı olduğu taktirde, şimdiki zamandadır. Yeniden tazelenen bellekler, uzak yerler, gelecekteki buluşmalar, herkesin aklında taşıdığı, zamanın geçişi ile açınımını yeniden düzenlediği, geçmişteki olaylar - bunlar, çevremizde bu anda cereyan etmekte olan olaylara dikkat etmediğimiz taktirde, devamlı olarak aklımızdan geçen bir filmi meydana getiriyor. Bazen, tüm sezilerimizle, bizi açıkça saran bir dış dünyayı seziyoruz. Aklımızda geçen film, zamandaş bir şekilde, edinsel deneme parçalarını, o anda görülen ve duyulan şeyleri, geçmiş, geleceği, uzak mesafeleri veya tamamen fantaziye ait parçaları bir araya getiriyor.

İki kişi karşılaşp düşündüklerini birbirlerine açıklayınca ne oluyor? Bu ufak konuşmayı alalım...

«Plaj'a beraber gidersek nasıl olur? Güneşte ısınabileceğimize, geniş, boş bir plaj...»

«Bu havada? Bütün gün içerde kalıp yağmurun dinmesini bekleyeceğiz...»

«Şöminede ateş yakarız.»

Konuşmanın geçtiği oda veya sokak zihinlerinden kaybolacak, yerini birbirlerine telkin ettikleri görüntüler alacak. Gerçekten aralarında geçen bir görüş değişidir; uzayıp giden plaj, camlara vuran yağmur, parlayan alev. Ve sineadaki seyirci, hiç kuşkusuz, konuşmayı dinlerken odayı değil, sokağı değil plajda güneşin altında uzanmış çifti, yağmur batayınca eve sığınmalarını, birinin koca şömineye odun atmasını görmeye hazırlanıyor...

Bu görüş içinde «Geçen Yıl Marienbad'ta» ki görüntülerin anlamı anlaşılabilir; iki insan arasındaki erişimin belgesidir bu, bir kadınla bir erkeğin; biri telkin etmeye çalışıyor, öbürü direniyor, sonunda anlaşıyorlar, sanki daima öyle imiş gibi...

ALAIN ROBBE - GRILLET

MURIEL ou LE TEMPS D'UN RETOUR / MURIEL veya BİR DÖNÜŞÜN ZAMANI

Yönetmen / Alain Resnais - Senaryo / Jean Cayrol - Görüntü Yön. / Sacha Vierny (Eastmancolor) - Müzik / Hans Werner Henze - Dekor / Jacques Saulnier - Kurgu / Kenout Peltier ve Eric Pluet - Oyuncular / Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kérien, Nita Klein, Jean-Baptiste Thierée, Laurence Badie, Martine Vatel, Jean Champion, Claude Sainval, Jean Dasté - Yapım / Argos Films, Alpha Production, Films de la Pleiade, Dear Films 1963.

Bellek bir tasallut yoksa bir ön seziş?

Bugünün dünyası belleği kabul ediyor mu, yoksa kendi isteğine göre mi uyguluyor?

Kuşkulu ve güç aşkları ile işte zamanımızın kişileri. Helene kadınlığın en çelimsiz yaşındadır, tutkusal geleceğini sağlamlaştırmak gayesiyle ilk aşğını yanına çağırıyor; Alphonse bu dönüşü gevşeklikle kabul ediyor, varoluşu aşamasını veya tekzip etmesini beceremediği hareketler veya duygularla şekil alıp bozuluyor; Françoise genç, basit, samimi bir oyuncu, hayatına henüz başlamış, gönlü zihnin öğütlerini kabul ediyor; Bernard, çekingen, işine kapanık, şüpheli bir savaşın tuzağına düşmüş, yaşaması için sadece onu bekleyen bir şimdiki zamanın yanından geçen bir genç: dramı ifade edilemeyen şeylerin korkunç cesaretine sahiptir; Ernest, salt bir geçmişin etkisi altında, çağırışlarında itinalı, kızgınlıklarında hızlı; ve tüm ikinci roller, Marc, Angele, Antoine, Robert; görünüşte gevşek oysa çarpıcı bir entrikanın içinde, yalnızca kendilerine bağlı olan bir durumu tümü ile yaşamak için daima yerinde sözü buluyorlar...

Bunlar, günlük meselelerini ciddiyetle ele almak isteyen sevimli kişilerdir, oysa zaman gibi, kolektif adetler gibi dayanıksız, değişik oluyorlar çünkü en özelliiksiz günlerimiz bile doğurduğumuz hareketlerle varolan ilişkileri sabitleştiremiyor. Her şey hızlı gidiyor, çarpışıyor, güçlüklerle özetleniyor; oysa bir aşkın, karmaşıklıkla dayanabilmesi için, basitleşmesi gerek. İki gönlü veya iki kıta ara-

sındaki mesafeler gitgide kayboluyor. «Seni seviyorum» deyinceye kadar Honolulu'da veya Aubervilliers'de buluruz kendimizi...

Bu filim «hiçbir şeyin daha kötü olmadığını» tanıtlamak istiyor. İçimizde, en ters anlarda bile, bir değişim imkânı, bir çeşit mutluluğun devamlılığı var oluyor. Gerçek hikâye filmin sonunda başlayabilir.

ALAIN RESNAIS

Önceki filimlerde olduğu gibi «Muriel» de de zaman ve bellek temaları ile karşılaşırız. Helene'de geçmişin ve ilk aşkının belleğini canlandırmadığı deniyen ve hayâl kırıklığı ile karşılaşan bir kadına rastlıyoruz. Bernard için tam tersi, geçmiş zaman şimdiki zamanı basıyor, Ceza-yir'deki deneyi ile barışamıyor, hiçbir şeyi halletmeyen bir cinayete itiliyor. «Hiroşima Sevgilim» deki kadın oyuncu hikâyesini «beş paralık bir hikâye» diye nitelendiği gibi, Helene de Alphonse'a karşı aşkını aynı bir ışığın altında görüyor: «sonuç olarak özelliiksiz bir hikâye». Filmin konuşmaları bu özelliiksizliği aksettiriyor ve önceki iki yapının sihirli tekrarlamalarına yer vermiyor, teatral tonlarda sunulup sahneye uygun hareketlerle veriliyor. Bu yöntem «Muriel»de üçlü bir gayeye hizmet ediyor: esrar havasını büyümek, kişilerle birleşmemizi engellemek ve, tüm oyuncular olağan, doğal olmaları bir biçim uyguladıklarından, filmi bir bireye götürmek. Bu birey aynı zamanda bir sahnedeki konuşmaların sonraki sahneye atlamaları ile ve müzikle de sağlanılıyor.

ROY ARMES

«Muriel», veya, denildiği gibi, bir dönüşün - kaynaklara bir dönüşün - zamanı: ilk defa olarak bir filim yaratıcısı (ve sadece sinema sanatına özgü imkânlarla) hudutsuz yabancılaşmanın uç noktalarına götürüyor bizi; biz farkına varmadan düşten dehşete atıyor, özellikle gerçeğin düşün etkisine kapıldığını, düşün de hayatla çetin mücadelesinde aldatıcılığını nasıl yitirdiğini açıklıyor, inandırıyor (yaşlanmak, ölmek lâzım...); bir hayaletin (Muriel) sanrısız var oluşunu bize fiziksel bir şekilde empoze ediyor, buna karşılık bir insan yüzüne (Delphine Seyrig) en berrak şiirin renklerini veriyor; nihayet, yaşlanmanın acı verici bekleyişi ve geçmiş görüntülerin bozulmayan gurbe-ti içinde, mutluluk denilen o en değerli ve kaçamaklı şeyden söz açmamızı öğretiyor...

CLAUDE BEYLIE

LA GUERRE EST FINIE / SAVAŞ BİTTİ

Yönetmen / Alain Resnais - Senaryo / Jorge Semprun - Görüntü Yönetmeni / Sacha Vierny - Müzik / Giovanni Fusco - Dekor / Jacques Saulnier - Kurgu / Eric Pluet - Oyuncular / Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold, Dominique Rozan, Françoise Bertin, Gérard Sely, Michel Piccoli, Claire Duhamel, Yvette Etievant, Paul Crauchet, Jacques Rispal, Gérard Lartigau - Yapım / Sofracima - Europa Films - Yapım Yılı / 1966.

Bu kez Proust'a özgü anıların zamanı değil, insanın üzerine çöken, kararlarını engelliyen belleğin sonsuz yapısı değil, tam tersidir bir bakıma, harekete geçme anını ön-



LA GUERRE EST FINIE/SAVAŞ BİTTİ. 1966

celiyen bilinçin zorunlu akışıdır. Geriye dönüş ileriye dönüşün yararına şekilliyor, düşünce gerçekleşmenin önüne geçiyor, olabilir hale getiriyor, bir bakıma gerekli patlamayı temin ediyor. Demek ki Diego düş gören bir insandır. Olsun, oysa düşü zorunlu ve filmin bünyesi ile hiç bir orantısı olmayan bir biçim şekli gibi görünen şeyi doğruluyor. Bir yönden gerçek, verilmiş, dış dünya, siyaset, çift ya da çiftler; öte yönden dünyanın fikri: gelecek, olanak, erişilecek gaye. Filmin başında çoğalan Diego'nun ansal tasarıları, yerlerini gerçeğe tesadüfen bırakmıyorlar, eylem, belirsiz bir şekilde eylem arzusu ile karışıyor. Başka bir deyimle savaş devam ediyor ya da yeniden başlıyor, sonucu şüpheli olsa dahi önemli olan sadece bu demektir. «Savaş Bitti» geleceğin üzerinde zorunlu bir bahisin uygulanmasıdır, bu bakıma Huston'a ve genç ülkelere özgü bir tematiğe yaklaşıyor. Santrifüj bir hareketle tüm kişilerini iten «Muriel» in tersine «Savaş Bitti», kişilerini birkaç defa etrafına döndürdükten sonra, geniş bir toplu hareket halinde içine karıştıkları bir çekicilik merkezi çiziyor.

MICHEL CAEN

Ağır ağır, adeta belirsiz bir şekilde, bir kişilik yüze çıkıyor. Senaryolarının bir tek satırını yazmamakla ün kazanan Alain Resnais gene de onlarla uğraşıyor, bir şekil veriyor ve her yeni filmi ile bir el birliğinin ürünü olmaktan çıkan, gitgide kendisine özgü bir havanın içine sokuyor; «Savaş Bitti» de sanki ininden çıkmış çekingen

bir gece yaratığı gibi, henüz ilk şaşkınlığının içinde, Duras, Robbe-Grillet ve (az dahi olsa) Cayrol'un uzak anıksal izleyicisi olmaktan çıkıyor tatlı, kaprisli olağan bir insan gibi davranmağa hazır görünüyor.

Yeni bir hava var burada, belleğin aldatıcı telkinlerinden çok sert gerçeğin yükü altında ezilen bir insan var. İspanya'ya, kesin gibi görünen tutukluğa doğru itilmekte olan, Fransa'da yaşayan siyasi mülteci Diego...

Zamanın ve belleğin önemsizliğini belirtmek değil bu. Tam tersi, Diego birçok bakımdan iki dünyanın arasında kalmış bir insandır; İspanya ve Fransa arasında, gençlik ve yaşlılık arasında; Uluslararası Bölüğünün eski İspanya'sı ile turistler cenneti yeni İspanya arasında; Marienne'a karşı yerleşmiş aşkı ile Nadine'in salt gençliği arasında. Oysa Resnais'nin önceki filimleri zihinde yer alan geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasında bir barış gibi özetlenebilirse de burada barış sadece fizikseldir.

TOM MİLNE

Alain Resnais ile uzun aylar çalıştım; bu öylesine sert, öylesine zengin bir deney oluyor ki sonradan başka birine uymak çok güç olmalı. Alain'i, onunla çalışmam için teklifte bulunduğunda, bir takım eleştirmen çevrelerinde yaygın bir ön yargı ile «görüntü koyucusu», «resimlendirici» Resnais gibi düşünüyordum. Oysa bu tümü ile yanlış bir görüş, ve deneyim bunu ispatlıyor.

Marguerite Duras, Robbe-Grillet, Cayrol ile nasıl çalıştığını bilmiyorum... Sanıyorum ki her film özel meseleler doğurdu ve her filmin özel bir çalışma yöntemi oldu. Gerçekten Resnais metne bir kelime dahi yazmıyorsa, bir virgül eklemiyorsa bunu da belirtmek gerek ki önceden bir tartışmaya dayanmayan hiçbir virgül de senaryoya konulmuyor. İlk günden beri gerçekten onunla beraber yazılıyor. Sonradan çalışma temposu bir düzene giriyor oysa genel olarak her iki üç günde yazılanları gözden geçiriyorduk, yazılacak şeyleri tartışıyorduk, her yünden tatmin edici bir metni sık sık yeniden ele alıyorduk. Resnais'ın bir terime, bir deyim'in içindeki demagojiye, bir heyecan'a takıldığı taktirde kâğıt sepetine atıyorduk ve yeniden sahne üzerinde konuşuyorduk...

«Savaş Bitti» ile, Resnais'nin dediği gibi, bir deney filmi yaptık, hiç kuşkusuz bugün onu yeniden çevirmek için daha hazırlıklı olurduk, bu tür bir filmin hudutları, imkânları, güçlükleri konusunda birkaç deney yaptık. Ümit ederim başkası için bundan iyisini yapmak daha kolay olacak, biz «mücadeleci» uğraşın ve bunun siyasi teşkilatı üzerinde bir film yapmağa kararlı idik...

JORGE SEMPRUN

«Savaş Bitti» her açından Resnais'nin önceki filminin bir aşamasını teşkil ediyor - «Muriel» prosaik bir görüş altında «Marienbad» ve «Hiroşima»yı aşırıyordu. Diego en olumlu kişisidir ve Resnais'nin, gerçeği birçok düzlem üzerinde gözlemlediği seçince, bu gerçeğe verdiği tüm nüansları ve gelişmeleri taşıyor. Zaten, «Muriel» in siyasi bir bilinç bunalımı içinde kaptığı Bernard'ın olgunlaşmasını teşkil ediyor. Resnais ikisine de özgü bir özellik veriyor: Bernard «Mad» stilinde gözlükler giyiyordu, Diego «Merhaba Peanuts»u karıştırıyor (Resnais'nin açıkladığı gibi, kitap bir «kaza sonucunda» orada bulunuyorsa bile, rastlantılara inanmıyorum: Merhaba, Pazar). Bernard ölen Muriel'den sanki yaşıyormuş gibi söz ediyor, Diego 1936'nın İspanyasının öldüğünü biliyor ve ebedi İspanya'nın rahat mitosuna yükleniyor. Cayrol-Resnais her şeyi hileye çeviren «mutluluk medeniyeti»ni suçlarken, Semprun-Resnais Amerika'nın bir bekleme odasına dönen, uyuşmalarla gerçeği maskeliyen turistlerin sahte İspanyasına hücum ediyorlar.

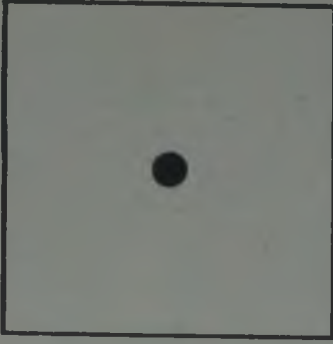
ROBERT BENAYOUN

Bu «Savaş Bitti»nin (oysa bu savaş devam ediyor ve, filmin ispat etti gibi, başka bir şekilde devam edecek) Alain Resnais'nin yapıtları arasında nasıl girdiğini sormak için artık geç oldu. Saatinde gelip, öteden beri kendisine ayrılan yere haklı olarak yerleşiyor. «Muriel» uyuşukluğun, saplamanın, var olmanın, yalanın tablosunu çizmişti. «Savaş Bitti» karşıtları çizerek, vicdanı, açıklığı, hareketi, gelişmelerin aşamasını, aynı şeyi anlatıyor. «Hiroşima»nın kahramanları ürünü oldukları tarihsel dehşet tarafından yabancılaşmış, şartlanmış idiler: İş birliği, savaş, bomba. «Marienbad» takiler gayet bileşik, ve sadece şartlanmış bir geçmişten, kurtulamıyorlardı. «Muriel»de Bernard'ın kaderi Muriel'in hatırası ile bloke ediliyordu,

Helene'in ve Alphonse'un hayatı iyi anlaşılmiyan, iyi bağlanmiyan hatıraların, mutluluk şanslarını karıştıran bir yalan dizisinin içinde bocalıyor. «Savaş Bitti» de geçmiş ortadadır, kocaman ve ağır: İspanya, dramı ve mitosları. Oysa ilk defa olarak bir insan Tarihin ezici yükünden kurtuluyor, görüş açıklığını feda etmeden, kaderini ve, kendi mütevazı ölçüsünde, dünyanın geleceğini kabulleniyor.

KAYNAKLAR :

- Louis Marcorelles — Rebel with a cause (Sight and Sound, Kış 1959/60)
 Penelope Houston — The Contemporary Cinema, Penguin Books, Londra 1963.
 Cahiers du Cinema - Nouvelle Vague, No. 138 Aralık 1962.
 Roy Armes — French Cinema since 1946 (II), Zwemmer, Londra 1966.
 Raymond Durnat — Nouvelle Vague, the First Decade, Motion Londra 1963.
 Artsept No. 1, Ocak / Mart 1963, Ufoleis 1963.
 Georges Sadoul — Dictionnaire des Films, Ed. du Seuil, Paris 1965.
 Georges Sadoul — L'onda e la schiuma, il cinema francese nel 1961 - Film 1962, Feltrinelli, Milano 1962.
 Guy Lecouvette — Alain Resnais ou le souvenir, Avant-Scène du Cinéma, No. 1 Şubat 1961.
 Alain Resnais, Jean Cayrol — Nuit et Brouillard, Avant-Scène du Cinéma, No. 1, Şubat 1961.
 Roger Manwell — New Cinema in Europe, Dutton Vista, Londra 1966.
 Marguerite Duras — Hiroşima Sevgilim (çeviri / Cevat Çapan), Uğrak Kitabevi, İstanbul 1966.
 Henri Colpi — Hiroshima, Sight and Sound, Kış 1959/60.
 Andre Hodeir — Riprendere alla musica, Hiroshima mon amour, Film 1961, Feltrinelli, Milano 1961.
 Richard Roud — Conversation with Marguerite Duras, Sight and Sound, Kış 1959/60.
 Pauline Kael — Fantasies of the art-house audience, Sight and Sound, Kış 1961/62.
 Alain Robbe-Grillet — L'Année dernière a Marienbad, Sight and Sound, Sonbahar 1961.
 Jacques Brunius — Every Year in Marienbad or The Discipline of Uncertainty, Sight and Sound, Yaz 1962.
 Claude Beylie — Muriel, Midi - Minuit Fantastique No. 8, Ocak 1964.
 Michel Caen — Les temps changent - Cahiers du Cinéma No. 179, Haziran 1966.
 Tom Milne — La guerre est finie, Sight and Sound, Sonbahar 1966.
 J. L. Pays — Entretien avec Alain Resnais, Positif No. 79, Ekim 1966.
 J. L. Pays — Entretien avec Jorge Semprun, Positif No. 79, Ekim 1966.
 R. Benayoun, J. Demeure J. L. Pays, P. L. Thirard — Quatre avis, Positif No. 79, Ekim 1966.
 J. L. Pays, P. L. Thirard
 Pierre Billard — La Guerre est finie, Cinéma 66, No. 107, Haziran 1966.



YUVARLAK MASA

türk sinemasının bugünkü sorunları konusunda bir açık oturum delahaye, moulet, straub, denker

Geçen yıl Sinematek Derneği'nin konuğu olarak İstanbul'a gelen Cahiers du Cinéma yazarlarından yönetmen Jean Douchet'nin katıldığı bir açık oturum dergimizde yayınlanınca okuyucularımızın geniş ilgisini çekti. Bu sayımızda sizlere hem Yeni Sinema yönünden sevindirci, hem de yeryüzü sinema yayınları yönünden özgün bir yeni tartışmayı sunuyoruz. Arkadaşımız İbrahim Denker'in Bruxelles'de yalnızca Yeni Sinema için yönettiği bu açık oturum'da Türkiye ve az gelişmiş ülkelerin sineması ele alınıyor. Oturuma katılanlar İbrahim Denker (Yeni Sinema Yazarı, Çevirmen), Michel Delahaye (Cahiers du Cinéma Yazarı), Luc Moulet, (Cahiers du Cinéma Yazarı, «Brigitte et Brigitte» filminin yönetmeni), Jean-Marie Straub (Alman Yönetmeni, Filmleri: Machorka - muff, Nicht Versöhnt).

I. D. / Az gelişmiş ülkelerde ve özellikle Türkiye'de sinema konusu üstüne yapacağımız tartışmaya başlangıç olmak üzere size bir soru soracağım: Türk Sinemasını tanıyor musunuz, cevabınız evet ise ne ölçüde tanıyorsunuz?

Michel Delahaye / Hayır, Türk Sinemasını hemen hiç tanımıyorum. Zaten ben de bunu söylemekle... hem sorunuza cevaplamak, hem de az-gelişmiş ülkeler sineması üstüne olan konuşmamıza giriş yapmak istiyordum. Pek iyi bilmediğim bir sorun bu. Ayrıca bir ülkede sinemanın gelişmesi, o ülkenin ve ekonomisinin gelişmesine ne denli bağlanabilir, bilmiyorum. Az-gelişmiş ülkelere sinemanın gelişmesi sorunu konusunda bilgisiz olduğum için tanıdığım ülkelerdeki sinemanın gelişmesine başvurabilirim örnekler vermek için. Çünkü bu ülkelerde de, endüstri ya da kültür alanındaki gelişmeye bağlı olmadan çok değişen sinema düzeyi var. Demek ki bu sorun salt ekonomik etkenden, hatta kültürel gelişme etkenden başka etkenlere de bağlıdır. Size bir örnek vereceğim, örnek vermeden konuşmamak gerektir: sinemanın başlangıcında Danimarka Sineması, dünyada en başta geliyordu. Oysa Danimarka, Avrupanın küçük bir ülkesidir. Bugün İsveç Sineması çok önemlidir, İngiliz Sinemasından çok daha önemli. Oysa İngilizlerin çok uzun bir tiyatro, bir ro-

manesk gelenekleri vardır... Bu gelenek niçin sinema alanında dile gelmiyor? Bu durumun akla yatkın olmayan bir yanı var. İngilizler hiçbir zaman ilginç birşeyler yaratmadılar. Yanılmıyorsam Godard şöyle demişti: «Ancak iki tane İngiliz sinemacısı vardı: biri Charlie Chaplin'di, diğerini hatırlayamıyorum...» Sözün kısası, zaten filmlerini Amerikada yapan Charlie Chaplin'i saymazsak, İngilterede gerçekten iyi film çeviren olmadı şimdiye dek. İngiltere'den daha az, İsveç'ten çok daha az gelişmiş olan İtalya da, kuşkusuz İngiliz Sinemasından çok daha önemli bir sinema çalışması vardır. Oysa İtalya, İspanya ile birlikte tüm Avrupa'da en az gelişmiş olan ülkedir. Demek ki, Avrupa sineması piyasasının içinde yapım niteliği ve niceliği yönünden çok büyük değişiklikler var. Bunlar belli bir ölçüde, ülkenin ekonomik ya da kültürel düzeyine bağlı değildir. Avrupa'da ikinci bloku meydana getiren Doğu ülkelerini de ele alabiliriz: bugün Rus Sineması, filimlerinin niteliği yönünden Çekoslovakya, Yugoslavya, Macaristan ve Polonya filimlerinin eriştikleri düzeyin çok altındadır ve bu ülkeler, Rus Sinemasından çok daha canlı, çok daha dinamik bir sinemaya sahiptirler. Buradan da görüldüğü ki ülkenin ekonomik ve kültürel olanaklarına bağlı olmayan başka bir şeyler karışıyor işin içine ve bu «bir şey» i tanımlamak çok güç. Tanımlamayı

deneyebiliriz ama bu iş burada yapmamıza imkân olmayan uzun araştırmaları gerektirecektir...

J. M. STRAUB / Bence dava yalnızca bir ahlâk sorunudur; işin burasında politikayla estetiği birleşmiş görüyorum... Hepsini bu kadar, İtalya'nın ahlâk ve politika yanı canlıdır. Diğerleriyle ayırmı burada. Politika ve ekonomi düzeyinin aynı olduğunu söylüyordunuz. Dediğinizi kabul edelim. İtalya ile İspanya arasındaki ayırım şu ki İtalya canlı bir ülkedir, İspanya ise ahlâk açısından çökmüştür. Hem politika yönünden, hem ahlâki yönden... Böylece bu durum en iyi şekilde çağımızın sanatında görülüyor: bu sanat da sinemadır!

DEL / Sorunun bu ahlâk ögesini ele almak bence çok ilginç... Ahlâki yönden İspanya'nın İtalya'dan daha çökmüş olduğu gerçekten doğru. Ama İngiltere için aynı şeyi söyleyemeyiz. Öte yandan Rusya ile karşılaştırılırsa Doğu bloku daha canlıdır denilemez; Rusya ahlâki yönden çok canlıdır ve şimdiki durumda, umarım ki geçici olarak, Rusya diğerlerinden daha kötü filimler yapıyor. Demek ki Straub'un getirdiği ahlâk ögesi de bu konuda tam etkili olamıyor. Bu da diğerleri gibi bir öğedir, bazı şeyleri belli etmeye yarıyor ama ortada yalnız o yok, başka öğeler de olmalı...

STRAUB / Evet ama bu ahlâk ögesi politika alanına kök salıyor, ona kadar uzanıyor. Bence İtalya, bugünkü durumunun ve İtalyan demokrasisinin yozlaşan yanlarının ötesinde, politik açıdan geleceği olan bir ülkedir. Örneğin Rusya aynı durumda değil, çünkü orada ülkenin politik geleceği tıkalıdır.

J. D. / Ele aldığımız sorunun bir başka yanı var. Sizler şimdiye dek Batı ülkelerini, Avrupa ülkelerini ya da sosyalist bloktaki ülkeleri örnek gösterdiniz. Oysa dünyanın üçte biri ekonomik, kültürel ve toplumsal yönden birtakım ülkelere, özellikle A. B. D.'ne bağlıdır. Örnek olarak Türkiye'yi vereceğim. Her yıl aşığı yukarı 200 film çeviriliyor. Bunların hepsi değilse bile büyük bir çoğunluğu dış etkilerin ürünüdür, birtakım güçlerin denetimi altındadır (iktidarda olan güçlerin)... Bu mekanizmanın dışına çıkmanın yolu yok... Bu konuda siz neler düşünüyorsunuz?.. Çünkü İtalya ne de olsa bağımsızdır hattâ bugünkü Avrupa'nın büyük güçlerinden biridir. Büyük kapitalist ülkelerin egemenliği demeyelim de... ekonomik ve kültürel etkisi altında kalan Türkiye, İran ya da başka bir ülkenin durumunda değil İtalya.

DEL. / Bu konuda, az önce Straub'un işe kattığı ahlâk ögesinden hareket etmeliyiz. Birtakım ülkeler var, yalnız sizin sözünü ettiğiniz dünyanın üçte birine ait olanlar değil, başkaları da, bunlar anlatım gücünü çekiyorlar, kendilerine, özgü özellikleri sinemada dile getirmiyorlar, örneğin Avrupa'ya göre İngiltere ya da Almanya. O üçte biri meydana getirenlerde de bu öğelerin bazıları aynı türden olabilir ama durumun çok daha kötü, çok daha ağır olduğunu söylerseniz... Ortada bir Hindistan örneği var...

STRAUB / (söze karışarak) Onlar sömürgeleşmiş ülkelerdir denebilir ancak!

(... Bu sırada «Brigitte et Brigitte» in yönetmeni ve «Cahiers du Cinéma» yazarı Luc Moulet'in gelişiyle tartışma kesildi. Luc Moulet, Liège'e gitmeye zorunlu olan Jean-Marie Straub'un yerini aldı... Tartışmaya yeniden başlamadan önce J. D., bir anlatım gücünün varlığı konusunda Delahaye ile aynı görüşte olmadığını söyledi ve iyi bir sinemacı olmasına karşılık Türkiye'de büyük güçlüklerle karşılaşan ve filmi yasaklanan Alp Zeki Heper'i örnek gösterdi ve onun meslek hayatını kısaca anlattı.)

DEL. / Straub'un dediği gibi bu ülkelerin sömürgeleşmiş olması - kültürel ve manevi yönden sömürgeleşmiş demek gerekir - işte asıl bu olgu az önce sözünü ettiğim anlatım sorununu meydana getiriyor. Anlatım zorluğu var derken bazı ülkelerin, içinde bulundukları koşullar gereğince, kendilerini ifade edecek durumda olmadıklarını söylemek istiyordum; eskiden olsalar bile şimdi değiller. Niçin, nasıl oluyor, orasını bilmem... öyle sanıyorum ki kimse bilmiyor zira bilinseydi o vakit sorun ortadan kalkar ve bu ülkeler iyi filimler yapabilirlerdi. Bu duruma uymayan tek ve biricik ülke Hindistandır. Orada Satyajit Ray herkesin anlayabileceği ya da her yerde gösterebilecek filimler çevirdi. Neden Hindistan'da bir Satyajit Ray çıktı da başka yerde onun gibi biri çıkmadı?... Hindistan'dan bir S. Ray beklenirdi diyemeyeceğim çünkü orada da bir sürü güçlükler, sorunlar vardı... Öğrenimlerini Avrupa'da yaptıkları için Avrupa'dan gelen sinemacıların ülkedeki diğer sinemacıları üstün tutulmaları olayı tabii hiç hoş değil. Bunun nedeni, uzaktan gelen insanın itibar görmesindedir ama bu duruma hemen her ülkede raslanır... Başkentten bir taşra kentine gelen bir insan çevresinden itibar görür... Daha iyisi, Batı dünyasından Doğu dünyasına gelene de itibar ederler. Bu sinemacı ya da kişi yetenekliyse ne iyi. Yok değilse çok yazık çünkü yeteneksiz bir insana değer verilmiş olunur! Bütün sorun burada...

J. D. / Son on yıldır ve özellikle şu son yıllar gelişmeye çalışan bir sinema var Türkiye'de. Ama ya demin sözünü ettiğim güçler, ya sansür ya da halkı kültürel yönden denetleme yoluna yani bir çeşit sömürgeleştirme yoluna devam etmek isteyen yapımcı şirketleri bu sinemayı hep boğmaya çalışıyorlar.

Bu durum iç ve dış etkilere bağlıdır. Dış etki, çoğunlukla Amerikan filimlerinin getirilmesi, iç etki de aslında bilincine varılması gereken belli bir durumdan kaçışları ifade eden bir yerli sinemadır... Sizin ele aldığınız dava bu değil. Ülkemizde doğmakta olan ulusal bir sinema var ama aynı zamanda baltalanmakta da. Esas sorun burada...

DEL. / Eğer asıl sorun sizin ortaya koyduğunuzsa çözüm yolu zaten kendi içinde sayılır ve işler kolaylaşır. Oysa durumun böylesine basit olduğunu sanmıyorum... Demek istiyorum ki sözünü ettiğiniz sömürgeleştirme çeşidiyle herkesin farkına varamadığı bir çeşit çarkı birbirinden ayırmaya çok dikkat etmek gerekir. Özellikle şöyle diyen

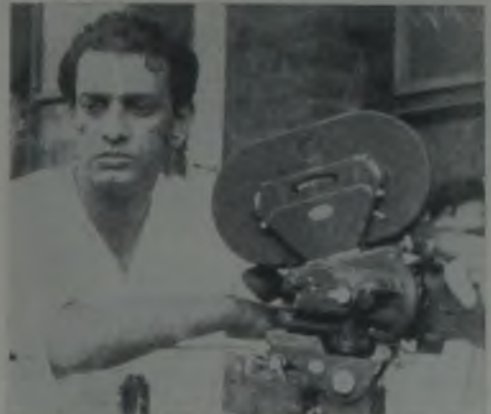


CHARLES S. CHAPLIN

kişiler mi var : «sinemayı şu durumda (sizin bana anlattığınız durumda) tutacağız.» ; halkın kendisini ifade etmesine engel olanlar mı var? Eğer yeryüzünde böyle davranan kötü kişiler bulunsaydı, herşey çok kolaylaşırdı... (I. D. bu sözleri karşı koyar.) Bu konuda sizin görüşünüzü abarttım, bir bakıma gülünçleştirdim tabii ama anlatmak istediklerimi daha çabuk söyleyebilmek için böyle yaptım çünkü ne de olsa saatlerce konuşamayız... Aslında durum bundan daha karmaşık ve saklı...

Amerikan Sinemasına bir bakın: sinemanın, belli bir anlatım gücüne ulaşmasına engel olan o ülkede Amerikan filimlerinin oynatılması mıdır? Yalnız bu olamaz. Ben böyle bir şeye inanmıyorum. Amerikan Sinemasından belli bir öğrenim görmüş kişiler vardır, önemli olan başka bir ülkede Amerikayı taklit ederek asla sinema yapılamayacağını bilmek ve böyle düşündürmektir. Satyajit Ray, seyirci olarak Amerikan Sinemasıyla bir hayli ilgili olmuştur sanırım. S. Ray'ın nasıl filim çevirdiğini görmeye giden Elia Kazan'ı hatırlarsak, birçok Amerikan sinemacısının, özellikle Kazan'ın S. Ray'den bazı konularda yararlandığını bir gerçek olduğunu görürüz. Demek ki bazı şeylere iyi bir başlangıçla girersek onlardan hep olumlu sonuçlar alabiliriz... Türkiye'nin ya da başka ülkelerin, Amerikan filimlerinin istilâsına uğraması olağandır, hem bütün dünya, belli bir dönemde, bu sinemanın istilâsına uğramıştı, çünkü o en güçlü sinemaydı, ayrıca Amerika en çok filim yapan ülkeydi... Bu durumun kötü sonuçlar verdiği muhtakkak; Ama bir ülkeyi sinema kültürü yönünden az-gelişmiş durumda bırakacak yalnız bu olamaz. Demek ki, sorun daha karmaşık, hem yine tekrarlıyorum, davayı enine boyuna bilmiyorum, bütün öğeler elimde değil, olsaydı bile her şeyi çözümlenecek denli akıllı değilim.

I. D / Size şunu da söyleyebilirim şimdi, Jean Douchet'ye göre bu durum bir az-gelişmişlik sorunu değil; daha çok ahlâkî, ruhbilimsel, kişisel sorunlar işe karışıyor dediğine bakılırsa... Ama gerçekte durum başka türlü, çünkü çok sayıda çevrilen filimler ve her yıl piyasaya sürülenler çok ilkel bir düzeyde tutulmakta ve «başka bir şey» düşünme



SATYAJIT RAY

olanağı hep bu güçler, yapım şirketleri ve ekonomik etkenler yoluyla baltalanmaktadır. Dava eninde sonunda ekonomik sorun olup çıkıyor...

DEL / J. Douchet'nin cevabını bilmiyordum ama madem ki ahlâkî ve ruhbilimsel öğelere önem veriyor, onun cevabı Straub'un ve benim söylediğim bazı şeyleri doğruluyor; öte yandan, bütün şirketlerin aynı yolda yürümeye devam ettiklerini söylüyorsunuz. Burada gerek ruhbilimsel gerekse ekonomik açıdan önemli bir olay var: büyük bir şirket hep bildiği yoldan yürümeye devam eder, kolaya giden yoldan, bugün sinemada yapılan her önemli şey, atılan her önemli adım, hemen hep bir şeye «karşı» yapılıyor; bu hep böyle olmuştur! Fransa'da, Amerika'da ve her yerde kolaylık yolunu, alışkanlık yolunu izlemeye yatkın insanlara karşı çıkılıyor. Demek ki az-gelişmiş ülkelerde yapılacak olan şeyler, bu şirketlere, kolaylık yolunu yeğleyen bu güçlere «karşı» olmalıdır. Bunun dışında az-gelişmiş ülkelerde özellikle Türkiye'de durumun çok daha kötü olduğu belli; çünkü bu bir çeşit gönüllü asker gibi çalışma ve belli başlı akımlara karşı kendini kabul ettirme şekli de belirli bir geleneği, alışkanlığı gerektirir. Fransa'da «normal» sinemaya karşı tek başlarına çalışan çok gönüllü vardır. Şimdi Almanya'da da olmaya başladı, çünkü orada, elli yıldan bu yana esen havayı dağıtan bir sinema anlatım geleneği var şimdiden. Bu yüzden işe nereden başlayacaklarını biliyorlar.

Dediğimiz gibi durum çok kötü. Ama karşınıza çıkan engelleri kendinize dert edinirseniz yani: «baskı altındayız; bu kötü alışkanlıkların dışına çıkılamaz; bize baskı yapan, bizi ezen kişiler var» dersanız, insan böyle düşüncelere kapılırsa kendi gücünü azaltır... Oyle zamanlar vardır ki, bu çeşit şeyleri artık hiç düşünmemek gerekir; insan çok düşündükçe sonunda hiç bir şey yapamaz duruma gelir. Bir çeşit hüküme oluyor burada... Birtakım ruhbilimsel ve ahlâkî sorunların tümü ekonomik alana yükleniyor ve sonunda; «ekonomik güçlere karşı bir şey yapılamaz» diyor insan kendi kendine! Böyle düşünülme-se bile bir şey yapamayacak duruma geliniyor! Sizin sözünü ettiğiniz ve önemsemediğiniz ekonomik sorunlar ger-

çekten varsa, buna karşılık bence başka sorunlar olduğuna da düşünmek gerekir; diğerlerini gözden kaçırmamak, bir çıkış yapmak gerektiğini de unutmamak gerekir, (Starub'un deyimi ile) ahlaki, (Douchet'in deyimi ile) ruhbilimsel açıdan bir çıkış yapılmalı. Ve çıkış bütünüyle ekonomik koşullara bağlı değildir...

İ. D / Bir noktayı açıklamak istiyorum: dediklerinize bakılırsa bir çeşit kötümserlik içinde yüzdüğümüzü, hattâ bu duruma bir çeşit suç ortaklığı yaptığımızı sanıyorsunuz...

DEL / Evet, öyle...

İ. D / Oysa dâva bu değil. Çünkü Türk Sineması bugün çok iyimser bir görüşe sahiptir, özellikle Sinematek'in tutumu ve ye sinemadan yana olanlar iyimserdiler. Ama şunu da kabul etmek gerekir ki bu arada toplumsal, ekonomik olgular meydana gelmektedir... Bunlar hiç de uydurma değil, gerçekten vardır.

DEL / Uydurmadır demiyorum. Varlıklarını kabul ediyorum, ayrıca ben Türkiye'ye gitmediğime göre, siz onları benden daha iyi biliyorsunuz... Ben yalnızca bu olgular olmadığını düşünüyorum. «Başka şeyler» de var. Ne olduklarını kesinlikle söyleyemem. Türkiye'den daha iyi tanıdığım başka bir ülkeyi örnek gösterebilirim: Kanada'yı. Orada da ekonomik ve kültürel alanda «ezildiklerinden», «sömürüldüklerinden» yakınan birçok sinemacı var. Oysa durum, dedikleri gibi değil. Onların da yakınmakta haklı oldukları birtakım kesin olgular var. Ama buna paralel olarak bu durumun aşılacağı ruhbilimsel bir hava ve karşı karşıya bulundukları güçlükler bir çeşit boyun eğme, onların yaratma olanaklarını ortadan kaldırıyor. Bilmem Türkiye'de de durum aynı mı, bana az çok aynıymış gibi geliyor, ama yine tekrarlıyorum, sizde durum daha kötü, çünkü her şeye karşılık Kanada'da bir şeyler yap-

maya başlıyorlar, yapma olanaklarına sahip olmaya başlıyorlar. Ama, bu olanakları kendi güçleriyle elde ettiler, gençlerden kurulu küçük bir azınlık bu olanakları kendi kendilerine kazandırdı.

İ. D / M. Moullet, siz de bu konudaki görüşlerinizi açıklar mısınız?

Moullet / Ancak iki Türk filmi gördüm: İsmail Metin'in filmini, zaten adı da aslında İsmail Metin değil. (İ.D./Metin Erksan) Berlin film şenliğinde en büyük ödülü kazanan filmini gördüm. Oyle sanıyorum ki, bu eser Türkiye'de de beğenilmişti, değil mi?

İ. D. / Evet beğenildi, iyi bir film olduğu kabul edildi, sık sık sözü edildi ya da eleştirildi... Ama ekonomik yönden ve işletme alanında bu filme epey güçlük çıkarıldı... Yapımcısına ve filme. Başka filimler gibi, bu da ancak birçok güçlüklerin ve engellerin üstesinden geldikten sonra Berlin'e gönderilebildi ve başka şenliklerde gösterilebildi. Hükümet bile, bu çeşit filimleri engellemek, yurt dışına gönderilmelerini ya da uluslararası yarışmalara katılmalarını baltalamak için akla gelebilecek her güçlüğü çıkarmaya gayret ediyor. M. Erksan da aynı durumda kaldı. Büyük güçlüklerden sonra filmi Berlin'e getirebildiler.

M / Bu film Türkiye'nin toplumsal gerçeklerini yansıttığı için mi yoksa Türk Sinemasının iç nedenleri yüzünden mi, yani ortaya bağımsız sinemacıların çıkmasından korkulduğu için mi böyle davranılıyor?

İ. D / Türk toplumu öyle bir durumda ki onu tasvir etmek isterseniz -Onat Kutlar'ı örnek gösteriyorum- şiddetli, hattâ denebilirse patlayıcı filmler yapmanız gerekiyor... Tabii buna engel olmaya çalışıyorlar.

M / Oyleyse, bu yalnızca sinema ile ilgili bir sorun değil, ama genel olarak sanatla ilgili. Edebiyat alanında da



GLAUBER ROCHA/DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL/TANRI VE ŞEYTAN GÜNEŞ TOPRAĞINDA. 1963



ELIA KAZAN/AMERICA AMERICA. 1963



METİN ERKSAN/SUSUZ YAZ. 1963



JEAN-MARIE STRAUB/NICHT VERSÖHNT/
BARIŞMAMIŞLAR. 1965

durum aynı. Demek ki sizde sinema, bazı Güney Amerika ülkelerinde ya da Avrupa ülkelerinde olduğu gibi belirli büyük kurumların, özellikle büyük Amerikan dağıtımçıların elinde değil! Bu yalnızca bir tutum sorunu oluyor.

DEL. / Bu durumda, ben de Luc Moullet ile aynı kanıdayım sanırım. Çünkü bu bir tutum sorunuysa, Erksan örneği de öyle olduğunu gösteriyor, o halde sansür davasına geldik demektir... Bu dava hemen her yerde var ama, Türkiye'de daha önemli ve ciddi olduğuna kuşku yok. Böyle olunca sansüre rağmen kendini ifade etmek gerekiyor. Truffaut: «Sansür yoktur!» derdi. Bu söz bir paradokstur. Ve bütün paradoksların bir gerçek payı vardır. Tabii ki sansür vardır; ama buna karşılık sansür olduğu halde bir şeyi ifade etmek olanakları da vardır. Bu yönden size Brezilya Sinemasını örnek gösterebilirim, onunla bir karşılaştırma yapabiliriz. Orada büyük güçlükler var ama son yıllarda Brezilya'da çeşitli ekonomik ve politik sansürün elinden kurtulmayı bilen birtakım filimler yapıldığını görüyoruz. Demek ki karşılaştırmamız bu yöne çekmeliyiz çünkü sinemasını tanıdığım ülkeler arasında Türkiye'ye en çok benzeyeni galiba Brezilya oluyor.

İ. D. / Önce M. Moullet'ye cevap vermek istiyorum: dediğiniz gibi bu türden güçlüklerle her sanat alanında karşılaşılıyor. Günümüzde bile toplatılan kitaplar, hapse atılan ozanlar ve yazarlar var. Ama bu alanlarda gözle görüldüğü bir çark düzeni yok, olsa olsa iflâs edinceye dek kitap basan idealist yayımcılar var. Ayrıca bu alanlarda, güçlüklerle ve engellere karşılık, ülkemizin koşullarına uygun düşen özellikle gerçekçi bir sanat anlayışına eriştik çünkü, yine tekrarlıyorum, ekonomik ve politik baskılar sinema alanındaki kadar ağır değil. Öte yandan, M. Delahaye, F. Truffaut'yu örnek verdi. Ben de ona J. Douchet'yi örnek göstereceğim. İstanbul'daki açık oturum sırasında J. Douchet: «Düzenler kurmak, aldatmak sinemanın en kullanışlı araçlarından biridir» dedi ve kendi hesabına, tıpkı Bunuel'in İspanya'da film çevirebilmek için yaptığı gibi, aldatmacalara başvurmamızı sağlık verdi. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

M. / Olabilir... Bu da bir yoldur. Her iki yanı hoşnut edenden filimler, yani ikiyüzlülük ederek devrimci bir içeriği olan geleneksel filimler çok çevrilmiştir. Ama bu yol propaganda açısından geniş seyirci kitleleri üstünde pek etkili değildir; bu türden filimler seyircileri yanıltabilir. Hele bu toplumsal filimler birtakım düşünceleri yaymak ve iletmek amacı ile çevrilmişse, aldatmaca yolunu seçmek, olanakları azıcık sınırlar. Bu arada sanatla politika bağdaşabilir mi bağdaşamaz mı, bu da başka bir sorundur. Ama her şeye karşılık insan, başkasından çok kendisi için de film çevirebilir. J. L. Godard adında bir Fransız sinemacısı vardır. Fransa üstüne çevirdiği son film «Made in U.S.A.» adını verdi. Bu da bir yoldur. Öyle sanıyorum ki, Türkler ve Yunanlılar pek anlamıyorlar. Türkiye'de, Yunanistandaki yoksulluk üstüne bir film yapılırsa gösterilmesine izin verilir, değil mi?

İ. D. / Hayır diyeceğim geliyor... Birkaç yıl önce «Aleksi Zorba» ve «Haydari Kampı» adlı Yunan romanlarının Türkiye'de yayımlanması güç oldu. Ayrıca sinema, insancıl bir amaçla da olsa uluslar arasındaki düşmanlıktan ne ölçüde yararlanabilir, bilmem...

DEL. / Size bir soru soracağım... Kazan'ın çevirdiği «Amerika» filminin bir bölümü galiba Türkiye'de çevrildi. Kazan'ın karşılaştığı güçlükleri siz de duydunuz mu? Bu konuda bana anlatılanlar sizin az önce söylediklerinizi doğruluyor. İstanbul limanındaki sefaleti göstereceğinden korkulduğu için bu sahneleri çekerken kendisine büyük güçlükler çıkarıldığından söz ediyor Kazan. Onu göz altında tutacak iki adam dikmişler yanına ve hep; «şunu yapmalı, bunu yapmamalı» gibisinden akıl vermişler... Sonunda da bir sürü can sıkıcı şeylerle tehdit etmişler. Hükümet onu koruyamayacağını bildirmiş. Belki de korumak istemiyorlardı?.. Kazan da İstanbulu terketmek zorunda kalmış...

İ. D. / Bu sahnelerin hangi tarihte çevrildiğini hatırlamıyorum.

DEL. / 1960'dan sonraydı.

I. D / Görüyor musunuz, 1960'dan öncesi en kötü yıllardı. Ama 60'dan sonra, devrimden sonra hiç bir şey değişmedi, gidış yine aynı. Dış görünüşün değişmesine karşılık aynı çark düzeni devam ediyor... Hem Kazan'la ilgili olarak söyledikleriniz, Türk Sinemacılarını ezen aynı güçlüklerin bir sonucu olabilir; o sıralarda neler olup bittiğini iyice bilmiyorum...

DEL / Bu konuda Türkiye yalnız sayılmaz. Örneğin Doğu Almanya'da Çek filimleri yasaklandı, Miłos Forman'ın filimleri yasaklandı, Fransız filmi, «Hiroshima Mon Amour» yasaklandı, birçok Polonya filimleri yasaklandı. Bu durum orada çok filmin gösterilmediğine bir örnektir...

M / Nerede?...!

DEL / Doğu Almanya'da...

D. Peron / Örneğin Mısır'da da, oranın insanları ve turistler sokaktaki çocukların resmini çekemezler, yasaktır. Oysa Mısır'da halkın sefaletini ortadan kaldırmak konusunda büyük ilerlemeler oldu ama, hükümet, yabancıların bunun farkına varmalarından korkuyor. Ama hastalıkları saklamakla onlara derman bulunmaz.

M / Türkiye'de politika alanında bir muhalefet var mı?

I. D / Demokratik güçlerin muhalefeti mi demek istiyorsunuz? (L. M. / Evet)

I. D / Bugünlerde doğmaya başlayan bir muhalefet var. 1965'den bu yana Mecliste ilk olarak bir Sosyalist Partisi var. Toplumsal uyanış, yeni bir toplum, yeni bir sanat (özellikle yeni bir sinema) yaratma mücadelesi Türkiye'de birbirine paralel olan iki olgudur... Ve Türk Sinema-teği dergisinin (Yeni Sinema) adını anarak diyeceğim ki Türk Sineması kendine özgü yolu ve özgürlüğü yeni bir toplumun kuruluşunda bulacaktır.

M / Demokratik grupla yeni sinemacılar arasında bağlar var mı?

I. D / Doğrudan doğruya yok ama kapitalist baskıya karşı başkaldırmaktan ileri gelen bir paralellik var, ister istemez.

M. / Sanat hareketinin yayılmasını kolaylaştırmak için politik hareketle sanat hareketi arasında daha elle tutulur ilişkiler olabilir mi?

I. D / Demokratik grup, yalnız Türkiye İşçi Partisi değil ama büyümekte olan bütün canlı güçler ister istemez bu yeni sanattan yanadırlar, gelişmesi için ellerinden geleni yapıyorlar; ama yeterli değil, çünkü, yapım şirketlerini ve kapitalist baskıyı yine hatırlatacağım, bu korkunç çark dönmeye devam ediyor... Onu değiştirecek güçte bir politik hareket yok henüz ortalıkta...

DEL / Her günkü Türk filimlerinin ve Amerikan filimlerinin dışında başka yabancı filimler de gösteriliyor mu?

I. D / Evet, çok gösteriliyor. Az önce bunun için sözünü-zü kesmek istedim, çünkü bizde yalnız Amerikan filmleri gösterilmiyor... Son zamanlarda, geç de olsa, gerek

Sinematik'de gerek başka yerlerde birçok iyi yabancı film gösterildi... Ama piyasaya getirilen filimler genellikle kötü Amerikan ya da Avrupa filimleridir. İyi Amerikan filmi olsa buna kimse ses çıkarmayacak... Ayrıca ateşli genç sinemacıları kandıran, yumuşatan ya da halkın bu çeşit sinema isteğine ve böyle yapmakla işe başlamak gerektiğine onları inandırmaya çalışan Türk filmi yapımcıları da var.

DEL / İşte burada işin ruhbilimsel yanına değiniyoruz, çünkü, bu genç sinemacıları kandırılmak istemiyorlarsa, işlerinden hiç biri bunu kabullenmiyorsa, onlara istenilen şeytten kötü film yaptırılmaz. Bir insanı, yapmak istemediği filimleri çevirmeğe asla zorlayamazsınız. Bu yola sapmaktansa hiç bir şey yapmamayı yeğliyorlarsa gerek-tiği kadar beklemek, hazırlanmak gerekir; bu şekilde zamanı gelince -istenirse Moulet'nin sözünü ettiği kurnazlıklara ve ikeyüzlülüğe de başvurarak - bir şeyler yapmayı kabul etmemek onlara düşer. Hem sinemayla uğraşmaktan vazgeçerek de bu çarktan kurtulunabilir. Ama insan bir kez sinema yapmaya başladı mı kendi kendine şöyle demesi çok olağandır: «Bu mesleği bırakırsam, herkes gibi bir büroda maaşlı çalışmaya başlayacağım.» Sonunda istenen şekilde olmasa bile yine sinema yapmaya devam ediliyor.

... Aslında sinemacının durumu azıcık Godard'ın dediği gibi olmalı; «Film yapamazsam televizyonda çalışırım; televizyonda çalışamazsam gazeteler için röportajlar yaparım; onu da yapamazsam elime kalemi kâğıdı alır yazı yazarım...» Bence daha da ileri gitmeli: «Eğer elime kalemi alıp istediğimi yazamazsam kendime başka bir meslek seçerim...» demeli. Böyle düşünmek, gereken süre boyunca bir şeyler hazırlamaya, fırsatı gelince piyasaya çıkmaya ve parsayı toplamaya engel değil! Bu bir strateji, taktik sorundur. Pes etmek istemeyen, ne olursa olsun etmeyecektir. Bana eninde sonunda geleneksel yapımcılarla çalışan birini örnek verirsiniz size derim ki, eğer gerçekten onlarla çalışmak istememiş olsaydı, çalışmazdı. ... Dava şu: Eğer sinema, gerçekleri yansıtmaya yarayan bir ifade aracı olarak ele alınıyorsa, her alanda -diyelim ki politik ve artistik alanlarda- her şeyi yerinden oynatması gerektiği düşünülüyorsa, o zaman bu meslekte gönüllü bir savaşçı anlayışına sahip olmak gerekir. Bu durumda iki şıktan biri: insan ya bu anlayışa sahiptir ya da değildir. İsteyen anlayışa sahip olacaktır ve her alanda gönüllü asker gibi, savaşçı gibi davranacaktır. Böylece, yapmak istemediği filimleri çevirmeye zorlayamayacaklar onu. Demek ki sorun şu oluyor: Türkiye'de politika ve sinema alanında kaç tane gönüllü vardır ve kaç tane olabilir? Öte yandan Straub Almanya'da bir gönüllünün neler yapabileceğine iyi bir örnek olmuştur! Straub 1958 den bu yana Almanya'dadır; 1954'den kalan bir tasarıyı gerçekleştirmek için gelmişti buraya; şimdi 1967'deyiz, Bach üstüne çevrilecek olan bu filmi hâlâ yapamadı. Ona hep engel oldular! Uzun -metrajlı bir film çevirmek istedi, yapamadı. Şimdilik kısa-metrajlı bir film yaptı. Eser çok pahalıya malolmayacağı için birkaç yıldan bu yana ordan burdan borç para alıyordu; böylece istediği gibi, serbestçe, politikayla ilgili bir kısa-metraj yaptı. Başarı: Si-



DUYGU SAĞIROĞLU/BİTMEYEN YOL/1965.

fırlı filmi ezdiler! O da gerektiği kadar bekledi, ona yapılabilecek bütün teklifleri reddetti, - çünkü o isteseydi, ona teklifte bulunurlardı! - ve ikinci politik filmi olan **Nicht Versöhnt**'ü çevirmek için gerektiği kadar sabretti, bekledi. Almanya'da kimse onun yapım giderlerini karşılamayacağı için bekledi. Sonunda Bach'la ilgili film hâlâ çevrilmedi, Straub da 12 yıldan bu yana sinema yapmak istediği halde bugüne dek yalnız biri kısa-metrajlı biri de orta-metrajlı topu topu iki film yaptı; o bir gönüllüdür, savaşıdır, hoşuna gidenden başka şey yapmayı reddeder. Sorumuz şu : acaba Türkiye'de bu tehlikeleri göze almaya kararlı birisi var mı?.. Meslek-hayatını böylesine tehlikeye atmaya kararlı birisi?.. Ama geçimi sinema alanında sağlamak için sinema yapmak isteniyorsa, o zaman hiç üstünde durmaya değmez, ihtiyacınız olan sinemaya asla kavuşamazsınız!

I. D. / M. Moulet'den bu konuda ne düşündüğünü sormadan önce, M. Straub'un davranışının ne gibi sonuçlar doğurduğunu size soracağım. Acaba Almanya'da M. Straub'un filimlerini benimsediler mi sonunda?

DEL / M. Straub'un ve ona yardım eden birkaç kişinin (çünkü insan böyle hareket etti mi sonunda ona yardım eden çok çıkıyor) davranışının sonucunda **Machorka-Muff** ve **Nicht Versöhnt** filimleri kendilerini kabul ettirdiler; Straub'u hırpalamak isteyenlere karşılık solcular da dahil filmi hiç tutmayanlara karşılık, yok olmaya mahkûm edildiği için onu yakmak isteyenlere karşılık filimler yine de kendilerini kabul ettirdiler! Bu karşı çıkmalar neredeyse politika-dışı nedenler yüzündendi, çünkü kötü olduğunu hattâ 1896'dan bu yana çevrilen en kötü film olduğunu düşündükleri bir eseri seyretmek güçlerine gidiyordu!.. Ayrıca Straub bu tutumuyla bir yol açmış oldu, tıpkı Godard'ın Fransa'da yaptığı gibi, ama Godard aynı zamanda dış ülkeler için de aynı işi yapmış oldu - dün Skolimovski bana bunu söylüyordu: «Biz az çok Godard'ın sayesinde filim çevirebildik» diyordu - Straub yol açtı, onun ardından bir sürü genç kısa-metraj filimler

çevirdiler. Bütün bu filimler piyasadaki sinemacılar tarafından, sanatı çok yanlış bir görüş açısından yorumlayanlar tarafından reddedildi. Bu gençler başka yol tutmadılar. Sinema mesleğine girmediler. İkinci, üçüncü kısa-metraj filimlerini çevirmeyi denediler... Straub elinden geldiğince onlara yol açmaya çalışıyor ve sonunda işler daha kolaylaşıyor ve kolaylaşacak! Bu çalışma düzeni ürünlerini vermeye başladı. Öte yandan ilk kez Straub'un yaptığını, yani doğrudan doğruya seslendirme işini şimdi birçok Alman sinemacısı da yapıyor - bu aslında çok önemlidir; insana küçük bir ayrıntıymış gibi geliyor ama seslendirmenin bu şekli gerçeği vermenin en mükemmel yoludur - ayrıca başka alanlarda da çok şey değişiyor. Demek Straub'un tutumunun ne denli etkili olduğu somut sonuçlarla görülmüyor.

M. / Alışlagelmiş Türk sinema ölçüleri içinde film yapmaktansa hiç sinema yapmamayı söyleyen Delahaye ile aynı görüşte olmadığımı belirtmek isterim. Çünkü, eğer bütün gönüllüler, öncüler geleneksel sinemanın önemli yerlerini ellerine geçirirlerse durumu altüst edebilirler. Az sonra ortalıkta kimse kalmayınca geleneksel filimler çevirmeyi reddedebilirler, böylece rekabet ortadan kalkar ve sinema onları izlemeye zorunlu kalır. Olaylar böyle anlattığım gibi gözle görülür şekilde gelişmez ama, bu gücün etkisi altında bir değişiklik olur. Öte yandan, zaten Türklerin de Yunanlıların da bu yüzyıl içinde başvurdukları bir yol var: o da geçici süreyle yurt dışına çıkmak; tıpkı Yugoslavya'da Fransa üstüne bir film çeviren Autant-Lara'nın yaptığı gibi. Türkiye'nin gerçekleri üstüne yabancı bir ülkede film çevrilebilir böylelikle filmin rekâmı da, yabancı seyircileri de olur, bu durum Türkiye'de birtakım şeylerin değişmesini sağlar. Bir iki film için bu yola başvurulabilir; tabii gerçeklikten yana eser az çok zarar görür ama buna da çare bulunur, çünkü Türkiye'nin çevresinde Türkiye'ye çok benzeyen yerler var (özellikle Türkiye'nin çok yakınında olup da başka ülkelere ait adaları düşünüyorum; konuşulan dil başka olmasına

karşılık yaşayış, âdetler Türklerinkine benzer). Bu bir olanaktır ve şunu da unutmayalım ki, E. Kazan İstanbul'da doğmuştu. Türkiye üstüne bir filim çevirmeğe kalkışınca bunun altından kalkabilirdi, çünkü Amerika endüstrisinden yararlandı, üstelik Türkiye'de çalıştı.

DEL / Kazan konusunda şunu belirtmek isterim, o asla Hollywood'da çalışmadı. Gençliğinde sinemayı Hollywood'da öğrendi ama, o ortamda çalışmadan Amerikan endüstrisi içinde filim yapmayı başardı. Moullet'nin yurttan uzaklaşma örneği çok yerinde. Benim dediğim, yani filmin yurt dışına çıkarılmasının devamı oluyor böylece. Öncülerin, gönüllülerin sinema piyasasında önemli yerleri ele geçirmeleri, sonra sinema endüstrisini içinden dönüştürmeleri düşüncesi çok doğru, tutkulu, ilginç, kedicidir hatâ böylesine çekici ki tehlikeli bile olabilir! Çünkü bunlar önemli yerlere geçtiler mi ister istemez karşılırlarına birtakım eğinimler çıkacak; sözü geçen öncüler bu eğinimlere kapılmaktan kendilerini alıkoyabilecekler mi, bütün da-va burada; ya da bu görevlere gelince ne süre boyunca öncü kalabilecekler? Belki dayanacaklar. Bu düşünce yanlışdır demiyorum, doğrudur ama bana azıcık kuramsalmiş gibi geliyor. Luc Moullet'nin verdiği örnek «Tu ne tueras point» adlı filimdir; onu Fransa'da çevirmenin yolu yoktu, bu yüzden Autant-Lara Yugoslavya'da çalıştı... Autant-Lara Fransa'ya dönünce filim yasaklandı. Ama bazı kesintiler yaparak oynatma iznini verdiler. Filmin bugünkü kopyası çok hırpalanmıştır. (Şimdi oynatılmasına izin verilen bu filmin 13 yerden kesilmiş olduğunu belirtirim.)

İ. D. / Size sözünü ettiğim açık oturum sırasında M. Douchet, ordan burdan borç para toplayarak çok sınırlı mali olanaklarla «Tous les garçons s'appellent Patrick» adlı filmini çevirebilen J. L. Godard'ı örnek gösterdi... Kuşkusuz çok iyi bir örnekti bu ama mali olanaklar bulununca güçlükler ortadan kalkmış olmuyor. Size, demin söylediklerinizin aksine, salt ulusal bir sinema yapan başka bir Türk sinemacısından, Duygu Sağıroğlu'ndan söz açacağım. D. Sağıroğlu evrensel bir sinema yapmak istemediğini, çünkü amacının, kendini dünya sinemasına kabul ettirmek olmadığını, ülkesindeki bozuk düzeni değiştirmek istediğini söyledi... Öden (tâviz) vermeden birlikte çalışabilecekleri bir yapımcı buldu. Öncü bir filim yaptı. Bu eseri hemen yasakladılar. Mahkemeye verdiler. Yapıldığından bu yana filmi harcaıyp duruyorlar.

DEL / Adını andığınız bu genç sinemacının düşüncesini ele alıyorum: «evrensel sinema yapmak istemiyorum, şimdi, ülkemde belli bir işe yarayacak bir filim yapmak istiyorum» diyor. Bence eğer bu filim gerçekten bu ölçütlerle sahipse, Türkiye'nin gerçeklerini yansıtıyorsa, bu ülkede işe yarıyorsa bu filim «evrensel» olacaktır. Evrensel değilse Türkiye'ye bir yararı dokunmayacaktır. Evrensel olunca belki bir çözüm yolu vardır; Straub'un dediği gibi filmi yabancı ülkelere götürmek, orada göstermek bir çözüm yolu olabilir; «Nicht Versöhnt» azıcık Fransa sayesinde kendini Almanya'da kabul ettirdi... Filmin yabancı ülkelerde yankı uyandırmasını sağlamak, onu her yerde göstermek gerek; eser gerçekten iyiye, eğer herkes bir-

takım Türk sorunları aracılığıyla başka sorunları anlarsa -böyle diyorum çünkü başka sorunları yansıtmadan bir sorun işlenemez: eğer iyi işlenmişse, tümü birbirine bağlıdır - bu durumda filim ağır basar. Ve onu Türkiye'de yasaklamak daha güçleşir... Bu durum bir kez, iki kez, üç kez tekrarlandı mı... belki işin sonunda her şeyi hep yasaklayamazlar, hem ne de olsa her şey hep yasaklanmaz... Böyle davranmakla kötü duruma bir son verilecektir. Ama bu sonu kolaylaştırmak gerekir; çıkış yollarından biri belki de budur.

M. / Şunu belirteyim ki, bugün dünyanın otuz, kırk ülkesinde böyle bir tartışma yayımlanamaz, demek ki Türkiye'de, özellikle bazı alanlarda belli bir özgürlük var. Başka ülkelere göre daha iyi durumdasınız.

İ. D. / Evet, Bir çeşit özgürlük var, özellikle 1960'dan sonra, açıktan açığa bir toplumcu akımın varlığı söylediklerinizi doğruluyor. Yapım şirketlerinin ya da kapitalist çıkarların mali çarkına doğrudan doğruya zararlı dokunmadıkça ülkemizde özgürlük olduğu söylenebilir. Ama her şeye karşılık istediğimizi söylemeyi başarıyoruz.

DEL. / Madem ki istediğinizi söylemeyi başarıyorsunuz, öyleyse bu başlangıçtan yararlanıp işe koyulabilirsiniz. A-çık oturumlarda, konuşmalarda başlayan bu işin sinemada devam edememesi için hiç bir neden yok ortada.

M. / Hem, Mussolini'nin yönetimi sırasında on yıl kadar İtalyan sinema dergilerinde yaşayan İtalyan Yeni-Gerçekçiliği bu şekilde doğmuştur. Ayrıca şunu da hatırlatmak isterim: Türkiye'de filim yapmak için iyi bir mali ortam var çünkü bir filim sizde ortalama 30000 dolara maloluyor... Demek Fransa ve Amerika'ya göre Türkiye'de daha az mali zorluklar var. Oyle sanıyorum ki piyasanın dışında 30000 dolardan da ucuza filim yapılabilir, değil mi? Siz belki de on yıl önce Fransa'nın içinde bulunduğu durumdan çok daha fazla çıkış yoluna sahipsiniz.

İ. D. / M. Delahaye'in sözünü ettiği özgürlük konusunda, bu özgürlüğün bütünüyle dengesiz olduğunu belirtmek isterim. Bir şeyin ne zaman, nasıl sansür edileceği önceden kestirilemiyor bizde...

DEL / Özgürlük her zaman dengesizdir!..

M. / Unlü bir sürgün örneği var karşımızda: Luis Bunuel. Onun meslek hayatını düşünürseniz, kendini sürgün etmekle bir insanın ne şekilde yurduna yararlı olabileceği konusunda bir sürü ipucu elde edebilirsiniz.

İ. D. / Evet ama Luis Bunuel yurduna dönme olanağına kavuştu...

M. / Gerçekten sizin de eioğlunda ölmüş büyük bir ozanınız var! Ama ker şeye karşılık bir gün, tıpkı Luis Bunuel'in İspanya'ya döndüğü gibi, bir Nâzım Hikmet'in de Türkiye'ye döneceğine inanıyorum... Bu ne zaman olur, orasını bilemem, ama olacak!

Çeviren: İtâh Eroğlu



alman sinemasındaki gelişmeler tuncan okan

Son iki yıl öncesine kadar uluslararası yarışmalara film göndermekte güçlük çeken Alman sinemasının 1966 da bellibaşı bütün yarışmalara ilginç filmlerle katılması gözden kaçmayacak bir olaydır. İlk bakışta bir raslantı sonucu gibi görünen bu sıçrama aslında canlı, dinamik ve her yönüyle olumlu bir toplu davranışın gelişme grafiği içinde yer almaktadır. «Bubis Kino» diye adlandırılan genç bir kuşağın böylece ortaya çıkması, bugün için Alman sinemasında yıllardır süregelen tehlikeli bunalımı atlatmaya yetecek güçte sayılmasa bile gerçekten umutvericidir. 1966 da Alman sinemasının yarışmalarda elçiliğini yapan gençlerin hiçbir filmi bir başyapıt değildir. şüphesiz. Fakat onların ne kadar kişilik sahibi, hırslı, bilgili bilinçli ve zeki olduklarını ortaya koyabilecek niteliktedir. 1966 yılı içinde oniki genç rejisör ortaya çıkmıştır. «Bubis Kino» genel anlamıyla Fransızların «Yeni Dalgâ» sından, İtalya, Çekoslovakya, Polonya sinemalarının yeni kuşağından ayrılmaktadır. Alman sinemasının gençleşmesi sadece gençlerin işbaşına geçmeleri olmuştur. Bu genç sinemacıların çoğu düşünce bakımından aşırı devrimci değildir. Ne konuları, ne de konularını işleyiş tarzları çarpıcı bir yenilik göstermemektedir. Kuşağın yeniliği aslında değişik sayılmayan birtakım konuları ve sorunları kişisel birşeyler katarak sinemaya yeniden getirmek, zaten var olan klâsik kuramları «tazeleştirmek» çabasıyla açıklanabilir.

Yeni Alman sinemasının doğuşuyla ilgili ilk gelişme 1962 Oberhausen Film Festivalinde çoğu belge sinemacısı olan genç sinemacıların bir ortak bildiri yayınlamalarına raslar. Oberhausen film yarışması sırasında 26 genç sinemacı Alman sinemasının aktüel durumunu ağır bir dille eleştirmekte, hatta ölümünü haykırıyordu, bu bildiri ilk bakışta sadece bir reklâm gibi görünmüştü. Ardından neler çıkabileceğini kimse düşünmüyordu. Alman film yapımcıları yani sinemacılara muhtaç olmalarına rağmen bu gençlerin birşeyler yapabileceklerine inanmışlardı. Yalnızca kısa film yapan, amatörlik ile profesyonellik arasında bulunan gençlere film çevirtmek zaten ekonomik bir çık-

maza girmiş yapımcılara pek çekici görünmezdi. Oberhausen'li gençlerin sözcülüğünü Alexander Kluge yapıyordu. Kluge hukuk doktoruydu. Edebiyat ve sinemaya karşı büyük ilgisi vardı. 1958 - 1959 yıllarında Fritz Lang'ın yanında çalışmıştı. Alman yazarlarının meydana getirdikleri «Grup 47» nin üyelerindendi. Kluge Ulm'da bir sinema okulu, 1964 de Berlin'de genç kuşak yazarları edebiyat ödülünü aldı. 1964 - 1966 yılları arasında buradan sağladığı parayla altı kısa film yaptı. Çalışmaları Bonn hükûmetinin de dikkatini çekecek, ilk uzun filmi için 300.000 marklık bir devlet kredisinden yararlanmasına yol açacaktı.

1962 - 1966 yılları arasında Oberhausen'li gençler toplu olarak bir varlık gösteremediler. Gerçi o zamandan bu yana bazı kişisel çıkışlar dikkati çekmişti amma, bunların hiçbirisi Alman sinemasının genel krizini etkileyecek güçte sayılamazdı. Bu arada uluslararası en çok ünü olan film Herbert Vesely'nin Gençlik Yıllarımızın Ekmeği / Das Brot der Frühen Jahre idi. 1965 te Alman sinemasının yıllık yapımı son yedi yıl içinde benzerine raslanmamış bir daralma göstermişti. Çevrilen filmlerin kalitesi çok düşüktü. Sinema pazarı ancak ortak yapımcılarla ekonomik destekler bulabiliyordu. Yugoslavya, Çekoslovakya'ya da İspanya'da çevrilen «Western» taklidi filmler, Hamburg sokaklarını New York diye gösteren polis filmleri Alman sinemacılarının dış ülkelerden alıcılar bulmak yolundaki son çabalarıydı. Gerçi bu filmlerin dış satışlarından sağlanan gelir küçümsenecek gibi değildi amma, Bonn'daki kültür bakanlığı ilgilileri «Yeni Alman Sineması» na ulaşmak için bazı tedbirler düşünmekten geri kalmadılar. Kültür bakanlığının bu konudaki ilk önemli adımı genç Alman sinemacıları için özel bir para fonu meydana getirmesi oldu. Yılda 1 milyon ile 2 milyon mark arasında değişebilen bütçeye sahip bir kuruluş film çevirmek isteyen fakat sinema piyasasından gerekli yatırımı sağlayamayan gençlere kredi verecekti. Kredi isteyen bir sinemacı elindeki senaryo ve çekim plânıyla buraya başvurabilirdi. Ayrıca, önceden bir yapımcıyla anlaşmış



SABİNE SINJEN VE TILLA DURIEUX/ES/O

olmak da gerekliydi. Sinema eleştirmecilerinden ve bağımsız sinemacılardan meydana gelen bu kredi isteği incelenir, uygun görülürse istek sahibine filmin maliyetinin aşağı yukarı yarısı kredi olarak verildi. **Alexander Kluge, Vlado Kristi, Haro Senft, Edgar Reitz, Strobel-Tichawsky** gibi genç sinemacılar uzun filmlerini buradan sağladıkları paralarla çevirdiler.

«**Bubis Kino**» nun öncülerinden **Ulrich Schamoni** ve **Volker Schlöndorff** devlet desteğinden yararlanmadılar. Zira filmlerini bu kuruluşun işlemeye başlamasından önce çevirmişlerdi. **Ulrich Schamoni** **O/Es** adlı ilk uzun filmini çevirmek için kendine bir yapımcı ararken otuzsekiz yaşında, akar sahibi bir heykeltıraşla tanışmıştı. Zengin heykeltıraş, hiçbir dağıtım garantisi olmayan bu filme yatırım yaparken gözünü kapamıştı. Fakat film tamamlandıktan sonra dağıtım bulmakta güçlük çekilmedi. Dinamik bir dağıtım şirketinin, **Atlas** filmin bilgili dağıtım politikasıyla iyi değerlendirilerek, yeni kuşağa kuşkuyla gözlerle bakanları biraz olsun rahatlatmıştı. Aynı günlerde **Volker Schlöndorff** da ilk uzun filmini çeviriyordu. O da Münih'li bir yapımcıyı projesine ikna etmişti. **Schlöndorff**'un ilk uzun filmi **Genç Toerless / Der Junge Toerless** genç kuşağın varlığını daha bir duyurmaya yetti. **Schlöndorff** olsun, **Schamoni** olsun, geniş seyirci kitlelerine de pekâlâ seslenebilen ve bu bakımdan «ticarî» bir nitelik taşıyan filmleriyle **Vlado Kristi, Jean-Marie Straub** gibi hiçbir tüzve yaşamayarak modern bir biçimcilik anlayışı içinde cüretli denemelere girişen çağdaşlarından daha kolayca varlıklarını kabul ettirdiler.

Jean-Marie Straub'un «**Barişmamişlar/Nicht Versöhnt**» olsun, **Kristl**'in «**Bent/Der Damm**» olsun dağıtımcılarına sakladıkları gelir açısından doyurucu olamamıştı amma, «**O**» ve «**Genç Toerless**» bu açıdan da memnun edici sayılabilir. **Ulrich Schamoni**'nin ardından **Peter Schamoni** «**Tilkileri Vurmayınız / Schönzeit Für Füchse**» ile, onun ardından da **Alexander Kluge** «**Hikâyesi Olmayan Kız / Abschied Von Gestern**» ile ilk uzun filmlerini ortaya koyacaklardı.

Ulrich Schamoni dördü de sinemacı olan **Schamoni** kardeşlerin en küçüğüdür. Kardeşlerin en büyüğü **Viktor Schamoni** genellikle belge filmlerinde ve kısa filmlerde kameracı olarak çalışmaktadır. 1934 doğumlu **Peter Schamoni** **Tilkileri Vurmayınız / Schönzeit Für Füchse** yi çevirmeden önce yirmi kadar belge filmi çevirmiştir. Sonra **Thomas Schamoni** gelmektedir. Onun da bazı ilgi çekici belge filmleri vardır. **Ulrich Schamoni**'nin ilk uzun filmi «**O**» hatırlanacağı gibi 1966 Cannes yarışmasına katılmıştır. Film evlilik dışı ilişkilerini sürdürürken, beklenmedik bir sırada çocuk sahibi olmak durumuyla karşılaşan genç bir çiftin serüveni üzerine kuruludur. Hikâye daha çok genç kadının görüş açısına uygun bir biçimde anlatılmaktadır. **Peter Schamoni**'nin filmi ise çağdaş Alman toplumunun sıkıcı, bunaltıcı havası içinde ne yaptıklarını bilemeyen iki gencin iç dünyasını acı bir hiciv niteliği içinde vermeye çalışmaktadır. Gençlerin içinde yaşadıkları çevreyle süregelen çatışmaları, boşlukları, anlamsızca çırpınışlar: ele alınmıştır. «**O**» ve «**Tilkileri Vurmayınız**» birbirinden çok ayrı nitelikleri olan filmler-



ALEXANDRA KLUGE/ABSCHIED VON GESTERN/ HİKÂYESİ OLMAYAN KIZ

dir. «O» daha doğal, daha içten bir filmidir. Seyirciye çok düşünce payı bırakmamaktadır. Otekisi daha düşündürücü, daha derindir. Her iki filmde de genç Schamoni'ler kendi kuşaklarının sorunlarını incelemektedirler. Fakat Peter Schamoni sorunlarına daha aydın bir gözle bakmaya çalışmaktadır.

«Genç Toerless'in senaryosu Robert Musil'in güçlü bir romanından alınmıştır. Film Avusturya - Macaristan monarşisinin son çağlarında yatılı bir okul öğrencilerinin ezici baskılar karşısındaki durumlarını çeşitli yönleriyle sarıncı bir biçimde ele almaktadır. Film de konunun getirdiği hırçınlık ile Schlöndorff'un lirik anlatımı ilginç bir gelişme ortaya koymaktadır. Fransız asıllı Jean-Marie Straub'un «Barışmamışlar»ı soyut sinema yolunda cüretli bir denemidir. Ne denli başarılı olduğu tartışma götürülebilir. Karmakarışık montaj düzeni ve çarpıcı görüntülerine karşılık, gerilim ve oyun yönetimi açısından hayli monoton olan film, bütün hatalarına rağmen alışılan kalıpları zorladığı için ilgiyle karşılanmıştır. Vlado Kristl'in *Bent / Der Damm* adlı filmi bazı Alman film eleştirmecilerine göre Jean-Marie Straub'un «Barışmamışlar»ından daha ilginçtir. Kristl de soyut sinema yapmak tutkusunda bir sanatçıdır. Filmli karmakarışık bir montaj düzenine sahiptir. Kristl'in sinema anlayışını kabul etmek ya da etmemek, sevmek ya da sevmemek, şüphesiz bir kişisel seçim konusudur. Ancak, Kristl'in bu anlayışını olduğu gibi kabul ettikten sonra «Bent» karşısında duyulanmamak imkânsızdır. Film, hareketli, komik bir hikâye üzerine kuruludur.

Alexander Kluge genç sinemacıları destekleme fonundan sağladığı parayla çevirdiği «Hikâyesi Olmayan Kız / Abschied Von Gestern» adlı filminin senaryosunu «Biyografiler» adlı kitabından esinlenerek meydana getirmiştir. Kluge, romanında olduğu gibi, filmde de Almanya'yı faşist bir yönetim sistemine götüren anlayışı incelemekte, bu hataların nelere mal olduğunu savaş sonrası Almanyasının portresini de çizerek açıklamaktadır. Film bütün bu etkenlerle ezilmiş, mahvolmuş bir genç kadının umutsuz öyküsünü vermektedir. Hikâye alışılmış anlamda bir kuruluşa ve gerileme sahip değildir. Kluge'nin sineması Godard'dan, özellikle Godard'ın «Hayatını Yaşamak / Vivre Sa Vie» filminden etkiler taşımaktadır. Fakat, bütün bu benzerliklere rağmen «Hikâyesi Olmayan Kız» tümüyle güçlü bir yapıdadır. Kluge filmiyle 1966 Venedik Uluslararası yarışmasının özel ödülllerinden birini kazanmıştır.

Kristl ve Jean-Marie Straub gibi Almanya'da şansını arayan bir başka genç sinemacı da George Moorse'dur. Roman yazarı, eleştirmeci ve ressam Moorse 1959'da Münih'e yerleşmiş, orada ilk filmi çevirmiştir. «İçeri Dışarı / Inside Out» adlı bu kısa filmi sürrealist bir niteliktedir. Moorse sonra Hollanda'ya gitmiş, orada çevirdiği bir kısa filmde sonra yine Münih'e dönmüştür. Haro Senft, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Franz Josef Spieker, Edgar Reitz Alman sinemasının «yeni» leri arasında dikkati çekenlerdendir. Senft ilk defa 1964 Mannheim film festivalinde ödül kazanan «Auto-Moto» adlı filmiyle adını duyurmuştur. İlk uzun filmi «Meslek / La Carrière» içinde



BARBARA STEEL/DER JUNGE TOERLESS/GENÇ TOERLESS

elde ettiği bütün başarısının kişisel gücünden değil, fakat nişanlısının zengin babasının gizli desteğinden geldiğini anlayan genç bir işçi karşımıza çıkarmaktadır. **Edgar Reitz**'in sineması, deneysel sinema niteliğindedir. Genç sinemacı, «**Yemek / Mahlzeiten**» adlı filminde bir kadının portresini çizmektedir. Son beş yıl içinde en çok umut veren **Hans Rolf Strobel - Heinz Tichawsky** ikilisi sinemacılık serüvenlerini yürütebilmek için bu süreyi ısmarlama filmler yapmakla geçirmişlerdir. 1966 yılı ortasında devletten para yardımı istemişler, böylece «**Boşanma / Ehescheidung**» adlı bir filme başlamışlardır. **Franz Josef Spieker** ve **Vlado Kristl** devlet fonundan sağladıkları kredilerle yeni filmlerini meydana getirmişlerdir. Bir süre **Luchino Visconti**'nin de yanında çalışan, Alman sinemasının başarılı görüntü yönetmenlerinden **Roger Fritz** «**Kız / Mädchen**» adlı ilk uzun filmini geçen yıl sonlarına doğru tamamlamıştır.

«**Bubis Kino**» dan söz ederken iki sinemacıya daha işaret etmeden geçmeyelim: **Hansjürgen Pohland** ve **Willi Tremper**... «**Toby**» adlı filmle umutverici bir başlangıç yapan **Pohland** o zamandan beri yapımcılığı seçmiş, «**Modern Art**» film şirketinin yapım yönetmenliğini üzerine almıştır. Rejisörlüğe ancak 1966 yılı içinde çevirdiği «**Kedi ve Fare / Katz und Maus**» ile dönmektedir. **Willi Tremper** deneysel sinema ile ticarî sinema arasında bocalayan bir kişidir. 1962 de ilk önemli filmini ortaya koymuştur: «**Sonsuz Gece / Endlose Nacht**... Film sis yüzünden Berlin'den kalkamayan bir uçağın yolcularını çeşitli durumlarıyla incelemektedir. Fakat «**Sonsuz Gece**» nin tica-

ri başarısızlığa uğraması üzerine Tremper eski mesleği olan gazeteciliğe dönmüştür, bir resimli dergiye skandallar üzerine röportaj yazmaya başlamıştır. Tremper kendi adına bir film yapım şirketi kurmuştur. Kendi adına çevirdiği ilk film «**Playgirl**» dir. Tremper burada Berlin'e gelen bir manken kızın serüvenlerini hikâye etmektedir. Anlatım biçimi belgesel niteliktedir. Tremper kamerasını sırtladığı gibi olayların geçtiği yerlerde çalışmıştır. Bu çalışma tarzı bir bakıma Tremper'in karşılaştığı imkânsızlıkların sonucudur. Zira hiçbir yerden kredi bulamayan Tremper Berlin'deki Ufa stüdyolarına başvurmuş, çevirim masrafları için stüdyodan oniki aylık bir kredi istemiştir. Ayrıca kullandığı ham filmi altı aylık bonoyla almıştır. Oyuncuların hiçbirine para ödemiş, onlara filmin piyasaya çıkmasından sonra sağlanan gelir oranında ücret vereceğini vaad etmiştir. Filmin önceden hazırlanmış bir senaryosu da yoktur. Anlatacağı hikâyeyi anı hatlarıyla kafasında kuran Tremper, her akşam bir sonraki günün planlarını ve diyaloglarını hazırlamıştır. Tremper'in gazetecilikten gelme el çabukluğu ve pratiği bu işi rahatlıkla halledebilmesine yetmiştir. Film, bittikten sonra Tremper dağıtımıcı aramış, fakat hiçbir dağıtımıcıdan olumlu bir cevap alamamıştır. Bunun üzerine kendi başına filmini dağıtmaya karar vermiştir. Bir hafta içinde, sinema sahipleriyle kurduğu ilişkiler sonucu yaptığı angajmanların sayısı 130 dur. Her sinema filmi 4-6 hafta göstermek garantisizle filmi istemiştir. Film piyasaya çıktıktan sonra büyük bir ticarî başarı kazanmış, sadece Almanya'da birbuçuk milyon dolar gelir sağlamıştır.

*
yeni

amerikan

**sine
ması**

**derleyen:
sungu çapan**

Altı yıl kadar önce *Shadows/Golgeler* adlı bir film, Amerikan film yapımcılığında yeni bir önemli çağın açıldığını haber verdi. Aşağı yukarı on yönetmen, bu arada, az sayıda bir oyuncu topluluğu, sinema yazarları, eleştirmenler ve dağıtımıcılar «yeni Amerikan sineması» nı bildiren bir manifesto yayınladılar. 30 Eylül 1960¹. Bugün bu sinema, nitelikten çok niceliğe, başarıdan çok deneye dayanan önemli yapıtlarını ortaya koyuyor. Dünyaya değişik gözlerle bakan, yeni görüş açıları getiren bir sinema bu.

Bu yeni sinema belirli bir biçimde folklor sanatından çıkıyor, bir halk sanatından meydana geliyor. Her türde filimler yapılıyor, şiirsel, anlatı, belgesel, v.b. ama tümünde de iki ana özellik kendini duyuruyor: dirilik ve bilgiğe kaçmayan bir tavır. Genellikle alıcı kullanmaktan habersiz gençler, ellerinde 16 mm. lik alıcılarıyla ticari yönetmenlerin her türlü özenden ırak alanlarına giriyorlar. Alışılmamış olanı, garip olanı getiriyorlar sinemaya aşırı bir taşkınlıkla. Konularının gerçek özünü araştırırken yaygın modalar ya da para tarafından bayağılaştırılmayan gözleri daima açık. Kavgaları çağdaş Amerikan toplumuydu, bu toplumu alabildiğine eleştiren, yergi dolu filimler yapıyorlar, ilk anda akla gelen bir yapıt örneğin Jones Mekas'ın *Guns of the Trees/Ağaçların Silâhları* adlı filmi. 16 mm. lik film kullanıyorlar, bu yalnızca para yönünden daha ucuza çıkmakla kalmayıp yapıtlarının sert havasına alışılmış 35 mm. lik filminden daha uygun düşüyor. Bu hareketin başlangıcını şöyle bir anımsamak gerek, bu sanatçılar çok genç ve başlangıç için çok yoksuldular, halktandılar, halk arasında uyuyor, yiyiyor ve çalışıyorlardı, Hollywood'un dayanılmaz dünyasında değil. Sıkı sıkıya birbirine kenetlenmiş bir gökdelen'ler toplumu olan New York, çeşitli uluslardan insanlar, Porto-Riko'lular, İtalyanlar, Romenler, Polonyalılar, Yunanlılar, Harlem'in labirent gibi sokakları, v.b. düşünülürse New York'un niçin bu hareketin merkezi olduğu anlaşılır. Ama New York'ta yapılan her bağımsız ve dar bütçeli film de bu sinemaya bağlanamaz; yakın bir örnek, bohem yaşayışı konu edinen *Greenwich Village Story/Greenwich Köyü hikâyesi* adlı bir film çevrildi bu yenilerde ama yönetmenin sorunu ele alışı, anlayışı bütünüyle Hollywood kalıplarına uygundu.

Yeni Amerikan sineması basit bir halk sanatından ibaret değildir. Profesyonel'ciliğe karşı çıkışı bilinçli ve kesindir. Sanatçıları birbirlerinden çok uzaktadırlar, her film yaratıcısının belirgin damgasını taşır. Bu harekete bütün olarak hiç kuşkusuz «yaratıcı okul» adı verilebilir. Film-

¹ «The First Statement of the New American Cinema Group» Jonas Mekas, Shirley Clarke, Lewis Allen, Emile D. Antonio, Edward Bland, Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie, Edouard De Laurot, Ben Carruthers, Angus Juilliard, Adolfo Mekas, Gregory Markopoulos, Daniel Talbot, Guy Thomajan, Louis Brigante, Harold Humes, Sanders Kardeşler, Bert Stern, Don Gillin, Walter Gutman, Jack Perlman, David C. Stone, Sheldon Rochlin.

ler her zaman «orijinal bir stil» de değildirler, başka yönetmenlerin yapıtları da bu akımı etkilemiştir, örneğin Godard'ın A Bout de Souffle/Soluk Soluğu'sı kurgu ve alıcı çalışması olarak büyük çapta etkiledi yeni Amerikan sinemasını. Yeni Amerikan sineması hiç bir alanda örgütlenirilmiş «epöpler» bir sanat değildir; yalnızca 1962 nisanında yapılan filimleri dağıtmak, duyurmak ve yarı-ticarına kazanç sağlamak amacıyla bir sinemacılar kooperatifi kuruldu, başlangıçta bir «ortama karşı çıkanlar salonu» olan bu kooperatif daha sonra seçkin bir yer oldu. Bu kooperativin başında film eleştirmeni, yönetmen, Film Culture adlı dergiyi yöneten ve bu hareketin en kuvvetli savunucusu olan Jonas Mekas bulunuyordu. Film Culture son zamanlarda para bakımından desteklenince yepyeni bir görünüş kazandı. Kardeşi Adolfas Mekas'ın ilk filmi Hallelujah the Hills, 1963 Cannes film şenliğinde büyük bir ilgi uyandırdı. Bu filmin New York'da, kentlin göbeğindeki seçkin bir sinemadaki ilk gösterilişinde sakaldan çok kravatlı bir topluluk vardı ve kimse ıslıklamadı. Yeni Amerikan sinemasına Underground cinema/Yeraltı sineması adı da veriliyor.

Halkın bu akıma karşı davranışı ve film dağıtımı daha çözülmesi gereken sorunlar olarak duruyor... Bunlar bir yana, biraz bu hareketin sinemacılarından söz etmeli.

Son yılların çok özgün yetenekli iki sinemacısı Jack Smith'le Leroy McLucas. İlki bir «gariplik şampiyonu», öbürü açık yürekli yapmacıksız bir sanatçı.

Jack Smith, Amerikanın orta batısından gelen, uzun boylu, 33 yaşında gılgin biri. İlk filmini yapmadan önce renkli, bayağı şehvet fotoğrafları çekerek; bu fotoğraflarda giyinik ya da soyunuk kadınlarla erkekler önceden çok özenilerek hazırlanmış, açık saçık'tan ötede uyumsuz olarak deyimlendirilebilecek pozlardaydılar. 1957'de Smith'e borçlu olan birisi ona beş dakikalık bir film yapmak olanağı sağladı; film bittiği zaman öyle kesilmiş, yapıştırılmış bir durumdaydı ki Smith filme Scotch Tape adını verdi.

Jack Smith, beş yıl sonra Flaming Creatures/Yanan Yaratıklar'ı yaptı. Çekimi 75 dolara çıkan film eski bir tiyatronun tavanında hazırlandı ve 50 dakikalık çekimin tümü kullanıldı, Flaming Creatures'ün ilk halka gösterilişi film uzun bir «seks işlemi» olduğunu duyanlarla doldu. Ve gerçekten de öyleydi, film bir seks parodisiydi. Şiddetli ya da acı olmaktan çok sevimli, güzel görüntülere sahip, çok zengin bir hayalgücünün ürünü olan Flaming Creatures, «homoseksüel film» olarak adlandırıldı. Jack Smith aşkla yaratıyordu; maske'den ve mim'den yararlanmayı yeğliyor, alay ettiği insan'ı sunarken bunları kullanıyordu. Smith, geçmiş zamanların büyük vamp'i Marla Montez'in ateşli bir hayranıdır, göz kamaştırıcı bir türün bu çok yetenekli kadın oyuncusuna övgüler düzdü; The Cobra Women, the Siren of Atlantis, Sheherazade. Şimdi yapmakta olduğu yeni filmi bütünüyle Maria Montez'in betimlemesi olacak, adı; The Great Moldy Triumph. Jack Smith herkesle alay ediyor; Leroy McLucas ise akıllı, sevimli, ağırbaşlı bir zenci ve çabuk gelişen yeteneklere sahip. İlk filmi Dulce Domingo Dulce / Tatlı Pazar Tatlı, Kübada çevrildi; gönüllü şeker kamışı kesicilerinin bir hafta sonunu gösteren bir dökümanter bu. McLucas

toplumsal-gerçekçi bir konuyu ele alıyor ve ona canlılık veriyor. Sallanan gövdelerin görüntüleri, - yukarı kalcan ve inen kollar şeker kamışını arabalara yüklüyor ve dinlenmek için düşüyorlar, sonra yine... - şeker kamışının kesilişindeki ritim neşeli bir müzikle birleşiyor ve uyumlu bir bütün oluşturuyor. Dulce Domingo Dulce, şarkı söyler gibidir. McLucas'ın her dokunduğu şeye hiç kuşkusuz güzellik getirdiği parlak bir filmidir.

Shirley Clarke'in yeni filmi The Cool World / Soğuk Dünya'nın en iyi görüntüleri de, McLucas tarafından Harlem'de çekilen görüntüler.

New York okulu sinemacılarının çoğu, Hollywood insanal duyguları düzenli olarak uzun diyaloglarla ve duygu bakımından zengin yakın planlarla ağırlaştırmayı denerken, yaşamın heyecanlı görüntüler aşılayıcı dış görünümüyle ilgileniyorlar. Bu çok konuşmaktan daha iyidir gençlere göre. Profesyonel oyuncularla çalıştıkları gibi çoğu kez kimi önemli ya da önemsiz rolleri kişisel dostlarına oynatıyorlar.

Zapata'yı andıran, bıyıklı, esmer, 30 yaşlarındaki Ron Rice'in uzun filmi The Flower Thief / Çiçek Hırsızı bütünüyle diyalogsuz çevrildi. The Flower Thief dinleyeni çok etkileyen bir şarkı gibidir. Film bir oyuncu üzerine kurulu - Taylor Mead - ve bir «mekan» da, San Francisco'nun North Beach adlı bölümünde geçiyor. 800 dolara mal oldu ve İkinci Dünya Savaşından arta kalan askeri filimler kullanıldı. Belki bu kötü bir başlangıçtı: bir özneye dayanan, çok uzun bir filmi The Flower Thief. Bu hareketin öbür yapıtları gibi sonuçta bir görüntü filmi, bir düşünce filmi olarak kalıyordu. Gerçek sorun burada toplanıyor, yoksa eleştirildiğinde ortaya çıkan filmin yalın tekniğinde değil. Bir aziz'in basit havasında doğa üstü bir varlıkmiş gibi cisimleşen Taylor Mead'ın görüntüsü unutulmadı; bu hayecan verici olduğu kadar ilk Chaplin görüntüleri kadar klasik'tir de.

Smith, McLucas ve Rice, tümü de bir anlamda «İlkel» dirler, şiirsel öz'leri olgun sanatçı deyimini de aşar. 1960'ın çok şeyler umduran öbür adları ne oldu, sanatçı olabildiler mi?

Robert Frank'ın sinemacılık geçmişi çok ilgi çekici ve çok karmaşıktır hiç kuşkusuz.

Alfred Leslé'yle birlikte gerçekleştirdiği ilk filmi Pull My Daisy / Papatyamı Kopar, Amerikan «beat» şairlerinin dünyasını işleyen küçük bir belgesel başeser'di. Sonra Howard Schulman'la uyarladığı tarihsel bir film yaptı: bir Sovyet yazarının, Isaac Babel'in The Sinn of Jesus / İsa'nın günahı adlı hikâyesi. Gebe bir çiftçi kadın aştığı tarafından terkediliyor; İsa görünüyor ve kadına kocası yerine geçebilecek bir melek yolluyor ama kadın bir cinsel birleşme sırasında meleği öldürüyor. Kadının sonraki yalvarıp yakarmaları, İsa'nın acımasızlığını ve anlayışsızlığını değiştirmiyor. Böylece kadın, tanrının yasalarının insan yasalarından daha korkunç olduğunu öğreniyor. Filmin en şiddetli bölümlerinde gerçek bir umutsuzluk ortaya çıkıyor, görüntülere karamsar bir güzellik siniyor. Luchino Visconti, The Sinn of Jesus'u «büyük bir film» olarak nitelendirildi gördüğünde. Ama ne yazık ki filmde kimi fantastik sahneler çok tedirgin edici bir biçimde



ADOFAS MEKAS/HALLELUJAH THE HILLS. 1963

hazırlanmıştı, bu bütünlüğü bozuyordu. Ve ayrıca Frank da dramatik kuruluştaki gerilimi her zaman aynı başarıyla götüremiyordu. Filmin görüntüye dayanan bölümleri konuşmalardan daha etkili idi.

Robert Frank, eleştirmenlerin «daha mutlu bir film» dedikleri Okay End Here'i (bir radyo programının adı) bitirdi son olarak. Robert Bresson'un Pickpocket'indeki Martin La Salle baş erkek rolü oynuyordu, konu Margaret Maggid'in bir hikayesinden aynen alınmaydı. Okay End Here, The Sinn of Jesus gibi aşağı yukarı kırk dakika kadar sürüyordu. Değişik olan, Frank'ın bu kez hem güzel, hem beylik bir film yapmasıydı. Antonioni etkisi yoğun bir biçimde ağırlığını duyuruyordu: birbirlerine yabancılaştan genç bir çift, modern ve şık evlerinde bomboş geçecek yeni bir pazar gününe başlıyorlardı. Alıcı çeşitli nesneler üzerinde gezinirken, şöyle bir cümle söyleyen kadının sesi duyuluyordu: «Sıkılıyor muyum?» Sonra gezintiyi çıkıyorlar, ögle yemeği yiyorlardı. Akşam oluyor, genç erkeklerle genç kadın yakınlaşıyorlardı bir türlü. Kadın, bu kandirici birleşmenin iflasını güzel ifade edecekti: herhangi biriyle yaşanmak.

Okay End Here, bu akımın genellikle bütün filimleri gibi başarılı görüntülere sahipti. Başka özelliği de bütünüyle profesyonel bir anlayışla çevrilmiş oluşuydu. Okay End Here'den sonra şimdilerde Robert Frank, tüm ayrıntıları-

la kendi yaşantılarından çıkaracağı uzun bir film yapmayı tasarlıyor.

Jonas Mekas yaratıcı sinemacılığına esaslı bir filmle başlamadan önce o kadar çok duruksamadı. Alan Ginsberg'in şiirlerini andıran bir taşlama olan Guns of Trees, can sıkıcı, yanlışlarla dolu, kendini beğenmiş bir filmi. Tabii, yönetmenin yüreği öylesine doğru bir yerdeydi ki, bir parça bir dikkatle daha bir düzen verebileceği Amerikan toplumu eleştirmesini haklı gösteriyordu. Mekas başlıca rolleri bilerek iki olağanüstü zenci oyuncuya vermişti, Shadows'den Ben Carruthers ile kadın oyuncu Angus Speare Juilliard.

Guns of Trees'e karşılık Adolfas Mekas'ın filmi Hallelujah the Hills, yüce amaçlı bir film değildi ama şen şakrak bir havası vardı. Hikâye bir Jules et Jim parodi'siyle başlıyor, sonra sinemanın sofistik parodi'lerine kadar uzanan bir alaycılıkla (Truffaut, Antonioni, Japon samurai filimleri), iyice çığrından çıkıyordu. Hallelujah the Hills'de ilgi çekici iki sahne vardı: kızların gölgelerinin bir tepenin doruğunda twist yaptıkları bölüm (Bergman'ın Yedinci Mühür'ündeki ölüm dansının parodi'si) ve iki kaçak mahkûmun düello ettiği son sahne. Bu sahnelerde filmin belirgin esprisi zorlamaksızın ortaya çıkıyordu.

Oyuncuyken Shadows'la yönetmenliğe geçen John Cassavetes, kişisel tasarılarını profesyonizmle bağdaştırmak

umuduyla Hollywood'a gitti. Sonuç pek başarılı gibi görünmüyor. İki film yaptı orada, Too Late Blues ve A Child is Waiting / Bir Çocuk bekliyor ama ne ilki ne öbürü, ikisi de ilk filmi Shadows'un düzeyine erişemediler.

Shirley Clarke, Jack Gelber'in esrarkeşer üzerine yazdığı oyundan uyarladığı The Connection / Bağ'ı bitirdikten sonra Warren Miller'in Harlem gençliğini işlediği bir romanına el attı : The Cool World / Soğuk Dünya.

1960'da Wisconsin'de John F. Kennedy ile senatör Hubert Humphrey arasındaki politik seçim savaşı bir dökümanter filme konu oldu: Primary. Bu filmin yapımcıları şimdi Drew Associates adını aldılar, aralarında Primary'nin görüntülerini çeken Richard Leacock da bulunuyor. Flaherty'nin Louisiana Story / Louisiana Hikâyesi adlı filminin de görüntülerini çekmiş olan Richard Leacock, Richard Drew'in yapımcılığını, Albert Maysles'nin de alıcısı yönetmenliğini yaptığı başka önemli belge filimler de çevirdi: Ünlü otomobil yarışçısı Eddie Sachs'ın Indianapolis'deki yarışını anlatan Eddie Sachs'ın Indianapolis / Schs-Indianapolis'de (1961), Kenya (1961), Football (1962), The Chair / Elektrik sandalyesi (1963), Jane Fonda'yla yapılan bir konuşmayı nakleden Jane (1964).

Richard Leacock kadar önemli başka bir belge filimci de Dan Drasin. Drasin, 1961'de yaptığı Sunday / Pazar adlı filminde bir gurup halk çarkıcısıyla New York polisinin çarpışmasını anlatırken alıcılığı görülmemiş bir biçimde kullandı.

Değişik kaynaklı, adı anılmaya değer başka bir döküman-

ter de, 1960'daki Yeni Amerikan sineması manifestosuna katılanlardan dağıtımçı Emile di Antonio ile eleştirmen Daniel Talbot'un yapımcılığını yaptıkları, Robert Duncan'ın birbuçuk saatlik filmi Point of Order / Düzen noktası'dır. Bu film, senatör McCarthy'nin Amerikan ordusuna hıtlap ettiği 32 saatlik bir televizyon programından çekildi ve Robert Duncan kurgusunu yaptı. Point of Order, Amerika Birleşik Devletleri tarihinin mutsuz bir bölümünü çarpıcı bir alay'la, çöşkunlukla dile getiriyordu.

New Yorklu Gregory Markopoulos'nun yeni filmi Twice a Man / İki kez bir adam, bütün görüntüleriyle, simgeciliyle, mitolojik efsanelerden yararlanışıyla Markopoulos'nun bütün yapıtlarına tutkun olduğu Jean Cocteau'nun etkisini açığa vuruyor. Bellibelsiz bir Hippolytus efsanesi Twice a Man. Büyülü bir kadına tutulan, kadının ağına düşen ve sonuçta mahvolan güzel bir genç adamın hikâyesi. Twice a Man'de ilgi çekici olan Markopoulos'un filmiyle 1940'ların Fransız sinemasının stilini bağdaştırması, - alıcı hep kahramanın güzel profilinde gezinir - çok modern bir kurgu tekniği kullanması. Twice a Man'de perdede bir görüntü düşüyor bir ışık gibi, göz hemen görüntüyü yakalıyor: görüntüler tekrarlanıyor ve bir devam oluşturuyor - bir bling akımı, anıların yoğunlaşması, şiirsel bir nakarat gibi. Bu filimde sahnelerin kararması, başka filimlerdekinden değişik, Jean Herman'ın modern yaşıyışın yarattığı gerginlikleri yansıtan cinéma-vérité filmi Bon pour la vie civile'inde olduğu gibi. Markopoulos için, teknik, filmin yapısını meydana getirir ve bu bir gösteriş değildir.



JOHN CASSAVETES/SHADOWS/GÖLGELER. 1960



SHIRLEY CLARKE/THE CONNECTION/BAĞ



ROBERT FRANK/PULL MY DAISY/PAPATYAMI KOPAR

Yeni Amerikan sinemasında biçimsel başkaldırıyı getiren sinemacı, bu hareketin «perde gerisi virtüözü» olan Ctanley Brakhage'dir. Gregory Markopoulos dahil, biçim ve teknik sorunlarla onun kadar uğraşan başka bir sinemacı gösterilemez. Stan Brakhage geçirdiği aşamalardan sonra son filmi *Prélude*'le yeni bir bireşime vardı.

John Cassavetes'in *Shadows*'u, ilginç bir hazırlık evresinden sonra New York okulunun resmen «patlayışı»nın habercisidir. *Shadows*'la Yeni Amerikan sineması çıkışını kabul ettirdi. Bu hareketin tarihsel gelişim süreci içinde, *Shadows*'a kadar olan aşamalarını, bu hareketin ilk hazırlayıcı sanatçılarını da anmak gerek.

Helen Levitt, Janice Loeb ve Amerikalı sinema düşünürü James Agee'nin 1948'de başlayıp 1951'de bitirdikleri New York sokaklarında çekilmiş bir dökümanter olan *In the Street* / Sokakta adlı filmle, Sidney Meyer'in bir zenci çocuğunun hikâyesini anlatan *The Quiet One* / Sakin Biri'si bağımsız New York okulunun kökleridir. Bu iki temel filmde gerçekçi bir tavır gözetildi, oyuncu olarak sokaktan insanlar kullanıldı, hareketli bir alıcıyla yerinde çalışıldı, dökümanter sinemanın öncüleri Willard Van Dyke, Paul Strand, Pare Lorentz'in yapıtlarından, Hans Richter, Willard Maas, Maya Deren, Sidney Peterson gibi deneysel sinema ustalarının deneylerinden yararlanıldı. James Agee, aynen sonradan Fransız sinemasında ortaya çıkan Yeni Dalga akımında André Bazin'in oynayacağı rolü üstlendi, bu hareketi temellendirmeye çalıştı.

Sidney Meyers, 1958'de Ben Maddow ve Joseph Strick'le birlikte sinema -göz tekniğiyle *The Savage Eye* / Vahşi

göz'ü yaptı. Alıcı, bu filmde tıpkı 1930'larda Dziga Vertov'un Rusyada uyguladığı gibi, bugünün Amerikan yaşamını dikkatle izliyordu. Yalnız Vertov ile Sidney Meyers arasında esaslı bir ayrılık vardı; Vertov, Sovyet yaşamının tipik görüntülerini günlük tutarmışçasına, akıcılıkla görüntülere kaydediyordu, buna karşılık Meyers ise tipik olmayan'ı, alışılmamış'ı araştırıyordu. Meyers'in sinema-göz'ü sinik ve soğuktu. Sonradan Richard Leacock bu yolu izler gibi oldu.

Ünlü eğlence yeri Coney Island'da geçen küçük bir çocuğun serüvenleri üzerine kurulu *The Little Fugitive* / Küçük Kaçak, Morris Engel'e büyük bir başarı kazandırınca ardından *Lovers and Lollipops* ve *Weddings and Babies* geldi. Morris Engel'in başarılarının yanısıra Lionel Rogosin de yaptığı iki toplumsal eğilimli filmle (*On the Bowery* / Bowery'de ve *Come back, Africa* / Geri gel, Afrika) ilgiyi bağımsız New York sinemacılarının üzerine çekti. New York okulunun Amerika dışındaki olumlu yankıları, halkın ilgilenmesini ya da kimi endüstrileşme olanaklarını sağlamıyor henüz.. Filimlerin gerektiği gibi dağıtılamayışı daha sürüyor. Büyük bir topluluk New York'da bu hareketin ürünlerini arka arkaya birkaç seans seyredebiliyor da, Missouri'de kimsenin bu filimler hakkında bir fikri yok. Dağıtım sorunu olduğu gibi duruyor. Yeni Amerikan sineması New York'dan, San Francisco'dan, uluslararası filim şenliklerinden biraz da Amerika içine sığrayabilse.. Geniş seyirci yığınlarına mal edilebilse.. O zaman.. Sinema tarihinin en ilgi çekici olaylarından birine tanık oluyoruz:

New York'lu sinemacılar seyircisiz bir sinemayı gerçekleştirmeye çalışıyorlar şimdi.

KAYNAKLAR

1967 ocak ayı başından 20 şubatı kadar çevrilen türk filmleri
ağah özgülü

O C A K

- 1) **SÜRTÜĞÜN KIZI** - Yön. / Ertem Eğilmez / Sen. Sadık Şendil / Gör. Krlton İlyadis / Oy. Fatma Girik, Önder Somer, Sevd Nur, Münür Özkul, Sula Selen / Yap. Arzu Film.
- 2) **AYRILIK OLMASAYDI** - Yön. Hüsnü Cantürk / Sen. Hüsnü Cantürk / Gör. Cahit Engin / Oy. Selda Alkor, Murat Soydan, Mahir Özerdem, Suzan Avcı, Meriç Başaran / Yap. Kulu Film.
- 3) **AĞIR SUÇ** - Yön. / Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Sadri Alışık, Sevd Ferdağ, Selma Güneri, Yusuf Sezgin, Çolpan İlhan / Yap. Erler Film.
- 4) **NAMUS BELÂSİ** - Yön. Kemâl Kan / Sen. Kemâl Kan / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Tamer Yiğit, Pervin Par, Yıldırım Gencer, Suzan Avcı, Ali Şen / Yap. Şafak Film.
- 5) **KARDEŞ KAVGASI** - Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Hülya Koçyiğit, İzzet Günay, Sevd Ferdağ, Yusuf Sezgin, Süleyman Turan / Yap. Erler Film.
- 6) **KIZIL TEHLİKE** - Yön. Nejat Saydam / Sen. Safa Önal / Gör. Şevket Kıymaz / Oy. Ayhan Işık, Figen Say, Kuzey Vargın, Devlet Devrim / Yap. And Film.
- 7) **ALTIN ÇOCUK BEYRUTTA** - Yön. Ertem Göreğ / Sen. Bülent Oran / Gör. Turgut Ören / Oy. Göksel Arsoy, Tarup Necdet Çağlar, Hüseyin Baradan / Yap. Göksel - Sannin ortak yapım.
- 8) **KANLI TAKİP** - Yön. Yavuz Figenli / Sen. Erdoğan Tokmak-

çioğlu - Yavuz Figenli / Gör. Dinçer Önal / Oy. Fikret Hakan, Sevd Ferdağ, Nuran Aksoy, Hüseyin Baradan, Yılmaz Koksall / Yap. Topkapı Film.

- 9) **AĞLAYAN KADIN** - Yön ve Sen. Osman Seden / Gör. Necati İltat / Oy. Türkân Şoray, İzzet Günay, Kuzey Vargın, Neriman Köksall, Kadir Savun, Sevd Ferdağ, Muzaffer Tema, Gürel Unlüsoy / Yap. Sine Film
- 10) **KAHVECİ GÜZELİ** - Yön ve Sen. Osman Seden / Gör. Necati İltat / Oy. Türkân Şoray, İzzet Günay, Sevd Ferdağ, Yusuf Sezgin, Kadir Savun, Muzaffer Tema / Yap. Sine Film.
- 11) **SENİ AFFEDEM** - Yön ve Sen. Duygu Sağıroğlu / Gör. Ceñiz Tacer / Oy. Hülya Koçyiğit, Cüneyt Arkin, Tanju Korel / Yap. Efes Film.
- 12) **SÖYLEYİN GENÇ KIZLARA** - Yön. Hasan Kazankaya / Sen. Şeref Gedik / Gör. Kaya Erezer, Feridun Kete / Oy. Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Salih Güney / Yap. Kazankaya Film.
- 13) **AMANSIZ TAKİP** - Yön. Semih Evin / Sen. / Gör. Fethi Mürenler / Oy. Kartal Tabet, Neriman Koksall, Reha Yurdakul / Yap. Roket Film.

Ş U B A T

- 14) **SERSERİLER KRALI** - Yön. Mehmet Dinler / Sen. Osman Seden / Gör. Kenan Kurt / Oy. Sadri Alışık, Filiz Akın, Parlâ

Şenol, Tülin Elgin, Kenan Pars / Yap. Kemal Film.

- 15) **YAPRAK DÖKÜMÜ** - Yön. Memduh Un / Orhan Kemal - Halit Refig / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Ediz Hun, Fatma Girik, Cüneyt Gökçer, Semiramis Pekkan, Gürel Unlüsoy, Nurhan Nur, Esin Gürsoy / Yap. Uğur - Kadri Film.
- 16) **ÖLÜRÜM DE AYRILMAM** - Yön. Ülkü Erakall / Sen. Bülent Oran / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Yıldız Tezcan, Salih Güney, Aliye Rona, Nuran Aksoy / Yap. Sarıkaya Film.
- 17) **PAŞA KIZI** - Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Kartal Tabet, Filiz Akın, Turgut Özatay, Önder Somer, Hulusi Kentmen / Yap. Erler Film.
- 18) **ACI TÜRKÜ** - Yön. Abdurrahman Falay / Sen. Safa Önal / Gör. Nejat Okçugil / Oy. Nuri Sesiğüzel, Figen Say, Turgut Özatay / Yap. Er Film.
- 19) **OSMANLI KABADAYISI** - Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Bülent Oran / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Kartal Tabet, Selda Alkor, Turgut Özatay, Hulusi Kentmen, Özdemir Han / Yap. Erler Film.
- 20) **DEMİR YUMRUKLU ÜÇLER** - Yön. Nişan Hançer / Sen. Safa Önal / Gör. Mike Rafaelyan / Oy. Ekrem Bora, Esen Püsküllü, Kuzey Vargın, Neriman Koksall, Hüseyin Baradan, Süleyman Turan / Yap. Birsell Film.



YAVUZ FİGENLİ/KANLI TAKİP/FİKRET HAKAN



jak şalom

SİNEMA ve SEYİRCİ

Sinema sanatının çok yakından incelenmesi gereken bir konusu, seyirci konusudur. Gerçekten, gerek eleştirmenler, gerekse yapımcılar bu konu üzerinde uzun uzun durmuşlar ve seyirci sorununa cevap aramışlardır. XX. yüzyılın sanatı, XX. yüzyıl bilimleri yardımıyla incelenememiş, ruhbilim ve toplumbilimin gelişmesi bir çok sinema sorununa çözüm yolu bulmuş, bu arada seyirci sorununun karanlık noktalarından bir çoğu da böylece açıklığa kavuşmuştur. Yiğün yönetiminin yeniden önem kazandığı günümüzde, seyirci sorunu incelemenin dışında bırakılmamalıdır.

I — Seyirci

Sözlükler seyirciyi genellikle şöyle tanımlarlar: «Seyirci, bir olayın görsel tanığı olan kimsedir». Bu olay da şu şekilde tanımlanmaktadır: «Dikkati, bakışı çeken herşey.» İlk zamanlardan beri insan, dünyanın ve şeylerin gizli yanları karşısında ilgisiz kalamamış, anlaşılamayanı anlama, anlatma yolunda çabalarda bulunmuş, içindeki duygular onu, şeyleri sınıflandırmaya, oluşlarının nedenlerini araştırmaya, onlara bir anlam vermeye yöneltmiştir. İnsan ilk günden beri görkemli bir gösterinin içten bağlı seyircisi olmuştur.

Sanat, zamanla bu bir çeşit dinsel duyguların, estetik duygulara dönüşümüyle gelişmiştir.⁽¹⁾

Böylece bugünün sanatı, mantıkla estetiğin yol gösterdiği bir insan yığınının yönelmiş, ancak bu insan yığını her zaman, mantık ve estetiğin yol göstericiliğini kabul etmemiş, başka duyguların, özellikle dış etkenlerin kölesi olmuştur.

Sinema seyircisi incelenirken, sinemanın en geniş topluluklara seslenen sanat dallarından biri olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. (Müzik de radyonun aracılığıyla çok geniş bir yığına seslenir. Ancak, sanat olarak müzik, sinemaya oranla dışa kapanık ve düşüncel yanı zayıf bir sanattır.). Aynı şekilde, günümüzün en geniş köle topluluğunun da sinema seyircileri oldukları unutulmamalıdır.

Böylece, sinema - seyirci ve seyirci - sinema gibi iki yanlı bir etkileme ortaya çıkmıştır. Artık, sinemadan söz edildiğinde seyirci savsanmayacak, toplum ruhbilimi konusunda da sinema seyircisi en geçerli model olarak ele alınabilecektir.

Bu durum, aşağıda görülen ve özel bir ortaklık tarafında Türkiye çapında yapılan soruşturmanın sonuçlarıyla tanıtılmaktadır :

Soru : Sinemaya gider mısınız?		
Şehirler : İstanbul, Ankara, İzmir		
Toplumsal sınıflar	Evet	Hayır
A/B	% 91	% 9
C	% 86	% 14
D	% 61	% 39

Görüldüğü ki, toplumun büyük çoğunluğu sinemaya gitmektedir. Yaşlara göre dağılmaya gelince :

Yaşlar	Evet	Hayır
15 - 34	% 73	% 27
35 - 49	% 76	% 24
50 +	% 46	% 54

tablosu elde edilmiştir. Diğer şehirlerde ise durum, yüzdelerin hafifçe değişmesine karşın yine de aynıdır :

Soru : Sinemaya gider mısınız?		
Şehirler : Diğer şehirler		
Toplumsal sınıflar	Evet	Hayır
A/B	% 83	% 17
C	% 73	% 27
D	% 38	% 62

Aynı tablo sonuçlarının yaşlara göre dağılımı ise

Yaşlar	Evet	Hayır
15 - 34	% 55	% 45
35 - 49	% 56	% 44
50 +	% 20	% 80

tablosunu verir. Bu sonuçlardan -Türkiye'de sinema salonlarının çok yetersiz ve sinema kültürünün çok geri olduğu unutulmamalıdır. Batı ülkelerinde aynı yüzdeler büyük değişiklikler gösterir. - toplumun büyük çoğunluğu -nun sinemaya gittiği anlaşılmaktadır. Demek ki, toplum sinemadan etkilenmekte ve sinemayı etkilemektedir.

II — Seyirci sinemaya niçin gider?

IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) bölümlerinin beşincisinde yukarıdaki soruya verilen cevaplar yer almaktadır :

Gereksinme, alışkanlık, rutin, karanlık salonun çekiciliği	% 10 - 20
Unutma, dünyadan kaçma, rahatlama, vakit geçirme	% 60 - 70
Sanat zevki	% 10 - 15
Sinematografik zevk	% 5

Sonuçlardan açığa çıkan durum ancak pek az seyircinin, filmin konusu ile olduğu denli, sinematografik biçimi ile de ilgilenmekte olduklarını, sinemaya, sinemaya gitmiş olmak için, yani, başka bir sanatın kendilerine veremeyeceği bir zevki tatmak için gittiklerini ortaya koymaktadır. Bu sonuçları inceleyelim.

Sinema seyircisinin büyük çoğunluğu (% 60 - 70) sinemaya dünyayı unutmak,ondan kaçmak, rahatlamak ve vakit geçirmek için gittiğini söylemektedir. Ne yazık ki, bu birbirinden pek ayrı unsurlar aynı grupta toplanmışlardır. Bununla beraber, cevaplardan kimi sonuçlar çıkarılabilir. Ancak, bundan önce, araştırmaya açıklık kazandıracak bir tablo vermek yerinde olacaktır. Bir filmin «ilgi merkezi» :

Yıldızlar ve sex-appeal	% 30
Filmin adı	% 10
Konusu	% 10
Uyarılma olması	% 5
Oyun	% 10
Stil, sanat, kültür	% 5

olarak dağılmaktadır. (*).

Sinema, göz kamaştırıcılığının yardımıyla, en küçük bir kültür unsurundan, ruhsal yaşantıdan, yargıdan yoksun bırakılmış ve yoksul bir maddesel son'a terk edilmiş bir yığında, serüven ve düş kurma gereksinmesini uyandırmıştır. Bu, görevi ve sorumluluğu olmuştur. Düş, bilinç-altının havalandırması ve her türlü yaratıcılığın kayna-

ğıdır. Onu topluma ilk ulaştıran sinema olmuştur. Ancak, bir itici güç ve bir düşünme çağırısı olması gerekirken bir uyuşturucu olarak çıkagelmıştır. Böylece sinemaya, başkalarının yaşantılarına olan aşırı merak, dünyanın mutlu ya da güçlü kişilerine, bunların dram ve tutkularına ulaştıran bir yol olması, kişisel kahramanlık, gurur, serüven ve duygusal ya da maddesel başarı düşlerini boğmak nedenleriyle gidilmektedir. Bu durum son tabloda görüldüğü gibi, yıldızların, sex-appeal'in bir filmde tuttuğu yerin, filmin stili, sanatı aleyhine alabildiğine büyümesine yol açmıştır. Sinema sanatı, seyirci yığınlarının baskılarına boyun eğmiş ve bir uyuşturucu madde durumuna gelmiştir. Seyirciden büyük ölçüde etkilenmekte, onu ise uzun önelle, Amerikan sinemasının yapmayı başardığı biçimde, bir itici güç olarak etkileyebilmektedir ama ne yazık ki, bu etkileme, etkilenmesine karşılık pek önemsiz kalmaktadır. Artık sinema, her türlü açığa vurmadığı duygular altında ezilen kimseler için bir ikinci yaşam, bir ödünç alınmış varoluş olmuştur. Yaşlılar gibi gençler de yaşanan dünyadan daha güzel, daha çekici bir dünyaya katılmakta, mitolojik bir evrende yok olmaktadır. Sinemaya gidenlerin ancak % 5'i, bunu sinematografik bir zevk almak için yapmakta ve filmin stili, sanat ve kültür yanı ile ilgilenmektedirler.

Ancak, yüzdelerin birbirlerinden bu denli uzak olmalarının nedenleri vardır. Bunlar gösterinin koşulları ve film yapımının ekonomik koşulları olarak ikiye ayrılabilir.

1 — Önce, seyirciye sinema salonlarının sundukları rahat koltuklara, salonun karanlığının katılması, onu uyuşturmak için en önde gelen unsurlardır. Koltukların rahatlığı daha çok televizyon rekabetinin ortaya çıkarttığı bir durumdur. Evinde bütün konforu içinde televizyonunu seyredebilen kişi sinemadan soğumuş ve elini ayağını çekmiştir. 1957 de Fransa'da 411 milyon olan sinema seyircisi sayısı 1963'te 289 milyona düşmüştür (*). Böylece, sinemalar seyirciye daha uygun koşullar içinde film seyrettirmek zorunda bırakılmışlardır.

Salonun karanlığı ise seyirciye dünyasını unutturan en önemli unsurdur. Gerçekten, sinema bütün gösteri biçimleri arasında tüm karanlık içinde seyredilen tek gösteridir. Toplumbilim ve ruhsalbilimle ilgilenenler, salonun karanlığının, en iyi gösteri koşullarını sağlamaktan öte kimi fonksyonları kendinde bulundurduğunu gözlemişlerdir. Teknik zorunluklar nedeniyle karartılan salon filmin aracılığıyla seyircide, onun aracılığıyla da toplumda, sinemanın toplumsal ve ruhsalbilimsel fonksyonunu görmesine yardım etmektedir. Böylece tüketim filmi (alışlagelmiş tecimsel film) ile karanlık salon arasında kopmaz bir bağ, biri diğerini etkileyen ve diğerinden etkilenen bir alışveriş ortaya çıkmaktadır.

Çokçası sinemaya yalnızlığını unutmak için giden seyirci, ilk görüntünün perdede belirlediği andan başlayarak, yanındakileri unutup yepyeni bir dünyaya bu kez yapayalnız olarak benliğini terketmektedir. Bu yüzden en önemsiz, fakat yaratıcı filme uyabilmek için çok büyük çabalar göstermesi gerekmektedir. Kendisini uyukuk bir seyirci olarak saymayan filmler karşısında bir şey anlayabilmek için bütün dikkatini toplamaya gerektirir.

Bütün sinematografik kültürü, alışlagelmiş, tekrar edilen



görüntülerin normlarını oluşturdıkları bir ampirik yasadır. Bu sinematografik birikim ancak klişeleri süzgeçten geçirmekte, yeni, alışılmamış görüntüler, olaylar, görüntü birikiminin dışında bırakılmaktadır. Böylece, çocukların en güç sinematografik anlatım biçimlerini bir anda kavramalarının nedeni kolaylıkla anlaşılabilir. (1). Daha sinematografik bir birikimleri yoktur ve ampirik yasalarını kurmamışlardır. Yenilikleri kabul edebilecek durumdadırlar. Çünkü bunları alışıldan ayıracak bir görüntü birikimi henüz belleklerinde oluşmamıştır.

Bir film seyirciye iki biçimde görünür. Ya bir tüketim filmidir ve salonun karanlığının suç ortaklığı ile seyirciyi kavrar, yaşadığı dünyadan çekip alır, onu yepyeni bir dünyanın kucağına bırakır. Ya da bir «film d'auteur»dür. (Bu terimin karşılığını türkçede bulamadım. «Usta filmi» denebilir de usta olmayanlar da bir «film d'auteur» yapabilirler) ve salonun bütün yardımına karşın seyirciye, o kaçmak, kurtulmak, unutmak istediği dünyayı getirmektedir. Bu kez, seyirci, büyük bir rahatsızlık duymakta, filmde kendisini ve benzerlerini görmekte, her görüntü ile yaşadığı dünyaya dönmekte ve beklediği, sinemaya gelişinin nedeni olan o ikinci, ödünç dünyayı bir türlü bulamamaktadır. Oysa, modern sinemanın en önemli özelliklerinden birisi de, seyirciyi filmin ögesi olarak saymasıdır. Seyirci filmin kahramanıdır. Halbuki, kim olduğumuzu, ne olduğumuzu bilmeden, bizden söz eden bir sinemayı nasıl anlayabiliriz? İşte, seyirciye, niçin sinemaya gittiği anlatılabilirmeli ve gerçek sinema yapıtlarını kabul edecek duruma getirilmesi gerekmektedir. Sinema, seyircinin kendisini ve yaşadığı dünyayı görmek için sinemaya gitmesini sağlamalıdır.

Ancak bu konuda seyirciyi bu gibi davranışlara iten faktörleri de kısaca görmek gerekir.

Üretim ve ulaşımın hızlanması, nüfus artışının doğurduğu ekonomik politikaların günden güne değişmesi, zorunluğunun, her türlü etkinliğin, yer ve zaman içinde daha ince hesaplara uygun olarak yapılmak zorunluğunun var olması, kazanç ve harcamayı akılcı bir biçimde denk getirme çabaları, bütün bu ve başka faktörler günlük yaşantıyı son kerte hızlandırmıştır. Memur, işçi, ev kadını, satıcı her an sürekli bir düzene bağlı olmak ve bunu iş yerinde, fabrikada, evde, pazarda yerine getirmek zorundadır. Bu programlı, düzenli ve hızlı çalışma onu çok çabuk yormakta, belleğini dinlendirebilecek en küçük, bir olanağa sınıksı sarılmaktadır.

Akılcı olmaktan çok duygucu bir dil-gösteri olduğu, en yapma, en kolay uyulabilen, en yoğun, toplumun en çok tuttuğu şiirin yaratıcısı olduğu içindir ki, sinema, akılcı uygarlığın uygunsuzluklarına en uygun gelen otama biçimi olmaktadır.

Düşüncel yorgunluk, gittikçe çoğalan ve ilerlemenin dışlıları durumuna gelen insanlara göre, onlarca anlaşılabilen, kolay bir şiirin gereksinmesini doğurmuştur. (2).

Modern yaşantının devinme ve acelesi, düşüncel yorgunluğa ve bunun sonuçlarına, birçok tembellikler ekler. Örneğin, okuma ve okurken düşünme tembelliği. Zamanla, bilgili olan, fakat bundan artık yorgunluk duyan insan bir «seyirci insan»a dönüşür. Bu «seyirci insan», sinemayı, daima devinen sinemayı bulur. Filmin aracılığıyla herşey, görüntülere bakmak ve biraz da konuşmaları izlemekle öğrenilir, anlaşılır. Zaten, yapılan soruşturmalardan, sinema seyircisinin çok kötü bir dinleyici olduğu ortaya çıkmıştır. Seyirci, konuşmaların pek azını izleyebilmektedir. Bunların büyük bölümü anlaşılmadan, hatta ters anlaşılaraq geçip gitmektedir. Ancak görüntüler seyirciye sinemadan beklediği uyuşukluğu verebilmektedir. Bu gösteri, dinlenmek isteyen belleği, beyni yormamakta, çalışmak isteyen temeldeki duygusal etkinliğin ilgisini çekmekte, onu çalıştırmaktadır. Bu durum, sinematografik anlatımın en önemli ögesi olan, görüntülerin deyinmesiyle birleşince, seyirciye aradığı şey verilmiş olmaktadır.

Sonuç olarak sinema, görüntüleri, gürültü ve müziği ile son kerte çabuk anlaşılabilen bir dil, bir anlatım olarak, yaşantısının gittikçe hızlandığının bilincine eren uygarlığa en iyi biçimde uymaktadır. Sinema uygar düşünceye, onu dinlendirmekle en büyük yardımı yapmıştır. Ancak bu, kültüre, sanata indirilen çok büyük bir darbe olmuştur.

2 — Sonra, film yapımının ekonomik koşulları, sinematografik sanatı zorlaştıran önemli bir unsur olmuştur. (Renoir sinema sanatını sinematograf olarak adlandırır. Tecimsel sinemaya ise kısaca, sinema der).

Film yapımcıları, tecimsel temellere dayanarak filmlerini, yığına satılacak bir mal olarak görürler. Amaçları her filmin en çok sayıda tüketici tarafından görülmesini sağlamaktır. Bu yüzden, toplumun gereksinme ve zevklerini araştırmak, filmin yapımından önceki en önemli görevleri olacaktır. Durum bu olunca, karşılığında çıkan tüketici tipi, yorgun, dinlenmek isteyen, dinlenmek istemeyince de, erotizm, sadizm, mazoşizm gibi, duygularına seslenen

biçimleri sinemada görmek isteyen insan tipi olmaktadır. Böylece film yapımının üçte ikisi bu tipte filmler olmaktadır. (6). Amaç, sinema seyircisini arttırmak olunca her türlü çareye başvurmamak da olağan olmaktadır. Durum, aşağıdaki tabloda görüleceği gibi bugün için, yapımcılar yönünden umut verici sayılabilir.

Soru: Sinemaya genellikle hangi ara ile gidersiniz?					
Şehirler: İstanbul, Ankara, İzmir					
Toplumsal sınıflar	haftada 1'den çok	haftada bir	iki haftada bir	ayda bir	ayda bir den çok
A/B	% 28	% 33	% 17	% 12	% 10
C	% 18	% 30	% 19	% 9	% 10
D	% 9	% 31	% 20	% 17	% 23

Demek oluyor ki, genellikle seyirci, haftada bir kere sinemaya gitmektedir. En çok sinemaya gidenler ise duygusal tepkileri en kuvvetli olan 15-34 yaşlar arasında olanlardır.

Yaş grupları	haftada 1'den çok	haftada bir	iki haftada bir	ayda bir	ayda bir den çok
15-34	% 13	% 36	% 19	% 15	% 17
35-49	% 13	% 31	% 23	% 11	% 22
50 +	% 6	% 22	% 14	% 19	% 39

Diğer şehirlerde de durum, bu kere az değişmiş yüzdelerle aynıdır.

III — Seyirciyi etkileyen etkenler: Basın ve Sansür.

Seyirciyi etkileyen etkenlerin en önemlileri, biri seyircinin buna katılması ile görevini yapan, diğeri de seyircinin düşünce ve dilekleri dışında yargı veren iki kuvvet olarak, basın ve sansürdür.

Cahiers du Cinema'nın 15. sayısında, basının seyirci üzerindeki etkisi konusunda yapılan soruşturmanın sonuçları yer almaktadır. «Eleştirme'nin, bir filmin tecimsel geleceği üzerindeki etkisi, hangi koşullar altında, ne ölçüdedir?» sorusuna verilen cevapların çoğu, bu etkinin küçümsenecek kadar zayıf olduğunu görünüştünü savunmaktadır. «Eleştirme'nin, sinemanın sanat yönü ile ilgili gelişmesini doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak etkilediğini sanıyor musunuz?» sorusuna ise dağınık cevaplar verilmiştir. Ancak genel kanı, sinema sanatının özel ve karmaşık yasaları olduğu ve basının yargılarına bağlı olmadığı noktası üzerinde toplanmaktadır.

Görülüyor ki, eleştirme seyirciyi pek etkilememektedir. Bu durumda eleştirme'nin görevi ne olacaktır? Kimi cevaplar: «Eleştirme'nin görevi toplumun eğitimidir». «Şu ya da bu filmin iyi ya da kötü olduğunu belirtmek değil, bunun niçin böyle olduğunu açıklamaktır.»

Ancak eleştirme'nin görevini yapabilmesi için iki koşulun

varolması gerekmektedir. Biri, eleştirmecinin her türlü dış etkinin dışında olarak çalışması, ikincisi eleştirme'nin sıkı bir iç disipline uyması. (7)

Bunlardan birincisi, sık sık tecimsel baskılarla kösteklenmektedir. İkincisi ise, pek ender durumlarda çalışmaktadır. Eleştirme gibi çok önemli ve sorumluluk taşıyan bir görevi yapanlar çoğu zaman dış etkilere kapılıp başarısız olmaktadır. Yan tutmayan bir kanıda bulunabilecek, filmi ilk görüşünde bütünüyle kavrayabilecek ya da yargısını vermeden ikinci kere görmeye gidecek, yanıldığını gerektiği zaman açıkça söyleyebilecek eleştirmecilerin sayısı ne yazık ki pek azdır.

Seyirciyi etkileyen basın, haber ve reklâm olarak anlaşılması gereken basındır. Günlerce, arka arkaya çıkan haberler, Bond'un son filminde seviştiği dişilerin sayısı, Raquel Welch'in vücudu, milyonluk reklâmlar, seyirciyi filme koşturan etkenlerin en önemlileridir.

Sansür de kendi yönünden seyirciyi etkiler. Bir filmin sansürce yasaklanması, sonra serbest bırakılması, filme girişin bir yaş sınırına bağlanması, seyirciyi filme görmeye yöneltir unsurlardır. Ancak bu konunun sık sık sömürüldüğü de bir gerçektir.

IV — Gerçek çözüm yolu: Toplumu eğitmek:

10 numaralı IDHEC bülteni şunları yazmaktadır: «Gerçek çözüm yolu, toplumun eğitilmesi ve bilgi sahibi kılınmasıdır. Sinema konusunda en iyi çare, her seyircinin tam bağımsızlıkla sevdiği filmi seçebilmesi olmalıdır. İyi ya da kötü, bu kendi bileceği iştir. Ancak durum böyle değildir. Sinemaya giden seyircinin göreceği şeyi önceden bilme olasılığı % 10 dur. Seyirciye özgür bir seçim yapabileceği bilgi ve yargı unsurlarını vermek, amaç olmalıdır.»

Bu eğitim yine sinema yoluyla sağlanmakta, sinemanın içindekileri eğiten sinema okulları yanında, dışındakileri eğiten kurumlar büyük çabalar göstermektedirler. Sinematekler ve sinema kulüpleri bu alanın en yoğun uğraşını yapmaktadırlar. Çabaları başarıya ulaşmaktan uzaktır ama sinema da henüz pek gençtir.

Seyircinin sinemaya, bir şeyler öğrenmek, düşüncesini bilemek, duygularının değil, bilincinin yön verdiği bir insan olabilmek için gitmesi sağlanmalıdır. Bu, eleştirme'nin, eleştirmecinin, sinema kurumlarının ve sinema kişilerinin en önemli görevidir.

(1) Esthétique et Psychologie du Cinéma. Jean Mitry. Cilt 1. Ed. Universitaires.

(2) Le Cinéma. Henri Agel. Casterman, 1960.

(3) Le Cinéma et ses Mythes. Claude Bonnefoy. Hachette, 1964.

(4) Notes sur le nouveau spectateur. Jean-Louis Comolli. Cahiers du cinéma, Sayı 177.

(5) Esprit du Cinéma. Jean Epstein. Ed. Jeheber, 1955.

(6) Histoire économique du Cinéma. Peter Bachlin. La Nouvelle Edition.

(7) Henri Agel. Op. cit.



Sinema ve genç aydının 'işi' sezer tansuğ

Türkiyede yerli sinema bugüne değin memleketin gerçeğine aydınca bakışır bir tek örneğini vermediği için durum tepeden tırnağa hazindir. Oysa böyle güçlü bir araç aydınla halkın arasında bir köprü görevi yüklenmeli, bu iki yanın birbirini anlayıp birleşmesinde yararlı bir niteliğe sahip olmalıydı. Gerek edebiyat, gerek diğer sanat kollarında işlenen birçok hatalar ve tutum aksaklıkları da aydınla halk arasındaki birleşmeye imkân sağlamadı denebilir, ancak hiç olmazsa bu sanatlar salt ticareti amaç edinen bir istismar yoluna da sapmadılar, yetersiz ifade sınırları içinde de olsa belli bir soyluluğu korudular.

Türkiyede sinema ortamının meydana gelişine ilgi çekici bir özelliğe sahiptir. Bu özellik herhangi bir sinema eğitimiyle ilgisi olmayan unsurların belli bir temaşa dileğini bu yeni aracın imkânlarına aktarmak üzere meydana getirdikleri topluluklarda ifadesini bulur. Başlangıçta sinema ortamını tiyatrocular egemenliklerine almışlardır. Tiyatrocular sahnede yapılan ve orada belki de belli bir anlamı olan türlü soytarıllığı sinemaya aktarmanın korkunç bir hata olabileceğini belki bir tek defa bile akıllarından geçirmemişlerdi. Muhsin Ertuğrul tiyatrosu ve onun açtığı çığırın kendi alanındaki değeri ya da değersizliği tiyatro çevrelerinde tartışılabilir, ama Muhsin Ertuğrul sinemasının değersiz bir tutarsızlıkta olduğu tartışma kabul etmeyen bir gerçektir.

Bu aşamayı izleyen sinemacılar bilgisizlikleri ve yetersizlikleri yüzünden sinema dili ve anlatımı özentisi altında tutarsızlığı farklı bir plânda sürdürmekten öteye gitmediler. Burada şüphesiz üzerinde durulması gerekli olan unsurlar sinemayla ilgileri garip tesadüflerle kurulmuş olan ve kendilerini bir anda sinema yönetmeni yani rejisör olarak bulmuş kişilerdir. Yerli sinemada yönetmenlerin olumsuz plânda, yanlış çizgiler üzerinde oynadıkları rol bir araya gelen diğer unsurların, prodüktörlerin teknik unsurlara kadar bütün değerlerinin oynadıkları rolden daha tehlikeli olmuştur yargısına tereddütsüzce varılabilir. Kısaca bu adamlar sinema alanında yalnız kazanacağı parayı düşünen ve çok defa mutlak bir anlamda bilgisiz olan yapımcıdan çok daha zararlı, ve bilgisizliği çeşitli iddialı gösterişin altında saklayan kişiler olarak dikkati çekmektedirler. Bir sorumluluğu yüklenebilmek kişinin yeterliliğin bilincini taşımasına bağlıdır. Sinema yönetmenlerinin hiçbirini bu dürüstlüğü taşımamışlardır denebilir. Sinema adına ortaya tek bir şey koymadan, çeşitli aldatma kombinezonlarıyla, açık ya da gizli dalkavukça kaypaklık-

larla ortaya çıkış, bu kötü sonuçlardan, bu zararlı ürünlerden başka ortaya ne koyabilirdi? Çıkarın rol oynadığı bütün kurumlar gibi sinema alanı da Türkiye'deki büyük moral çöküşün canlı sembollerini böylece tanımış oluyor.

Ulusal ve evrensel değerleri birleştiren bir Türk sinemasının doğması yolundaki dilekler tepeden inme kombinezonlara başvurdukça kendilerini gerçekleştirme imkânını bulamayacaklar da. Aydın zümre tarafından desteklenen bazı yerli piyasa dışı davranışların da başarısız sonuçlara ulaştığını görmüşüzdür. Genellikle Batı sinema okullarında eğitim görme imkânını bulan bazı genç aydınlar umut bağlanmış, onlar bu umutları insafsızca yıkmışlardır. Bunlardan bazılarının kendilerinden önce başarı dedikoduları ve birer dahi oldukları kanısı gelmiştir. Bu Türkiye'deki bencil, zavallı, özençi aydın tutarsızlığının bir sonucudur. Türkiye'de gerçeklerle boğuşa boğuşa, ezile ezile pişen, güçlenen ve bu yoldan dürüstlüğü, insanlığı, halk şefkatini, rahmeti, acının güzelliğini tanıyan alçakgönüllü aydın yolu açılamamıştır bir türlü. Sinema alanındaki iddialı hırslar hep o kolay yoldan başarıya ulaşma, daha kendisi bile olmadan büyük biri olma dileklerinin sonucudur.

Bütün bu şımarık tavrın hakkında elbette yalnız canını dişine takmış, kendi imkânlarını değerlendirme yolunu tutmuş başka bir tavır gelebilir. Bu da kısaca sinema alanında aldatmaca yolunu bırakıp ortaya dürüstçe bir şey koymak, yani amatör kısa metraj çalışmalarına yönelmek, onları sürdürmektir. Bu alan lâf değil iş alanıdır. Bu alan görüntü dilini öğrenmek ve insanı bu alabildiğine yaygın imkânın yolundan hiçbir kalleşliğe bulaşmadan ifade etmek çaresini aramaktır.

Eğer sinemaya tutkuyla bağlı ve onun engin gücünü anlamış genç aydınlar bu çalışmaların dürüst yoluna girmekte geç kalırlarsa bütün alışılmış kötülükler sürüp gidecektir. Ustelik hataları işleyenler onları acizle itham edecekler, küçümseyecekler, onların teorik açıda yaptıkları müdahalelere kulak asmayacaklardır.

Onları küçük kameralarınızla yapacağınız güzel eserlerle, bu alttan, bu yüreğinizden gelen büyük ve dürüst güçle yenmeniz lâzımdır. Onların tepeden inme dalaveralarla atıldıkları alan çürümüş kokusmuş bir alandır kısaca. Siz küçük kameralarınızla büyük ve onurlu, insana saygısı olan bir alanı, içinde aşkın da, acının da gerçeği bulunan bir alanı yeni baştan kurmak zorundasınız.

yönetmen ile yapıtı

öner birecikli

Sinemada yönetmenin varlığı yapıtın özünü meydana getirmektedir. Yönetmeni şu veya bu şekilde düşünmeye iten olayları yapıtında işlemesi bir romancıdan, bir şairden veya bir ressamdan farklı olmamaktadır. Etrafında olagelen çeşitli olayları yakalayan, inceleyen ve zaman zaman da bunların çözümüne varan kişiliği ile yönetmen her şeyden önce düşünen bir insandır. Bu çeşitli olayların beraberinde getirdiği sorunlar yönetmenin düşüncelerine yön verirken kendi kişisel sorunları olmaktadır. Ressamın resminde, şairin şiirinde olduğu gibi yönetmenin de filminde kişisel sorunlarını işlemesi sanatçı ile yapıtı arasındaki ilişkinin temellini meydana getirmektedir. Konusu ne kadar kişisel olursa olsun, gerçek olaylardan esinlenip yine gerçek bir yaşam içinde işlendiği süreçte yapıtın anlaşılması çok zordur. Sinemaya evrensel örnekler vermiş ve vermekte olanlar sinemayı kişisel sorunlarıyla en iyi kaynaştıranlar olmuştur. Bugün Avrupa sinemasını kameralı yazarlar yürütmektedir. Her biri başka başka sorunları değişik biçimlerde işlerlerken sinemaya da uluslararası bir dil kazandırmışlardır.

Sinemada, her konu başarı ile işlenebilir, yeter ki sinemaya uygun bir sinema dilinin bilincine varılmış olsun.

Truffaut «La Peau Douce» filminin konusunu polls tutanaklarından bir başka deyişle gazete sütunlarından almıştır. Hergün olagelen gazetelik bir olay Truffaut'un dili ile bir film, bir görüş ve bir yorum olabilmektedir. Yine aynı yönetmen «Jules et Jim» i Henri-Pierre Roché'nin romanından uyarlarlarken romandaki sinemalıklar olaylar arasından bir ayırım ve düzenleme yapmasını bilmıştır. Çünkü Truffaut için önemli olan romanın özündeki temel düşünceleri filme anlatabilmek için ilk önce olayları roman yapısından kurtarıp sinemalıklar bir biçime sokmak gerekir. Sinemanın dili de buradan kendiliğinden doğmaktadır. Truffaut bu filminde dondurulan hareketlerle, filmin içinde, filmin olmayan savaş sahneleriyle, görüntü dizisi ile, dışarıdan anlatım yolu ile alabildiğine özgür ve bilinçli bir dille anlatmıştır. Henri-Pierre Roché'nin Jules ve Jim'in).

Bizim yönetmenlerimiz ise bir romanın veya bir piyesin filme uyarlamasını çok daha değişik anlıyorlar. Zannediyorlar ki bir romanın uyarlanması demek romandaki olay dizisini olduğu gibi filme geçirmektir. Bu o kadar bilinçsiz yapılmaktadır ki, çoğu sahne düzenlemeleriyle seyirciye kısım kısım roman okutulur. Nitekim böyle olunca

da Reşat Nuri'nin «Çalıkuşu» romanı bir film süresine sığmayıp iki devreli olur. Bu bakımdan yönetmenlerimiz yazılı yapıtları hiçbir zaman sinemaya uyarlamazlar, sadece filme aktarırlar. Bu Metin Erksan'ın «Susuz Yaz» ında da, böyledir, Atıf Yılmaz'ın «Pembe Kadın» ında da. Eğer yazılı yapıtlarındaki düşünce yönetmenlerimizi bu çalışmalara iten zorlama ise, neden kupkuru olay dizisi içinde sinema olmayan bir biçimde sunulur? Yahut neden sinemaya çok daha uygun Sait Faik'in hikâyelerinden bir film yapılmaz. Yapılamaz, çünkü bir hikâye ne kadar uzatılsa bir film süresi dolduramaz; araya çeşitli olaylar koymak gerekir ki buna da yönetmenlerimizin sinema anlayışları yetersizdir. Bütün bunlar yönetmenlerimizin sinemayı benimseyememiş, dillerini kurup sinemayla anlaşılamamış olmalarından ileri gelmektedir.

Kötünün iyisi olabilen filmlerimizin çoğu bir romandan aktarılmışlardır. Kişisel sorunların, düşünce ve görüşlerin filmleri görülmez sinemamızda. Truffaut'un «La Peau Douce» da yaptığı hiç de zor bir şey değil. Gazetelerimiz hergün buna benzer olaylarla dolup taşmaktadır. Bu örnekle sinemayı benimsemiş bir insanın nelerden film çıkardığını belirtirken «etrafında olagelen çeşitli olayları yakalayan, inceleyen ve zaman zaman da bunların çözümüne varan niteliği ile yönetmen her şeyden önce düşünen bir insandır» demek istiyorum. Böyle aktarma film yapanların yanında çoğunlukta olan ikinci bir yönetmenler sürüsü de var sinemamızda. Bunlara yönetmen demek bilmem doğru olur mu? İsimleri hiç de önemli olmayan bu kişilerin filmlerine verdikleri isimlere bakın; Yemin Ettim Bir Kere—Namus Kanla Yazılır—At, Avrat, Silâh, bir diğeri de Para, Kadın ve Silâh—Allahaismarladık Yavrum—Anası Yiğit Doğurmuş—Efkârlıyım Abiler 1966 yılında Türkiye'de çevrilen filmlerin bazılarının isimleri bunlar. «... yönetmen yapıtında kişisel sorunları işler.» derken ya tanımlamada bir yanlışlık oluyor yahut da bu filmleri yapanların 1966 Türkiye'sindeki sorunları silâh, yiğitlik, kavgâ-dövüş etrafında döndü duruyor.

Bugün için yönetmenlerimizin tümünden de başarılı bir çalışma örneği beklemek çok uzun bir bekleyiş olacaktır. Sinemamıza bir yön verecek olanlar, sinemayı bilen, sinemaya tutkun ülkücü yeni isimler olacaktır. Sinema nefes alış gibi bir yaşantıdır. Her an beraber, her an yaşanan bir yaşantı. İştenlik, iyi niyet ve hoşgörü karışımı bir duygudur, sinema. Düşüncenin zorlaması, yaratmanın verdiği bir rahatlık vardır. Genç sinemacılarımız çevrelerinin gözlemcisi olurlarken, en basit günlük davranışlarda bir değer, sinemalıklar bir öz bulacaklardır. Sokaklarda da işlerlarken filmlerini hazırlayacaklar, sinema diye bir anlatım yolunun ihtiyacını hissedecekler. Romanda kesinlikle bulamadıkları, tiyatrodâ eksik gördükleri, resim ve fotoğrafla anlatamayacakları bir anlatım yoluna ihtiyaç duyarlarsa, sinemalarını kuracaklardır. Konularını etraflarından, kendi sorunlarından alırlarken ister istemez bir anlatım diline de varacaklardır. Çünkü sinema, bu gençler için bir meslek değil, bir ihtiyaç olacaktır. Bir düşünce, yaratma, varolma ihtiyacı olacak bu. Kendilerini en iyi şekilde anlatabilmeleri için içten ve kesin bir sinema dilini de yapıtlarına getireceklerdir. Yoksa, başka türlü anlatamazlar kendilerini.



Son aylarda ülkemizde, sinema biletleri üzerinden alınan belediye eğlence resminde, yerli filmler lehine 1948 yılında yapılmış olan indirimle son verileceği konusunda bazı haberlerin çıkması, sinema çevrelerinde geniş yankılar uyandırdı. Yasalarda böyle bir değişiklik yapılsa bunun ne gibi sonuçlar doğuracağı, devlet ve sinema, devletin yerli yapımlara yardımı, başka ülkelerdeki durum konuları üzerinde uzun uzun tartışıldı. Bu yüzden, bütün bu tartışmalarda ve verilecek kararlarda yararlı olabilecek bilgileri toplu olarak vermeyi olumlu bulduk. İngiliz Sinematek'inin organı olan «Sight and Sound» dergisinde yayınlanan bir tabloya, Türkiye'deki durumla ilgili cevapları da katarak aşağıda yayınlıyoruz.

Soru 1) Eğlence Resmi sinema biletleri üzerinden alınabilir mi?

FRANSA : İki çeşit vergi sistemi. En çok % 8 1/2 olan bir mahalli vergi; bir de oranı mahalli sorumlularca yükselebilen bir eğlence resmi. Bazı durumlarda - özellikle kültürel nedenlerle - vergi indirimi yapılabilir.

İTALYA : Evet. Vergi oranı yer fiyatına göre % 5 (en ucuz yer) ile % 45 arasında değişir.

B. ALMANYA : Evet. Genellikle % 10; Hesse eyaletinde % 15 ya da % 20.

İSVEÇ : Hayır. Ama yardım tasarılarını karşılamak için sinema biletlerinden % 10 kadar bir fon yüzdesi alınır.

DANİMARKA : Eğlence resmi yok; ama sinema biletlerinden % 10 kadar fon yüzdesi alınır.

İSPANYA : Evet; çocuk eğitimi için % 5, iş trafiği için % 2, mahalli vergi % 0,70.

İNGİLTERE : Hayır; 1960 da eğlence resmi kaldırıldı. Yapım fonu sinema biletlerinden alınan yüzdeyle karşılanır.

TÜRKİYE : Evet; bilet ücreti üzerinden belediye rüsumu alınmaktadır. Yerli filmler için % 20; yabancı filmler için % 40. Ancak, bazı bölgelerde bu yüzdelere değişik biçimlerde uygulanır.

Soru 2) Ulusal yapım ödenek sistemiyle desteklenir mi? Bu para nasıl karşılanır?

FRANSA : Aşağıda anlatıldığı biçimde bir yardım sistemi var. Bu paranın çoğu bilet fiyatları üzerinden alınan ve toplam gişe gelirine katılmayan bir ek ücretle sağlanır. Geriye kalan da film dağıtımından alınan bir vergiye dayanır.

İTALYA : Evet. Filmi belli koşulları doyuran yapımcı, filmin ilk halka açık gösterisinden başlayarak beş yıllık bir süre için brüt gişe gelirlerinin % 13 üne eşit bir bağış alır. Bunun yanında, Banco Nazionale del Lavoro'nun kurduğu özel bir fondan yapım finansmanı için verilen borçların faizleri üzerine bir bağış verilmektedir.

B. ALMANYA : Evet. Ödenekler doğrudan doğruya hükümet eliyle bağışlanır.

İSVEÇ : Evet. Para İsveç Film Enstitüsü yoluyla verilir ve biletlerden alınan % 10 ek ücretle sağlanır.

DANİMARKA : Evet, senaryo devresinde yardım, yapım borcu garantileri ve ödüller. Biletlere % 15 ek ücretle sağlanan Film Fonu'ndan karşılanır.

İSPANYA : Evet, İspanyol yapımını destekleyen ödenekler yabancı filmlerin İspanyolca dağıtımlarının yapılabilmesi için verilen dublaj hakkı üzerinden sağlanır. (Bir Amerikan filmi için bir milyon peseta)

İNGİLTERE : Doğrudan doğruya ödenek değilse de yardım. 1949 da kısa vadeli yapım finansmanı sağlamak amacıyla NFFC kuruldu. Biletlerden alınan fon yüzdesi ile sağlanan parayı İngiliz Film Yapımı Fonu doğrudan yapım-
cıya geçirir. Sinema sahipleri fon yüzdesini gelirlerinin ortalama % 7 1/4 ü oranında verirler.

TÜRKİYE : Hayır.

**Soru 3) Ödenek oranı filmin gişe geliriyle orantılı mıdır? Yani ençok ticari başarıya ulaşan filmler en büyük baş-
ğışları mı alırlar?**

FRANSA : Yardım oranı net gişe gelirin dayandır, bugün % 13 kadardır. Bir Fransız filmi Fransada ticari başarıya ulaşır, daha yüksek bir ödenekten yararlanır.

İTALYA : İkinci soruya verilen cevaptan anlaşılacağı gibi evet. Ayrıca kalite üzerine ödüller de vardır.

B. ALMANYA : Hayır.

İSVEÇ : Ödenğin yarısından azı filmin gişe geliriyle ilgilidir.

DANİMARKA : Hayır.

İSPANYA : Evet. Filmin gişe gelirin % 15'i oranında. Ayrıca İspanyol hükümeti de bir milyon peseta yapım avansı verir.

İNGİLTERE : Evet; para Yapım Fonundan filmin gişe gelirin dayanan bir oranda verilir.

TÜRKİYE :

Soru 4) Ulusal yapımı korumak için bir kota sistemi var mıdır?

FRANSA : Sinemalar her 13 haftanın 5 inde Fransız kota filmleri göstermek zorundadırlar.

İTALYA : Her mevsim (üçü Pazar olmak üzere) en az 25 gün İtalyan filmleri gösterilmelidir. Kotaya katılabil-
mek için filmlerin gerekli teknik standartları ve yeterli artistik, kültürel ve eğlendirici yanları olmalıdır. Yalnızca İtalyan filmleri gösteren sinema sahipleri vergi indirilmesine hak kazanırlar.

B. ALMANYA : Hayır.

İSVEÇ : Hayır.

DANİMARKA : Hayır.

İSPANYA : Her üç hafta yabancı filmlere karşılık bir hafta İspanyol filmleri. «Kaliteli» filmler gösteren sinemalar kota amaçları için her günün gösterisini iki gün sayabilirler.

İNGİLTERE : Birinci vizyon İngiliz filmleri için en az % 30 gösteri süresi.

TÜRKİYE : Hayır.

Soru 5) Kalite üzerine ödül sistemi var mıdır? Varsa filmler bir jüri tarafından mı seçilir? Son zamanların bazı ödül istatistikleri nelerdir?

FRANSA : Konulu filmler için «kaliteye» ödül sistemi yoktur. Ama, gişe gelirin dayanan ödeneklerin yanında her yıl belli bir sayıda Fransız filmi hasılat üzerinden avans sisteminden yararlanır. Filmler ya senaryolara dayanarak ya da tamamlanmış halde seçilirler ve bir kurul Kültür Bakanına tavsiyelerini verir. Her yıl verilen paraların tümü 9 milyon frank kadardır. Yararlanacak film sayısı sınırlı değildir.

İTALYA : «Özel artistik ve kültürel nitelikleri» olan filmlere yılda yirmiyi aşmayan sertifikalar. Sertifika alan her filme 40 milyon liralık değerinde bir ödül verilir. Ödülün % 71 ini yapımcı alır; kalan yönetmen, yazar, alıcı yönetmeni, sanat yönetmeni v.b. arasında önceden tasarlanmış bir yüzdeye göre paylaşılır. Ödüller, sinema yazarları ve sanat kollarında önemli kişilerden kurulu bir kurul tarafından verilir. (şimdi yönetilen sistem 1965 Kasımındaki yeni kanuna dayanır)

B. ALMANYA : Federal İçişleri Bakanlığı yılda 4 milyon D.M. ödenek verir. Federal Film ödülünün 400.000, 350.000, 300.000 D.M. lik başlıkları vardır, ama 400.000 D.M. bugüne kadar verilmemiştir. Bu ödüllerden önceden yapılan başlıklar çıkarılır. Örneğin, 1966 da «Geng Törless» 350.000 D.M. lik «Altın Kurdele» ödülü kazandı, ama 200.000 D.M. lik bir senaryo başlığı önceden verildiğinden yalnız 150.000 D.M. ödendi. Jüri İçişleri Bakanlığınca atanır.

İSVEÇ : Yardımın yarısından çoğu «kaliteye» ödül biçimindedir. Filmler biri İsveç Film Enstitüsü başkanı olmak üzere 7 kişilik bir jüri tarafından seçilir. Öteki 6 üye Film Enstitüsü kurulunca, ikerer ikerer üç yıllık bir görev süresi için her yıl seçilir. Bu sistem iki yıldır geçerlidir. İlk yıl 8 film, geçen yıl 13 film ödül aldı. Ödüllerin maddi değerleri İsveç Film Enstitüsünün gelirin göre ayarlanır. Son zamanlarda 340.000 sterlin kadardır.

DANİMARKA : Evet. Filmler yönetmenler, senaryo yazarları, besteciler, oyuncular, alıcı yönetmenleri ve eleştirmenlerden kurulu bir kurulca seçilir. 1965 de konulu 6 filme toptan 1,275,000 kroner, 10 kısa filme 225,000 kroner, yönetmen, oyuncu ve teknisyenlere 50,000 kroner verildi.

İSPANYA : «Kalite» ödüllerini eleştirmenler, sinema tarihçileri, Film Dernekleri Federasyonundan bir ya da iki üyeden kurulu jüri tarafından verilir. Jürinin yapısı her yıl değişir. Son zamanlarda ödül alan filmler arasında: La Caza, Con el Viento Solano, Juguetes Rotos ve De Cuergo Presente vardır. Bu filmlerin ödülleri 4 1/2 milyon ile 2 milyon peseta arasında değişir ve filmin yapım giderlerinin yarısı kadar olabilir.

İNGİLTERE : «kaliteye» ödül sistemi yoktur.

TÜRKİYE : Yoktur.

Soru 6) Bu ödenek koşulları konulu filmler yanında kısa filmleri de içine alır mı? Kısa filmler için özel bir yardım biçimi var mıdır?

FRANSA : Ticari kısa filmler için özel bir yardım sistemi. Filmler Yargıtay gibi çalışan iki seçim kuruluna gösterilir

(bir kurulu reddettiği filmi öteki kurul tekrar gözden geçirir). Seçilen filmler «kalite» ödülleri kazanabilirler; ve iyi kısa filmlerin programlanmalarını desteklemek amacıyla bir «kaliteli» kısa filmle birlikte gösterilen konulu filmin daha iyi yardım olanakları vardır.

ITALYA: Her mevsim kısa filmlere 10 ile 5 1/2 milyon lîre arasında 30 kadar ödül verilir. Ödül oranları filmin canlı resim filmi olması, renkli ya da siyah-beyaz olmasıyla da değişir. Beğenilen kısa filmlerin yapımcıları «Ente Automoto di Gestione per il Cinema» dan ücretsiz reklâm ve dağıtım isteyebilirler. Sinema sahipleri her mevsim en az 45 gün İtalyan kısa filmleri göstermek zorundadırlar ve haber filmleri v.b. gösterince vergi indirimi alabilirler.

B. ALMANYA: Bir önceki cevapta sözü geçen 4 milyon D.M. in 500.000 ile 1 milyonu belge filmleri ve kısa filmlere verilir. Sistem, konulu filmlerinki gibidir; ama kısıtlara senaryo devresinde ödül yoktur. Ödüller kısıtlar için 20.000 D.M., uzun belge filmleri içinse 60.000 D.M. kadardır.

İSVEÇ: Evet, kısa filmler genel yardım sisteminden yararlanırlar.

DANİMARKA: Evet. Bir önceki cevapta açıklandı.

İSPANYA: Bazı yıllık ödüller vardır, ama kısa filmlerin dağıtımı çok sınırlıdır.

İNGİLTERE: Kısa filmlere özel şartlar altında yapımcılarına ödenmek üzere Yapım Fonu'ndan bir yardım yapılabilir. İngiliz kısa film yapımcılarının en önemli sorunu filmlerine ticari gösteri sağlamaktır.

TÜRKİYE: Hayır.

Soru 7) Genç filmcileri desteklemek için özel bir tasarı var mıdır? Örneğin, a) devletin desteklediği sinema okulu, b) deneysel çalışmalar için bir ödenek biçimi c) senaryolar, projelere v.b. yardımlar.

FRANSA: Önceden sözü geçen, senaryolar üzerine avans sistemi dışında genç yönetmenler için özel bir destek yok. İki resmi sinema okulu var; biri Eğitim Bakanlığına, öteki Kültür Bakanlığına bağlı.

İTALYA: Centro Sperimentale devletin desteklediği bir sinema okuludur. Banco Nazionale del Lavoro'nun himayesinde «artistik ve kültürel amacı olan, masrafların yönetmen, yazarlar, oyuncular ve teknisyenler arasında bölüşülerek, işbirliğiyle yapılmış filmler» e ödül vermek için özel bir fon kurulmuştur.

B. ALMANYA: 1966 da Berlin ve Münih'te sinema okulları açıldı, ama henüz çalışmıyorlar. Ulm'daki Desen Lisinde çok aktif bir sinema dersi var. 1965'ten bu yana Genç Sinemacılar Derneği sinemaya yeni başlayanların filmlerine, (ilk ya da ikinci konulu uzun film) en büyük ödül yapım giderlerinin yarısı olmak üzere, 350.000 D.M. verme imkânını hazırlamıştır. Daha önce alınan bağışlara eklenebilen Derneğin bağışı gişe gelirlerinden geri ödenebilir.

İSVEÇ: İsveç Film Enstitüsü tarafından yönetilen bir sinema okulu. Deneysel çalışmalara ödenekler ve senaryolara yardım, v.b.

DANİMARKA: Giderleri Film Fonundan karşılanan bir sinema okulu 1966 Eylülünde çalışmaya başladı. Genç sinemacılar için burs sistemi var. Başka yardım biçimleri genel tasarı içine girer.

İSPANYA: Devletin desteklediği bir sinema okulu ve senaryolara yardım sistemi var.

İNGİLTERE: Ulusal sinema okulu yok, ama Bayan Jennie Lee'nin kurduğu kurulu raporunda tavsiye edilmesi bekleniliyor. Zaman zaman NFFC'nin desteğiyle ve 1966 da ilk kez hükümetten bu amaç için kullanılmak üzere para alan BFI Yapım Kurulunun küçük çapta bir yardımı var.

TÜRKİYE: Hayır.

Soru 8) a) Dağıtımcılara, b) Sinema sahiplerine «kaliteli» film gösterilerini desteklemek amacıyla bir çeşit yardım var mıdır?

FRANSA: Dağıtımcılara ve yasaaların bugünkü durumunda sinema sahiplerine yardım sistemi yok. Sinema sahiplerine yardım 1948-60 arasında film yasaasının bir özelliği idi. Hükümet bunu yeniden getirmek istemektedir. Sanat ve Deney Sinemalarının bazı mali çıkarları vardır.

İTALYA: Evet, «kaliteli» filmler gösteren sinema sahibi % 25 vergi indirimine; özellikle, çocuklar için yapılmış filmleri gösteren sinema sahipleri de % 50 vergi indirimine hak kazanırlar. Sanat ve Deney Sinemaları işleyen sinema sahiplerine yıllık genel durumları gözönüne alınarak, özel ödüller verilmesine de karar verilmiştir.

B. ALMANYA: Federal Cumhuriyetin eyaletleri «iyi» ya da «çok iyi» olarak onaylanan konulu filmleri ve beğenilen kısa filmleri içeren programlar için vergi indirimi yapan bir sistem kullanırlar. Bazı eyaletlerde vergi tamamen kaldırılır. («iyi» ile «çok iyi» arasındaki fark bir zamanlar çok önemli idi ama artık eski önemini kaybetti) Onaylar Federal Cumhuriyet Eyaletlerinin bir kurumu olan Filmle Eğlendirme Bürosu tarafından verilir.

İSVEÇ: Dağıtımcı ve sinema sahiplerine özel bir yardım biçimi yoktur.

DANİMARKA: «kalite» ödüllerini alanlar arasında dağıtımcılar da vardır. (1965 te toplam olarak 5.000 Sterlin'lik 7 ödül aldılar) Sinema sahiplerine ödül sistemi yok ama sinemalar onarım için özel borçlar alabilirler.

İSPANYA: Son zamanlarda Sanat ve Deney sinemalarından söz ediliyor, ama böyle bir proje için özel bir sansür gerektiğinden bu çeşit sinemalar henüz yok. Dağıtımcı ve sinema sahiplerine yardım sistemi yok.

İNGİLTERE: Eğlence resmi olmadığından vergi indirimleri ya da yardım tasarıları yok.

TÜRKİYE: Hayır.

Soru 9) Sendika kısıtlamaları dolayısıyla endüstriye girmede bir güçlük karşılabilir mi? Sendikalar yapımların gözönüne alması gereken minimum standartlar koyarlar mı? Koyarlarsa ayrıcalık tanınır mı?

FRANSA: Teknisyenler ve Yapımcılar Dernekleri arasında ortak anlaşmalar imzalanır.

İTALYA: Endüstriye girmede özel bir güçlük yok. Yasa

yabancı işçiler çalıştırılması, dış stüdyolar, v.b. konularında sınır koyar. Her zaman sanat konularında ayrıcalık tanınır. Film yapımında çalıştırılan işçiler, Eğlence İşçileri Özel İş Bulma Bürosuna yazılmalıdır.

B. ALMANYA : Hayır.

İSVEÇ : Hayır.

DANİMARKA : Hayır.

İSPANYA : İlkede güçlük var ama uygulamada bu daha azdır. Yönetmen olabilmek için adaylar Film Yönetmenleri Kurulunca onaylanmalıdır.

İNGİLTERE : Profesyonel film çalışmalarına katılmak için sendika üyeliği gereklidir. Sendikalar ve Yapımcılar arasında çalışma koşulları v.b. konularında anlaşma yapılır, ama özel durumlarda bunlar terk edilebilir.

TÜRKİYE : Hayır. Böyle bir güçlük yoktur. Yapımlar için ücretlerle ilgili standartlar vardır. Ancak uygulama bakımından zorunluluk yoktur. Ayrıca, Sine-iş Sendikasının aldığı bir karara göre, Pazar günleri, özel durumlar dışında çalışma yapılamamaktadır.

Soru 10) Milli Film Enstitüsüne ya da Sinemateke yıllık bağış nedir? Bu endüstrideki bir vergiden mi sağlanır, yoksa doğrudan hükümet bağışı mıdır? Enstitü - Sinematek a) sinema işletir mi; b) haber servisi var mıdır; c) yayın organları var mıdır; d) eğitimsel çalışmalar yapar mı; e) dağıtım servisi var mıdır; f) film endüstrisine yapılacak devlet yardımını yönetir mi?

FRANSA : Şimdiki yardım sistemi Fransız Sinemateki'ne mali yardımı da içine alır. Gelecekte, Sinematek giderlerinin endüstriyi destekleyecek fonlarla değil, doğrudan doğruya devlet yardımıyla karşılanması beklenmektedir. Öncelikle Sinematek arşiv olarak çalışır. Film göstermek için de iki sineması vardır.

İTALYA : Cineteca Nazionale 50 milyon liranın altından az olma-

yan devlet yardımı alır. Eğitimsel amaçlarla tesislerinin yakınındaki Centro Sperimentale'de film gösterileri düzenleyen Cineteca temelde bir arşivdir. Cineteca İtalyan sinemasının tarihsel antolojilerini toplamıştır. Yayınları yoktur. Bianco Nero adlı dergi ve diğer yayınlar Centro Sperimentale tarafından yayınlanır.

B. ALMANYA : Wiesbaden'deki Alman Film Enstitüsü Federal Hükümet, Hesse Eyaleti ve Wiesbaden şehriden ödenekler ile Film Endüstrisi tarafından desteklenir. Alman Sinemateki Federal Hükümetten yardım alır. Uygulamada her ikisinin de sinemaları yoktur ve arşiv olarak çalışırlar.

İSVEÇ : İsveç Film Enstitüsü'nün harcamaları bütünüyle sinema gişe gelirlerinden alınan % 10 fon yüzdesiyle karşılanır. Endüstriye resmi yardım sistemini yönetmek de dahil olmak üzere sözü geçen bütün işleri yapar.

DANİMARKA : Danimarka Film Müzesi, Film Fonundan gelen ve Kültür Bakanlığına yönetilen yıllık 1.000.000 Kroner bağış alır. Hükümet Film Bürosunun sorumluluğu olan eğitimsel çalışmalar ve yardım sistemini yönetmek dışında sözü geçen bütün işleri yapar.

İSPANYA :

İNGİLTERE : 1966/67 için 230.000 Sterlin olan İngiliz Film Enstitüsünün harcamaları, doğrudan doğruya hükümet yardımıyla karşılanır. (f) dışında sözü geçen bütün işleri yapar: Enstitü'nün Film Endüstrisine yapılan yardımı yönetmekle hiçbir ilgisi yoktur.

TÜRKİYE : Sinematek, dernek olarak çalışan, özel bir kuruluştur. Şimdiki durumda, üyeleri dışında, herhangi bir bağıştan yararlanmamaktadır. a) Sinematek sinema işletmez. b) Haber servisi yoktur. c) Yayın organı olarak, «Yeni Sinema» adlı iki ayda bir çıkan bir sinema dergisi vardır. d) Yapar, e) Dağıtım servisi vardır. f) Hayır.

Çeviren : İlkey Alptekin



YENİ DALGANIN BİCİM ÖZELLİKLERİ ziya metin

Yeni Dalga, elbette ki birtakım yöneticilerin fikir birliğine vararak başlatıkları bir eylem değildir. Genç Fransız eleştiricilerinin sinemaya girmesile kendiliğinden başlamış olan bu akım, sonradan daha kıdemli bazı yöneticileri de bünyesine alarak - A. Resnais, G. Franju - kısa zamanda bütünlük gösteren bir kimliğe bürünmüştür. «Arts» ve «Cahiers du Cinéma» sütunlarından film alıcısının başına geçen bu gençlerin manevî hocaları G. Sadoul'dan çok A. Bazin olmuştur. Bazin'in kendisi ideolojik anlamda bir «muhafazakâr» dî. Öğrencileri durumundaki genç eleştiriciler de aynı eğilimi göstermiş, bir bölümü burjuva olan, diğer bölümü de burjuvalaşmaya özenen - örneğin Truffaut - kimselerdi. Yazdıkları yıllarda Amerikan sinemasının hayranıydılar. Çoğunlukla toplumsal özden yoksun, biçimci yönetmenleri desteklerler, A. Hitchcock, H. Hawks hatta John Farrow'lara övgüler düzerlerdi. Kendilerine ad bile takılmıştı; Hitchcocko - Hawksiyenler.. Bu gençlerin kültür seviyeleri yüksekti. Çoğu burjuvalar gibi iyi eğitim yapmak olanağını bulmuşlardı. İlk filmlerini de kendileri finanse ettiler, birbirlerini maddeten desteklediler. Kısa zamanda büyük üne erişmeleri bu yoldan gerçekleşti. Çıkış noktaları onları sağlam bir hedefe ulaştıramıyacaktı.. Dünya görüşleri gereği toplumsal özden, toplumcu yorumdan genellikle uzak kaldılar. Buna karşın biçim yönünden sinemaya getirdikleri yenilikler küçümsenecek gibi değildir. Bugün Bulgaristandan İsveç, Polonyadan Kuzey Afrikaya kadar çeşitli ülkelerdeki birçok yönetmen Yeni Dalga'nın biçim özelliklerini benimsemiş bulunuyorlar. Film dilinin temel unsuru olan montaj işlemi D.W. Griffith'lerin, V.I. Pudovkin'lerin koydukları prensiplerden kıl payı şaşmazken, Yeni Dalga'nın gelişmesiyle birlikte köklü bir değişiklik gösterdi. J.L. Godard «A Bout De Souffle» - Türkiye'de Serseri Aşıklar - filminde zaman ve mekân birliğini umursamıyordu bile.. Oyuncu Belmondo «çat burada, çat kapı arkasındaydı..». Eski montajın zaman yitirten, filmin akıcılığını köstekleyen fazlalıkları firlatılıp atılmıştı. Yalnızca süjenin asıl eylemi üstünde duruluyor, ana noktaların arasındaki duruk (statique) bölgeler gösterilmiyordu. Belmondo bir binaya mı girecek, kapıyı açıyor, koridoru geçişi gösterilmeden, doğrudan doğruya odanın içinde oluveriyordu. Arada zincirleme geçiş filân da yok. Tam bir plân kesintisi.. Aynı Belmondo

bir yatağın üzerinde otururken, aynı zaman akışı içerisinden bunu izleyen plânda pencerenin yanında görülmüyordu. Yataktan pencereye gidişi yönetmençe gereksiz bulunmuş, gösterilmemişti (Film yurdumuza getirildiği zaman bir dublaj stüdyomuzun yetkilisi, seyircinin bu montajdan anlamıyacağını, filmi kopuk kopuk sanacağını öne sürerek, Türkçe kopyasını değiştirip düzelterek (!) söylemişti. Galiba yaptı da..) Böylesine bir montaj düzeninin en büyük faydası, filmi gereksiz çekimlerden kurtarıp sadeleştirmesi, ana fikirler üstünde durulmasını kolaylaştırmasıydı.

Yeni Dalga'nın «mekân» anlayışına getirdiği yenilik ise daha çarpıcıydı. Belli bir yerde geçen bir sahnenin arasına bambaşka yerlerde çekilmiş plânlar konuluyor, zaman ve mekân bütün boyutlarıyla aynı saniyelerde ele alılabiliyordu. (A. Resnais'nin Hiroşima Sevgim ile başlayan uzun metrajlı filmleri ile J. L. Godard'ın bütün filmleri). Böylece tiyatronun zaman ve mekân birliğinden esinlenmiş eski montajın dar sınırları parçalanıyor, yönetmenin eline geçen zengin malzeme sinemayı daha çok bağımsızlaştırıyordu. Fakat bu yöntemin geniş çapta uygulanması elbette ki ortalama seyircinin yetiştirilmesine bağlıydı. Ama önemi büyüktü.

Yeni Dalga'nın biçim özelliklerini bununla da bitmez. Örneğin bir sahnenin belli bir mizansenle filme çekildikten sonra aynı plânın üst üste birkaç defa tekrar edilmesinin ifade aracı olarak film diline ne büyük katkıda bulunduğunu şu filmleri seyredenler bilirler: Geçen Yıl Marienbad'da filmde Delphine Seyrig'in oteldeki odasında, yatağın yanındaki plânlar ve A. Varda'nın Mutluluk filminde J. C. Drouot'nun son bölümde boğulmuş karısını göl kenarında kucakladığı sahne..

Aslında sinema bugünün öteki endüstri ve sanat dallarına bakışta geri bile kalmış durumdadır. Örneğin Yeni Dalga yönetmenleri de oyuncunun ve fotoğraf direktörünün filmdeki yerlerini çağımıza uygun bir çerçeve içine yerleştiremediler. Senaryo problemini gereken titizlikle ele almadılar. Bunu ancak biçime olduğu kadar toplumcu öze de değer veren kimseler yapabilecekler. Toplumcu öz ve biçim kaynaşması gerçekleştiği gün sinema salt «eğlence aracı» havasından çıkacak, halkların en çok faydalanabileceği niteliğe kavuşacaktır.

HABERLER

— «Cemal Pekin Tesisi» ilginç bir konuda yarışma tertip etti. Yarışmanın konusu «Türkiye'de sinemaların dağılışı ve bu dağılışın sebepleri» dir. Hazırlanacak incelemelerin bu dağılışın tarihi seyri, sinemaların sermayesi, koltuk sayısı ve makine gücü üzerinde durmaları öngörülmektedir. Üniversite öğretim üyeleri ve tesisten bir temsilciden kurulu jüri tarafından birinci seçilecek inceleme sahibine 4.000.—, ikinci seçilecek inceleme sahibine 2.000.— TL.lık ödüller verilecektir. İncelemelerin en geç 31 Ağustos 1967 tarihine kadar adı, soyadı ve adresi bildiren bir dilekçe ile tesisin merkezine (Nişantaş, Emlâk Cad. No. 23, kat 3) maktuk karşılığında teslim edilmesi gerekmektedir.

— Robert Kolej Sinema Kulübü, sinemayı amatör alanda teşvik etmek ve yaymak amacı ile amatör sinemacılar arasında 8 ve 16 milimetrelilik kısa filmler üzerinde bir yarışma düzenlemiştir. Yarışmaya her türden renkli veya renksiz 8 veya 16 milimetrelilik filmler katılabilirler. Filmler 5 ilâ 30 dakika arasında olabilecek, karton filmler için alt sınır 2 dakika olacaktır. Robert Kolej Sinema Kulübü kendi imkânlarıyla, birinci seçilecek filme 1000.—, ikinciye 500.— TL. ödül verecektir. Ayrıca bazı kurumlar derece alan filmlere özel ödüller vereceklerdir. Yarışmaya katılacak filmlerin en geç 1 Mayıs tarihinde

Organizasyon Komitesinin eline geçmesi gerekmektedir. Değerlendirme 19 Mayıs tarihinde yapılacaktır. Jüri üyesi olarak Türkiye'nin çeşitli illerinde faaliyet gösteren sinema kuruluşlarından delegelerin ve bazı sinema eleştircilerinin davet edilmesi kararlaştırılmıştır.

— 1967 Uluslararası Krakovi (Polonya) kısa metrajlı film şenliği 6-11 Haziran tarihleri arasında yapılacaktır. Bu yılki şenlik başlangıcından bu yana dördüncüsüdür. Şenlik, Uluslararası Film Yapımcıları Federasyonu tarafından, uluslararası olarak niteleniyor. Bu yılki şenliğin konusu «XX. yüzyılımız». Bu konuda her türde kısa metrajlı filmler, toplumsal, artistik ve insancıl yönleriyle değerlendirilecek. Katılacak filmlerin süresi 30 dakikayı geçmeyecek ve daha önce film şenliklerine katılmış filmler yarışmaya katılamayacak. Şenliğe katılması kabul edilen filmlerin 1 Ocak 1966 ile 1 Mart 1967 tarihleri arasında çekilmiş olmaları ve 16 ya da 35 milimetrelilik olabilmekle beraber ses ve görüntü bandlarının aynı film şeridi üzerinde bulunması şenlik yöneticileri tarafından şart koşulmuş. Dağıtılacak ödüllerin hepsi de onur ödülleri. Ancak ödül kazanacak filmler Polonya Sineması tarafından satın alınacak. Bu konuda fazla bilgi Sinematek Derneği merkezinden alınabilir.

— 4. Knokke-Le Zoute Uluslararası deney filmi şenliği bu yılın sonunda 25 Aralık 1967 - 2 Ocak 1968 tarihleri arasında yapılacaktır. Belçika Sinematek'i tarafından yönetilen şenliğin amacı artistik yaratıcılığı ve araştırma çabalarını desteklemek. Deney filmi deyimi, sinematografik anlatımı yenileme ya da genişletme alanında yapılacak çalışmalar olarak anlaşılacak gerekiyor. Bu yarışma da yukarıdaki gibi daha önce şenliklere katılmamış filmlere açık. 35 mm. lik filmlerin ses ve görüntü bandlarının aynı şerit üstünde bulunması gerekirken 16 mm. lik filmlerin her çeşidi yarışmaya katılabilecek. Yarışma ödülleri birincisi 4.000 dolarlık diğerleri de herbiri 2.000 dolarlık olmak üzere beş tane. Ayrıca yarışmaya katılacak filmlerden beğenilenler film dağıtımcıları tarafından satın alınacak. Bu konuda da geniş bilgi için Sinematek Derneği merkezine başvurulabilir.

— Alain Resnais hayal-bilim havası taşıyan son filmi Je t'aime, je t'aime / Seni seviyorum, seni seviyorum'a yakında başlayacak. Filmin başyöncüsü Claude Rich. Ancak Resnais, Rich'in karşısında oynayacak kadın oyuncuyu henüz bulmuş değil. Filmin konusu kendini öldürmeye kalkan bir adamın, görüntüler boyunca açığa çıkan giz'ini anlatıyor.



JERZY SKOLIMOWSKI/LE DEPART/KALKIŞ. 1967



PIER PAOLO PASOLINI/LA TERRA VISITA DALLA LUNA/
DUNYANIN AYDAN GÖRÜŞÜ. 1966



JEAN-LUC GODARD/LE PLUS VIEUX METIER DU MONDE/
DUNYANIN EN ESKİ MESLEĞİ. 1967

— Le Streghe / Cadılar filminin beş skeçinden La Terra Vista Dalla Luna / Yeryüzü'nün ay'dan görünüşünü çeviren Pier Paolo Pasolini bir kere daha herkesin dilinde. Önceki filmi Uccellaccio Uccellini'de olduğu gibi, Pasolini bu filmde de Toto ile Ninetto Davoli'yi, baba ve oğlu olarak kullanmış. Toto ve oğlu, Roma sokaklarında birine eş diğerine de anne olarak uygun gelecek kadını arıyorlar. Sonunda, dil-siz ve sağır Silvana Mangano'yu buluyorlar. Toto onunla evleniyor. Ancak evlerinin kötü durumda olması Toto'yu yeni bir ev satın almaya itiyor. Evi satın alacak parayı bulmak için Silvana Mangano kendisini Coliseum'dan aşağı atacak gibi davranırken baba oğlun aşağıda gelip geçenlerden para istemeleri kararlaştırılıyor. Herşey iyi giderken, Mangano'nun ayağı gerçekten kayıyor ve boşluğa düşüyor. Baba şöl yine yalnız kalmışlardır. Ancak eve döndüklerinde onu sağ olarak kendilerini beklerken bulurlar. Film bir düşünce filmidir. Bütün görüntüler renkli ve son derece çarpıcı özellikler taşıyor. Örneğin S. Mangano saçlarına kadar yeşil giyinmiş, Toto palyaço kıyafetinde, kırmızı saçlı, oğlu portakal renginde bir pan-

talon ve mavi bir kazak giymişler. — Michelangelo Antonioni İngilterede, yurt dışında çevirdiği ilk filmi tamamladı. Filmin ismi The Blow-up / Patlama. Antonioni bu kez bir cinayeti hareket noktası olarak almış. Ancak amacı hafif bir konunun aracılığıyla bir çağı tanımlamak. Genç bir moda fotoğrafçısının çektiği bir fotoğraf yüzünden 24 saat sürecek bir cinayet olayına karışmasını, Antonioni esas amacını gerçekleştirmek için bir paravan olarak kullanıyor.

— Jean - Marie Straub (Nicht Versöhnt / Barışmamışlar) un Bach üzerinde yapmak istediği film genç Alman sinemasına yardım için kurulmuş bir kurumun - Kuratorium Junger Deutscher Film - yardımı kabul etmemesi üzerine, Filmkritik dergisi yazarı Enno Patalas, Volker Schlöndorff ve Alexander Kluge bir bildiri yayınladılar. Bu bildiride, yardımın kabul edilmesinin büyük bir yanlışlık olduğu belirtildikten sonra bu filmin mutlaka gerçekleşeceği bildirilmekte ve gerekli 150.000 DM tutarındaki parayı sağlamak üzere bir yapım ortaklığı kurulduğu ilân edilmektedir. Teşebbüsün ilginç yanı halkın 500 ve 1000 DM'lik paylarla bu or-

taklığa katılmasının istenmesi oluyor.

— Alain Robbe-Grillet'in son filmi Trans-Europ-Express Paris'te çıktı. Film konusunda Pierre Billard, Express'te şunları yazıyor: «Bu film seyirciye bir polisiye gibi sunuluyor. Kişiler ve düştükleri durumlar, çağa- daş mitosların ve dramaların yapım kataloğunda rastlanan cinsten: Ace-mi-gangster, Polisler hesabına çalışan fahişe, kurnaz polis memuru, esrarlı buluşmalar, uyuşturucu madde dolu çanta, tecavüz, strip-tease, kovalama, cinayet, tutuklanma. Çocuklarınca hafif bir eğlence olarak karışılacak filmin bir ikinci görünüşü var. İşte asıl oyun burada başlıyor. Trans-Europ-Express birbirine geçmiş yollar arasında kalan bir insanın yol araması gibi seyrediliyor. Tek hayalgücü serbest olarak çalışsın. Çünkü Trans-Europ-Express herşeyden önce bir oyundur. Robbe-Grillet'in de açıkladığı gibi, bir biçim oyunu, anlatının kişilerle bir oyunu, oyuncuların oyunu, kişilerin aralarındaki oyun. Çünkü oyun, düşsel olanla aynı anlamı taşıyor. İnsan'ın kendi yaşantısını yarattığını söylediğimiz zaman, aynı zamanda onu oynadığını da söylemiş olurum. Trans-Europ-Express, Paris eleştir-

tirmecileri tarafından genellikle çok iyi karşılandı.

— Roger Vadim, ünlü Barbarella'ya başlamadan önce, Edgar Allan Poe'nun hikâyelerinden hazırlanacak filmin bir skeç'ini çevirmeyi düşünüyordu. Vadim'in seçtiği skeç, bir akılalmaz metapsikoz hikâyesi. Başoyuncusu da karısı Jane Fonda.

— Claude Chabrol'un çevirmeyi tasarladığı film konusundaki esrar perdesi kalkmış değil. Şimdilik bilinen tek şey filmin adı: Happening. Kimilerine göre filmin büyük kısmı doğaçtan oynanacak. Oyuncular, yönetmen tarafından ileri sürülecek ve genellikle günlük konularla ilgili temalardan hareketle diledikleri biçimde oyun verecekler.

— 1966 Cannes şenliğinde Un Homme et Une Femme'la Altın Palmiye'yi kazandıktan sonra ayda 600 mektup almaya başladığını açıklayan Claude Lelouch, tasarılarını açıkladı: Hitlerin savaşı kazandığı takdirde neler olabileceğini anlatan Le Dernier Des Juifs/Son Yahudi, oyun konusunda bir taşlama olan Big Boss/Büyük Patron ve ölüme yargılı bir insanın son bir saatini saniye saniye anlatacağı bir film.

— Üçü Fransız, ikisi İtalyan, biri Hollanda'lı altı yönetmen Le Plus Vieux Métier Du Monde / Dünyanın

En Eski Mesleği adını taşıyan filmin birer skeç'ini yönetiyorlar. Konu, tarih boyunca satılık kadınlar. Mağara devrini ele alan Franco Indovina'nın skeç'inde Michèle Mercier, Enrico Maria Salerno, Roma İmparatoru Flavianus'un, karısını bir zevk evinde yakalayışını anlatan Mauro Bolognini'nin skeç'inde Elsa Martinelli, Gastone Moschin, Fransız Devrimi sırasındaki bir öyküyü anlatan Philippe de Broca'nın skeç'inde Jeanne Moreau, Jean-Claude Brialy, 1900 tarihlerinde becerikli bir kadının serüvenini yansıtan Michael Pfeghaar'ın skeç'inde Raquel Welch, Martin Helot, günümüzde bu işin nasıl yapıldığını anlatan Claude Autant-Lara'nın skeç'inde Nadia Grey, France Anglade ve Francis Blanche, 2000 yılındaki aşk'ı anlatan Jean-Luc Godard'ın skeç'inde ise her zamanki gibi Anna Karina, Marilu Tolo ve Jacques Charrier oynuyorlar.

— XII. Tours kısa metrajlı film şenliğinde Fransa üç büyük ödülünden ikisini kazandı. Ödül kazanan filmlerin ilki ünlü Luis Buñuel'in oğlu Juan Buñuel tarafından çevrilmiş. Adı: Calanda. İkinci film ise Claude Guillemot'nun çevirdiği Dialectique. Üçüncü büyük ödül bir Çekoslovak filmine, diğerleri de İngiliz, İtalyan,

Rus ve Amerikan filmlerine gittiler.

— Anlaşılan Godard'ın bütün filmlerini gördüm diye övünecek kimse-lerin sayısı gitgide azalacak. Bu rekortmen yönetmen bir çırpıda iki filmi de dağırcığına attıktan sonra (Deux ou trois choses que je sais d'elle ve Made in U.S.A.) bir diğere başlıyor: La Chinoise / Çinli. Oyuncuları Robert Bresson'un Au Hasard Balthazar adlı filminde ortaya çıkardığı, François Mauriac'ın torunu Anne Wiasemsky ile Jean - Pierre Léaud.

— Robbe-Grillet, Godard'ın Çinlisine karşılık, yeni filmi La Japonaise / Japon'un senaryosunu hazırlamakla meşgul.

— Kurulduğu günden bu yana Louis Delluc ödülü ilk kez oybirliği ile verildi. 14 jüri üyesi, daha ilk turda ödülü Alain Resnais'nin La Guerre Est Finie / Savaş Bitti'sine verdiler.

— Cezayir'de Camus'nun romanı L'Étranger / Yabancı'nın Visconti tarafından perdeye uyarlanmasında başrolü oynayan Marcello Mastroianni, yine Visconti'nin çevireceği Giacomo Puccini'nin hayatı'nda oynayacak. Aynı film ünlü soprano Maria Callas'ın beyaz perdede geçmesine sahne olacak.



WALT DISNEY (1901 - 1966)



ZBIGNIEW CYBULSKI (1934 - 1967)



Geçen sayımızdan bu yana üyelerimizden aldığımız mektupların çoğu bir nokta üzerinde birleşiyorlardı. Bu mektuplardan üyelerimizin büyük çoğunluğunun, sinema salonunda filmlerin geçişi sırasında sessizliğin bozulmasından şikâyet ettiklerini gördük. Sıralanan sessizliği bozucu olaylar arasında kimi üyelerin film sırasında konuşmaları, geç kalan kimi üyelerin sinema salonuna gürültülü bir şekilde girmeleri, kimilerinin de daha film bitmeden yerlerinden kalkmaları ön sırada yer almaktadır. Özellikle sinematek gös-

terileri sırasında meydana gelmemesi gereken bu olayların dışında, bu kez salon güvenliğini bozucu bir olayın, ender de olsa, sinema salonu içinde, film geçerken sigara içilmesinin de çoğu üyelerimizin dikkatini çekmiş bulunduğunu gelen mektuplardan okuduk. Üyelerimizin daha iyi koşullar içinde filmleri izlemelerini engelleyen bu gibi olayların önüne geçilmesinde kendilerinin bize yardımcı olacaklarına eminiz.

Ocak ve Şubat aylarının gösteri programı Sinematek'in, üyelerine geçen

aylarda olduğu gibi, aralarında sinema klâsikleri ve yeni sinema örnekleri bulunan kimi başeserleri sunmasını sağladı. Sinemanın en önemli yönetmenlerinden Luchino Visconti iki filmiyle, **Vaghe Stelle dell' Orsa** / **Büyük Ayın Soluk Yıldızı** ve **Il Gattopardo** / **Leopar** ile gösterilerde yer aldı. Üzerlerinde çok tartışılan bu filmler derginin elinizdeki sayısında yer alan Visconti incelemesiyle bir başka boyut kazanacak. Ocak ayında gösterilen **Seine Irmağı Paris'e Rastladı** ve Şubat'ta gösterilen **Kuzeyli Nanook** ile Sinematek üyeleri belge filmciliğinin en büyük ustalarından ikisini tanımak fırsatını buldular. Ivens'in belge'ye şîir kattığı filminin yanında Flaherty de salt belge filmciliğinin ilk örneklerinden biri ile gösteri programında yer aldı. Ocak ayının son gösterisi ise üyelerimizin en çok beğendikleri filmlerden biri olan Resnais'nin **Savaş Bitti'si** oldu. Şubat ayı gösterileri yukarıda belirtildiği gibi klâsikler ile yeni sinemanın bir aлаışımı oldu. Geçen yıl Korkunç Ivan adlı başeserini gördüğümüz büyük Eisenstein'in **Alexandre Nevsky'sinin** yanında eski bir ustanın en önemli filmi, Becker'in **Kırmızı Elli Goupî'sini** Büyük Sinema Klâsikleri serisinden seyrettik. Polonyalı yönetmen Andrzej Wajda'nın, Polonya sinemasının belki de en



PER OSCARSSON/SULT/AÇLIK



ALBERTO LATTUADA/LA STEPPA/BOZKIR

önemli filmi olan **Küller ve Elmas** adlı filmi ile birlikte genç yaşta ölen Zbigniew Cybulski'yi anarken, yine Polonyalı bir yönetmenin, Jerzy Skolimowski'nin ilk filmi seyrettik. Bu son filmle, genç Polonya sinemasını tanımak yolunda bir adım daha atmış olduk-geçen yıl yine aynı yönetmenin ilk filmi olan **Walter / Terki** seyretmıştik.

Mart ve Nisan ayları gösterileri hemen hiç tanımadığımız iki sinemanın en ünlü ürünlerini seyretmemizi sağlayacak Yunan Sinemasını en iyi filmleriyle, Cacoyannis'in **Siyahlı Kız ve Elektra'sı**, Koundouras'un ise **Küçük Afroditleriyle** tanıyacağız. Nisan ayında ise genç Kanada sinemasının üç filmi - **Le Chat Dans Le Sac, La Fleur de L'âge, Le Festin des Morts** - göreceğiz. Mart ayı gösterilerinde, sinemanın gerçek ozanı olarak adlandırılan Dovjenko'yu sinematek üyeleri ilk kez **Zemlia / Toprak** adlı filmiyle tanıyacaklar. Daha yeni olmasına karşın, şimdiden bir sinema klasiği olarak tanımlanan bir başka film de sinematek üyelerinin pek iyi tanıdıkları Federico Fellini'nin **La Strada / Sokak** (Türkiye'de Sonsuz Sokaklar adıyla gösterilmişti) adlı filmi olacak. Mart ayı gösterilerinin önemli bir filmi de ünlü Norveç'li yazar Knut Hamsun'un aynı adlı romanından uyarlanan ve baş erkek oyuncusuna

1966 Cannes şenliğinde en iyi erkek oyuncu ödülünü kazandıran, Henning Carlssen'in **Sult/Açlık** adlı filmi oluyor.

Sinematek'in ilân ettiği programları olduğu gibi, değiştirmeden göstermek konusundaki bütün dikkatine karşın bunların zaman zaman aksaması üyelerimizin çoğunu haklı olarak rahatsız etmektedir. İlân edilen bir programı değiştirmek bizim de istemediğimiz bir şeydir. Ancak, sağladığımız filmlerin kimi zaman gelmemeleri ya da geç gelmeleri, gönderilecekleri konusunda söz verilen filmlerin gönderilmemeleri bizi zaman zaman bu yola başvurmaya zorunlu olarak yönelten durumlar olmaktadır. Üyelerimiz kadar bizim de bunun önüne geçilmesini istediğimiz açıktır.

Ocak ayından bu yana arşivimiz iki uzun metrajlı ve on dört kısa metrajlı konulu filmle zenginleşti. Uzun metrajlı konulu filmler François Truffaut'un **400 Darbe'si** ve Giuseppe de Santis'in **Roma Ore 11/Roma Saat 11** adlı filmi. Kısa metrajlı konulu filmler ise Üniversite Film Merkezi filmleri ve Eczacıbaşı Kültür filmleri. Üniversite Filmleri **Hitit Güneşi, Siyah Kalem, Antalya Ormanları, Aktamar, Surname, Roma Mozaikleri, Göreme, Nemrut Tanrıları, Ben Asitavandas ve Eski Antalya'nın**

suları. Eczacıbaşı Kültür Filmleri ise **Renk Duvarları, Göreme, Kırkpınar ve Yaşamak İçin**. Bunlardan başka sinemanın kimi başeserlerini arşivimize katmak için çalışmalar yapılmaktadır.

Önümüzdeki Nisan ya da Mayıs aylarında Fransız sinema yazarı Michel Delahaye'in bir Cahiers du Cinéma haftası düzenlemek için İstanbul'a gelmesi bekleniyor. Delahaye, genç sinemanın en önemli filmlerini beraberinde getirerek sinematek üyelerine sunacak. Ayrıca İtalyan sinema yazarı Dot. Verdone de sinematek tarafından davet edilmiş bulunmaktadır.

Sinematek uzun zamandır sürdürdüğü eğitimsel çalışmalarını bu kez daha programlı bir biçimde yeniden ele alıyor. Yakında başlayacak olan bu çalışmalar, sinemanın kuramsal yönü ile olduğu kadar, uygulama yönü ile de ilgilenenler tarafından izlenebilecek. Bu konuda yakında geniş bir açılıma yapılacaktır.

Türk sinemasını yabancı ülkelere tanıtmak yolunda Sinematek'in yaptığı çalışmalar gittikçe gelişmektedir. Berlin Film Şenliği yöneticisi Dr. Bauer'den aldığımız bir mektupta Şenliğin seçim kuruluna sunulmak üzere önemli Türk filmlerinin sinematek tarafından seçilerek gönderilmesi istenmektedir. Gönderilecek filmler bugünlerde belli olacak ve şenliğe Türkiye adına katılıp katılmayacakları da seçim kurulundan geçtikten sonra anlaşılacak. Ayrıca Sofya Türk Filmleri Toplu Gösterisi, Paris gösterileri, Bükreş gösterileri ve Kanada canlıresim filmleri şenliğine gidecek filmler de bugünlerde seçilecek.

Sinematek Derneği'nin ilk genel kurul toplantısı 12 Mart 1967 Pazar günü saat 10.00 da Galatasaray Lisesi salonunda yapılacaktır. Toplantıda Sinematek'in geçen yılki çalışmaları gözden geçirilecek ve önümüzdeki yılın yönetim kurulu, onur kurulu ve denetçiler seçilecekler.

Sütünlarımız her zaman olduğu gibi okuyucu ve üyelerimizin mektuplarına açık olacaktır. Dileklerini yerine getirmeye elimizden geldiğince çalışacağız.

robert j. flaherty



GIOVANNI SCOGNAMILLO

«Sinema'nın Jean-Jacques Rousseau'su, sahne düzenine dayanan belge filmlerinin yaratıcısı, sinema sanatının doğurduğu büyük dehalardan biri.»

Georges Sadoul

İlk dünya savaşından hemen sonra, genç maden teknisyeni Robert Flaherty New-York'ta bulunuyordu. Uzun yıllar Kanada'nın antartik bölgelerinde yaşamış, Hudson boğazını aşmış, Baffin'e kadar uzanmıştı. 1913'ten beri, devamlı olarak beraberinde taşıdığı alıcısı ile, binlerce metre film çekmişti. Sonra, günün birinde, yere attığı bir sigara yüzünden tüm bu malzeme yanıp kül olmuştu. Oysa Flaherty merceğin imkânlarını keşfetmiş, Kuzey'e dönüp bir film çekmek gayesinden yılmamıştı.

den yılmamıştı. 36 yaşında amatör bir alıcı yönetmeni, amatör bir mühendis, amatör bir seyyah yapımcıların kapılarını aşındırmağa başlıyor. Oysa hiç kimse bu iri yarı, sert, inatçı genç adamın sözlerine güvenmiyor. Nihayet Flaherty, kürk ticaretini yapan Revillon Kardeşler Şirketi ile anlaşıyor. Eskimoları, eskimoların yaşantısını iyi biliyor, av seferlerini defalarca izlemiş, katılmıştır. Kürk avcılarının ilginç ve değişik yaşantılarını konu edinen bir belge filmi do- laylı bir şekilde büyük bir kürk şirketinin reklamını yapabilecek niteliktedir. Flaherty bu tezi savunuyor ve Revillon Kardeşler'e kabul ettiriyor. İki yıl boyunca Hudson boğazının dolaylarında Port Huron'da Eskimo Nanook'un günlük yaşantısını kaydediyor genç yönetmen. Bir süre sonra Nanook Flaherty oluyor ve Flaherty Nanook. İlk defa olarak belge filmi -veya o zamanın deyimi ile «gerçekten alınan film»- yeni bir boyut kazanıyor, insan ve doğa anlayışla, duygu ile izleniyor. İlkel bir insanın, ilkel bir topluluğun yaşantısını, doğaya karşı mücadelesini anlatan Flaherty -özellikle filmin ikinci yarısında- «gari-», «değişik», «karakteristik» görülebilecek unsurlardan kaçınıyor. «Birçok seyahat filimlerinde bu filimlerin ya-

ratıcıları kişilerini yüksekte izliyorlar; yakına gelmiyorlar, aynı düzleme inmiyorlar» diyor Flaherty, ve ilk demesinde Nanook'a yaklaşıyor, insanca, kardeşçe yaklaşıyor, tüm ayrılıkları ortadan kaldırıyor, ilkel insanın insanlığını anlatıyor. Ve salt belge filminden hareket etmiş olan yönetmen belgesel romanın kurallarını, şeklini keşfediyor.

«Nanook of the North» (Kuzeyli Nanook, 1920-22) ile beklenilmeyen bir başarıya ulaşan Flaherty hemen profesyonel yapımcıların ilgisini çekiyor. «Famous Players Lasky» (bugünkü Paramount) şirketi yeni yönetmene ilginç şartları olan bir mukavele teklif ediyor: Flaherty Güney denizlerine kadar uzanıp oranın yerlileri ile ilgili bir film çekecek. Flaherty kabul ediyor ve üç yıllık yorucu, tartışmalı bir çalışmadan sonra «Moana» (1926) doğuyor. Flaherty'ye filmi ismarlayan yapımcı şirketi, bu kez, beklenmediği bir sürprizle karşılaştı: «mutlu adalar»dan «dünyadaki cennet»ten dönen yönetmenin filminde ne duygu, pembe bir aşk hikâyesi, ne çıplak, esmer tenli dilberler, ne de gönül açıcı, hoş manzaralar vardı. Flaherty'nin eleştirdiği Pasifik adalarında insan bazen doğa ile geç- niyordu, oysa çoğu zaman bu aynı doğa ile çetin bir sa- vaşa girmek zorluğunda kalıyordu. Flaherty'nin alıcısı egzotik serüven filimlerinin tuzaklarına kanmadan bir Conrad'ın, bir Stevenson'un acı insancıl dünyasını keşfet- mişti. Eleştirmenler tarafından çok tutulan «Moana» Ame- rika'da, Almanya'da ve İngiltere'de ticari başarısızlığa uğ- radi, buna karşılık Paris'te ve Stokholm'da aylarca gös- terildi.

«Famous Players Lasky»den sonra «Metro-Goldwin - Mayer»de bu devrimci, bu bağımsız yönetmeni denemek is- tedi. Şirketin elinde Frederick O'Brien'in «White Sha- dows of the South Sea» (Güney Denizlerinin Ak Gölgele- ri) adlı romanı duruyordu. Aslında romandan çok bir seya- hat gündeliği olan kitapta hikâye yoktu, oysa ismi çok ticari bulan yapımcı İrving Thalberg ısrarla Flaherty'den



NANOOK OF THE NORTH/KUZEYLİ NANOOK. 1922

bundan bir şeyler çıkarmasını istedi. Flaherty ve senaryo yazarı Laurence Stallings, Herman Melville'in «Typee» sini teklif ettiler, boşuna. Çaresiz Flaherty, ve şirketin yanına koyduğu Woody S. Van Dyke, Ray Doyle'nin bir senaryosu ile yola çıkmağa mecbur kaldı. Oysa, ilk baştan, yönetmen Robenson'ı hatırlatan hikâyeye ısınmamıştı. Çekim ilerleyince yapımcının baskıları daha da arttı, sonuçta Flaherty çektiği malzemeyi ve, «Moana» da yetiştirdiği, görüntü yönetmeni Bob Roberts'i Van Dyke'e bırakarak çekildi.

Van Dyke tarafından tamamlanan, ve Avrupa'da gösterilen ilk sesli film olan, «Güney Denizlerin Ak Gölgeleri» birçok değerli bölümlere (örneğin, İnci avı sahnesi, «Tabu» kızların dansı gibi) yer vermekle beraber gerek hikâyesinin basitliği gerekse oyuncuların aksaması yüzünden (Flaherty profesyonel oyuncu yerine yerlileri kullanmak için ısrar etmişti) başarısızlığa uğradı. 1927'de Yeni Meksika'da Pueblo Kızılderilileri üzerinde bir belge filmi çekmek için Fox şirketi ile anlaşılan, kardeşi David, eşi Frances ve görüntü yönetmeni Leon Shamroy ile bir yıl çalıp malzeme toplayan sonradan, filme gereksiz gibi gördüğü bir aşk hikâyesini sokmak isteyen, yapım şirketi ile bozuşan Flaherty yapımcılarla devamlı mücadelesini sürdürüyor. Halk Flaherty'nin filimlerini benimsiyor, eleştirmenler onu tutuyor, yapımcılar ise ondan çekiniyor. Ve Flaherty yılmadan denemelerine devam ediyor. Yıl 1929: Colorart Synchronone Pictures şirketinin sayesinde Flaherty Alman yönetmeni Friedrich Wilhelm Murnau ile tanışıyor. Belge filimlerinin uzmanı ile dişevrumculuk akımının Hollywood'da yerleşen temsilcisi beraber bir film çekmeği kararlaştırıyorlar. İki yıl sürece Bora-Bora ve Tahiti adalarında Flaherty ve Murnau, karşıt kışılıklara rağmen, bir arada çalışıp «Tabu» (1928/31) yu çekiyorlar. «Tabu» (yasak) ilan edilen bir genç kıza aşık olan, onunla evlenemeyen, sevgilisiinden ayrılmak zorunda kalan ve ölen bir inci avcısının hikâyesini anlatan filmin konusunu Flaherty yazmıştı, oysa - ve Flaherty'nin Sadooul'a açıkladığı gibi - yapıt çoğunlukla Murnau'ya alt gibi sayılabilir.



MOANA. 1926

«Moana», «Güney Denizlerinin Ak Gölgeleri», «Tabu» üçlüsünden sonra Flaherty, bilmiyerek, Hollywood yapımcılarına yeni bir tür kazandırıyor: Pasifik adalarında cereyan eden, egzotik, bol manzaralı, şarkılı, danslı aşk ve macera filimleri türü. Yönetmene pek uğurlu gelmeyen «mutlu adalar» yapımcıların elinde yeni bir koz oluyor, «Tabu» nun kadın kahramanı Reri, parlak vaatlerle, Hollywood'a çağrılıyor.

II.

Bu tartışmalı denemelerden sonra Flaherty için yeni çok daha özgür ve olumlu - oysa, eskisi gibi güç -, bir dönem başlıyor. Tasarılar birbirini kovalıyor: 1930'da oyuncu Douglas Fairbanks ve yapımcı Alexander Korda ile birlikte Meksika'da bir boğanın hikâyesini anlatan bir film çekmeğe hazırlanıyor, fakat film yapılmıyor. (Yıllar sonra senaryoyu satın alan Orson Welles bu hikâyeyi çekiyor, R.K.O. şirketine teslim ediyor ve filmin izini kaybediyor). Aynı yıl Eisenstein ile tanışıyor, Meksika'ya geçebilmesi için yardım ediyor, nihayet, Rusya'ya gitmek ve orada Rus kadını hakkında bir film çekmek gayesiyle, Amerika'yı terk ediyor. Berlin'de Flaherty UFA şirketi ile temasa geçiyor fakat bu tasarı da suya düşüyor. Nihayet Grierson'un bir teklifini kabul ederek İngiltere'ye gidiyor ve orada, Grierson ile birlikte, «Industrial Britain» (Endüstri Ülkesi İngiltere) yı yönetiyor. Grierson'a göre Flaherty bu yapıtı ile «belgeleri izlenimci kuralın işkencesinden kurtarmıştı. Bundan sonra senfonik kaygılar bir yana bırakılacak ve bir olayın en yalın estetik yönlerinin uyumunu aramak yerine bilginli bir şekilde, doğrudan doğruya gözlemi yapılacaktır.»

«Industrial Britain» dan sonra Flaherty eski bir tasarısını, Aran Adalarının halkı ile bir film çevirmek, gerçekleştirmek imkânını buluyor: «Daily Express» in eleştirmeni Cedric Belfrage onu yapımcı Michael Balcon'a takdim ediyor ve Balcon yönetmenin tasarısını uygun buluyor.

Flaherty «Man of Aran» (Aran'lı Adam, 1933/34) ın doğuşunu bu şekilde izah etmiştir: «1929, Wall Street çöküşünden hemen sonra. Bizl Avrupa'ya götüren gemi Ağla-



MAN OF ARAN/ARAN'LI ADAM. 1934

ma Duvarının bir şubesine benziyordu. (Zavallı bizler - diyordu biri iflastan sonra, sefalet), (Sefalet? Açlık denize), (İnsan alışıncı fakirlik güç değil, oysa birkaç saatte binlerce dolar kaybetmek...). Aniden bir ses yükseldi: (Sefaletinizi beni güldürüyorsunuz. Gerçekten sefil, bir avuç toprağa bile sahip olmıyan bir yere ne dersiniz?), (Bir avuç toprak mı?), (Öyledir; bir avuç toprağı bulunca da bu yerin halkı büyük bir ihtimamla onu toplar bir tohum eker). Adamın şivesinden İrlandalı olduğunu anlamıştık. Sonra bu inanılmaz yerin adını da söyledik bize: Galway körfezinin açıklarında Aran adaları. İki ay sonra o adalara ayak basıyordum. Gözlerimle kayalıkların arasında tırnakları ile toprağı kazıp toplayan insanları gördüm. O adalara yeniden döndüm, orada iki yıl kaldım. «Aranlı Adam» böyle doğdu, Londra'nın oniki saat mesafesinde yaşayan bir ailenin hikâyesi.»

Ve bu ailenin acı, buruk hikâyesini anlatmak, en kusursuz, en olumlu yapıtını yaratmak için Flaherty en ilkel, en basit imkânları kullanıyor. Filmin teknik ekibinde sadece üç kişi çalışıyor: kendisi, eşi Frances ve yardımcısı John Taylor. Ve bu ekibin stüdyosu, laboratuvarı taştan yapılmış bir külübedir. Burada, benzinle çalışan ufak bir motoru kullanarak, yönetmen filmini yıkıyor, basıyor; filmin «yıldızı» Flaherty ailesinin hizmetçisi Maggie Durrane'dir, hikâyedeki kocası genç balıkçı Colman King ve gene hikâyenin küçük kahramanı bir komşu ailenin oğlu Michael Dillane.

İki yıl boyunca Flaherty kayalıklarda, ıssız adada dolaşıyor alıcısı ile, insan ve denizin, insan ve sefaletin, insan ve doğanın mücadelesini adım adım kaydediyor. Ve bu mücadelede insan daima ön planda, insan direnmesiyle var oluyor, insan ilkel yaşantısı ile insanlığını açıklıyor. Bu insanların, bu erkeğin, bu kadının, bu çocuğun her hareketi, her davranışı önemli, değişmeyen ve tümü ile gerçek, gerçek ve doğru. 1934 Venedik Şenliğinde Büyük Ödülü kazanan «Aranlı Adam» kısmen yeni bir ticari başarısızlık kaydediyor. Buna karşılık bir ödül yağmuruna tutuluyor: National Board of Review, Herald Tribune



LOUISIANA STORM/LOUISIANA ÖYKÜSÜ. 1948

ve Japon eleştirmenlerinin ödülleri. Flaherty yeniden ticari bir anlaşmaya girmek zorunda: Sir Alexander Korda için Rudyard Kipling'in «Toomai of the Elephants» adlı romanını uygulayıp 1935-1937 yılları arasında Hindistan'da «Elephant Boy» (Fil Çocuk) u çekiyor.

Yeniden yönetmen-yapımcı çatışması doğuyor, yeniden başka bir yönetmen (Zoltan Korda) filmi tamamlıyor, yeniden filme Flaherty'nin uygun görmediği sahneler ekleniyor. Ve filimde, kala kala, Flaherty'nin damgasını taşıyan bir başlangıç bölümü ve, Aran'daki çocuğun Hintli kardeşi gibi görünen, küçük Sabu'nun keşfi kalıyor.

İki yıl sürece - ve iki yıllık süre Flaherty'nin hayatında sık sık tekrarlanıyor - yönetmen sinemadan uzak kalıyor, bu arada bir hikâye kitabı yazıyor «The Captain's Chair» (Kaptanın Koltuğu), nihayet Pare Lorentz'in davetini kabul ederek 1939 da Amerika'ya dönüyor ve Tarım Bakanlığının hesabına «The Land» (Toprak, 1939/42) adlı belge filmini çekiyor.

Flaherty gene yıllarca uğraşıyor, 25.000 mil katediyor, oysa gayesi Tarım Bakanlığının propagandasını yapmak değil, Amerikan köylüsünün hayat şartlarını incelemektir. Bir kez daha gerçekçi, dürüst sanatı konformist tutumla çatışıyor ve ilgili Bakanlık tarafından «cesaret kırıcı» görülen filmin gösterilmesi engelleniyor.

«(Toprak) da Flaherty, Amerika'daki yoksulluğun dramatik bir tablosunu çizmişti. Gerçi ortaya koyduğu dramın gerçek nedenlerine eğilmiyordu ama, duyarlılığı ve özdenliliği bakımından (Toprak), (Nanook) ile birlikte büyük belgelerin ikinci usta işi filmiydi» (Tarık Kakinç).

Savaş yıllarında Flaherty, kardeşi David ile birlikte, birkaç öğretici belge filimlerinde gözetmen olarak çalışıyor ve bu ara tasarılar kuruyor, özellikle Belçika Kongosunda çekmek istediği bir zenci ailesinin hayatı.

1946 da nihayet Flaherty bir ailenin hikâyesini anlatmak fırsatına kavuşuyor, oysa bu bir zenci ailesi değil: An-

tartik'teki Nanook'lardan, Aran'daki Colman'lardan sonra yönetmen Louisiana'daki Latour ailesinin yaşantısını ele alıyor. Ve böylece Flaherty'nin son filmi, ve son başarısı, olan «Louisiana Story» (Louisiana Oyküsü, 1946/48) doğuyor.

Filim, dolaylı bir propaganda olsun diye, Standart Oil tarafından sipariş edilmişti eski usta Flaherty'ye ve Flaherty yeniden koşuyor, insanlarla, doğa ile bir oluyor.

100.000 metre film çekiliyor ve, sekiz aylık bir kurgu çalışmasından sonra, sadece 2.000 metre kullanılıyor. Küçük Joseph Boudreau'nun hayvanlarla tanıştığı bölümler üç ayda çekiliyor, toplam olarak 280.000 dolar sarfediliyor. 1948 Venedik Şenliğinde Büyük Ödül'ü kazanan yapıt her şeye rağmen Standart Oil'u tatmin etmiyor. Flaherty gene propaganda kaygusundan habersiz petrolün sömürmek üzere olduğu basit, mutlu bir ailenin hakkını, özgürlüğünü savunuyor, Louisiana bataklıklarında duygulu, şiirsel bir destan kuruyor. Bataklık, orman, durgun sular, doğayı keşfeden genç bir çocuk, basit, gerçek insanlar: Flaherty alıcısı ile bunları anlatıyor, yaşatıyor ve son başyapıtını imzalıyor.

«Louisiana Story»den sonra «eski Usta» çekiliyor, kayboluyor, sinema dünyasından, sanatı ile, yapıtları ile sinema tarihine giriyor, kaynaşiyor, ve 23 temmuz 1951 günü sessiz sedasız bu çok sevdiği dünyaya veda ediyor. Ve ölümü ile sinema en salt, en gerçek şairlerinden birini kaybediyor, «gerçek büyük filimler ilerde gelecek. Büyük şirketlerin değil, amatörlerin, tutkulu, ticarî gayeleri olmayan kişilerin yapıtları olacak bunlar. Ve bu filimler sanat ve gerçeğe yapılacak diyen «dünyayı yeniden keşfe çıkmış» (Roger Regent) bir ustasını kaybediyor.

FLAHERTY'NİN FİLİMLERİ

Nanook of The North / Kuzeyli Nanook - Yönetmen / R. J. Flaherty - Yönetmen yard. / Thierry Mallet - Konu / R. J. Flaherty - Görüntü Yön. / R. J. Flaherty - Açıklama / Carl Stearns Clancy - Oyuncular: Nanook, eşi Nyla ve çocukları - Yapım / Revillon Frères, 1920 / 22 (A. B. D.)

The 24 Dollar Island / 24 Dolarlık Ada - Yapım, konu, yönetim ve görüntü / R. J. Flaherty - Yapım yılı / 1925 (A. B. D.)

The Potter Maker - Story of A Potter / Çömlekçi - Bir Çömlekçinin Hikâyesi - Yönetmen ve görüntü / R. J. Flaherty - Yapım / Metropolitan Museum of Art, 1925 (A. B. D.)

Moana - Yönetmen / R. J. Flaherty - Yönetmen yard. / David Flaherty - Konu / R. J. Flaherty ve Frances Flaherty - Görüntü Yön. / R. J. Flaherty ve Bob Roberts - Açıklama / Julian Johnston - Oyuncular / Reri ve Matehi - Yapım / Famous Players - Lasky Corporation, 1923 / 26 (A. B. D.)

White Shadows of The South Seas / Güney Denizlerinin Ak Gölgeleeri - Yönetmen / R. J. Flaherty ve Woody S,

Van Dyke - Konu / Frederick O'Brien'in aynı adlı kitabından - Senaryo / R. J. Flaherty ve Ray Doyle - Görüntü Yön. / Clyde de Vinna, Bob Roberts ve George Neagle - Müzik / William Axt - Oyuncular / Monte Blue, Raquel Torres - Yapım / Metro - Goldwyn - Mayer, 1927 / 28 (A. B. D.)

Tabu - Yönetmen / F. W. Murnau ve R. J. Flaherty - Yönetmen yard. / David Flaherty - Konu / R. J. Flaherty - Senaryo / R. J. Flaherty ve F. W. Murnau - Görüntü Yön. / Floyd Crosby - Müzik / Hugo Riesenfeld - Oyuncular / Reri, Matehi, Bill Bambridge - Yapım / Colorart Synchron-tone Pictures, 1928 / 31 (A. B. D.)

Industrial Britain / Endüstri ülkesi İngiltere - Senaryo ve yönetim / R. J. Flaherty ve John Grierson - Görüntü Yön. / R. J. Flaherty - Kurgu / John Grierson - Yapım / Empire Marketing Board 1933 (İngiltere)

Man of Aran / Aranlı Adam - Yönetmen / R. J. Flaherty - Konu ve Senaryo / Robert, Frances ve David Flaherty - Yönetmen yard. / John Taylor - Görüntü Yönetmeni / R. J. Flaherty - Müzik / John Greenwood - Kurgu / John Monck - Oyuncular / Colman «Tiger» King, Maggie Dirrane, Michael Dillane - Yapım / Michael Balcon 1933 / 34 (İngiltere).

Elephant Boy / Fil Çocuk - Yönetmen / R. J. Flaherty ve Zoltan Korda - Yönetmen yard. / David ve Frances Flaherty - Konu / Rudyard Kipling'in «Toomai of the Elephants» adlı romanından - Senaryo / R. J. Flaherty - Görüntü Yön. / Oscar Borradaile - Oyuncu / Sabu - Yapım / Alexander Korda 1935 / 37 (İngiltere)

The Land / Toprak - Yönetmen / R. J. Flaherty - Yönetmen yard. / Irving Lerner, Douglas Baker, Frances Flaherty - Senaryo / R. J. Flaherty - Görüntü Yön. / R. J. Flaherty - Özel etkiler / Floyd Crosby - Müzik / Richard Arnell - Kurgu / Helen Van Dongen - Açıklama / R. J. Flaherty Yapım / A. B. D. Tarım Bakanlığı 1939 / 42.

Louisiana Story / Louisiana Öyküsü - Yönetmen / R. J. Flaherty - Konu ve Senaryo / Robert ve Frances Flaherty - Görüntü Yön. / Richard Leacock - Müzik / Virgil Thompson - Oyuncular / Joseph Boudreaux, Lionel Le Blanc, Frank Hardy, C. P. Guedry - Yapım / Standard Oil Company, 1946 / 48 (A. B. D.)

Kaynaklar :

Tarık D. Kakiç : «Ünlü Sinema Rejisörleri», Elif Yayınları, İstanbul 1963.

Pierre Leprohon : «L'exotisme au cinéma», Ed. Jacques Susse, Paris 1945.

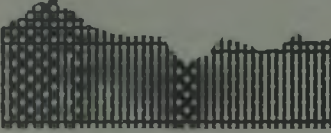
Mario Gromo : «Robert Flaherty», Guanda Editore, Parma 1952.

Georges Sadoul : «Dictionnaire des Films», Ed. du Seuil, Paris 1965.

Georges Sadoul : «Dictionnaire des Cinéastes», Ed. du Seuil, Paris 1965.

Carl Vincent : «Storia del Cinema», Garzanti, Roma 1949.
G. Scognamiglio : «F. W. Murnau», Bianco e Nero, Hazi-ran 1953.

S KOLIMOWSKI VE EYLEM İÇİNDE İNSAN



RYSOPIS / ÖZEL BELİRTİSİ YOK. Jerzy Skolimowski yönetiminde çevrilmiş bir Polonya filmi. Yapım / Lodz 1964. Senaryo / Jerzy Skolimowski. Görüntü Yönetmeni / Witold Mickiewicz. Müzik / Krzysztof Sadowski. Oyuncular / Jerzy Skolimowski, Elizabeta Czyżewska, Tadeusz Mins, Jacek Szcek, Andrzej Zarnecki.

Gerçek Değil

Adamın biri der ki: Neden burada olduğumu bilmiyorum.

Yıllar ya da aşk, gençlik gibi şeylerden sonra eli boynunda herşeyi düzeltmek ister.

Düzeltiltiği boyunbağının duruşudur.

Jerzy Skolimowski

I

«Rysopis»'in kahramanı adı hoşuna gittiği için üniversitenin Ichthyologie bölümünü seçmiştir. Hoşuna gitmesinin nedeni de rastladığı kişilerce Ichthyologie sözcüğünün garip karşılanışı, anlamının ne olduğunun soruluşudur. Skolimowski kelime oyunlarının ardında uyumsuz bir başkaldırışın gizli mutluluğunu arar görünür. Zaten «Rysopis»'in özünü oluşturan çatışma sözcüklerle eylem arasındaki karşıtıklardan çıkar. Filmin kahramanının söyledikleriyle davranışları birbirini tutmaz. Sürekli yalan söyler Skolimowski. Arkadaşına yalan söyler, annesine yalan söyler. Ancak önceden tasarlanmış, ölçülebilmiş yalanlar değildir bunlar. Uyumsuz bir başkaldırış yürütmek için yapar bunları. Skolimowski hikâyesinin sınırını önceden saptamıştır. Anlatmak istediği askere gitmeden önceki birkaç saatini nasıl geçirdiğidir. Kaderi çizilmiştir

Skolimowski'nin. Önemli olan bu durum karşısındaki davranışı, tutumudur. Skolimowski alır kamerasını, sabahın karanlığında kendi kendisini izlemeye başlar. Kamera «Rysopis» de oyuncu yönetmenin gölgesi gibidir. Eylemini bir bütün içinde ele almak ister. Filmin planları uzun sürelidir bu yüzden. Skolimowski teknik engellerin en son sınırlarını zorlayarak eylemini başından sonuna kadar sinema dilinin en küçük birimi içinde kavramağa çalışır.

Skolimowski tıpkı Godard gibi sürekli eylem içindedir. Askerlik şubesine başvurur, hastalanan köpeğini baytara götürür, arkadaşlarıyla çene çalar, üniversitede bir kızla arkadaşlık kurar, annesine telefon eder, sevişir, dövüşür, radyo röportajında konuşur, beraber yaşadığı kadından ayrılır, askere gider. Ancak Skolimowski «Rysopis»'de Godard gibi trajik yapı kurmaz. Godard'da aşk, kıskançlık, ölüm temaları uyumsuz bir yaşantı çerçevesi içinde yerini alır, çağdaş bir trajedinin boyutlarını oluşturur. Skolimowski bütün bu trajik boyutlardan arınmış görünür. İsteddiği şey, bir belge filmcisi gibi yalnızca eylemi saptamaktır. Bir şehrin günlük yaşantısında bireyin birkaç saatlik eylemi önemlidir onun için. Yazdığı şiirdeki «Düzeltiltiği boyunbağının duruşudur» sözünün sinematografik yorumudur «Rysopis».

II

Polonya'da devlet bir «outsider» e memnulukla elini uzatır. Ancak çoğuzaman ikisi de sağ ya da sol birbirlerine aynı eli uzatırlar, bu yüzden de bir türlü elleri birbirine kavuşmaz.

Skolimowski kaderi çizilmiş kişinin ey-

lemine anlatıyor demistik. Bu işi yaparken ne doğrudan doğruya bir toplum birey çatışmasının ne de sosyal temellere oturtulmuş bir yabancılaşma olayının incelemesine gireriz. Skolimowski eylemiyle başbağadır. Yargıdan kaçır hep. Belirli ölçülere dayanarak «Rysopis»'deki Skolimowski'yi anlamağa çalışmak boşunadır. Anlatım biçimi de hızlı çabuktur. Sıkılan kişinin bir yerde duramamasının hızına, çabukluğuna eşittir. Filmin bölümleri Skolimowski'nin yaşantısına uygun olarak birbiri ardına solukalmazcasına sıralanır. Bir güvensizlik seline kapılıp gitmiş gibidir Skolimowski. Güvensiz olduğu için başlanamaz. Güvensiz olduğu için bir değer bulamaz. Bilinçli olarak toplumda yerini arıyan biri denemez Skolimowskiye. Toplum içinde ya da dışında olmak gibi bir düşüncesi yoktur. Kişi nasıl davranıyorsa öyle davranır. Davranış davranışdır. Godard'ın Godard olması gibi Skolimowski de Skolimowskidir. Eylemin dışında hiç birşey yoktur. Özgürlük, aşk kavramlarının Skolimowski'nin sözlüğünde yeri olmaması, Ichthyologie sözcüğü gibi tepki uyandırmadığıdır. Oysa Skolimowski «Rysopis»'de birkaç saat içinde üç ayrı kadınla ilişki kurar. Kadınlar da Skolimowski'nin dışında kalan herşey gibi kalıcı bir anlam taşımazlar. Skolimowski'nin eylemi içinde bir görünüş kaybolurlar. Skolimowski'nin güvensizliği eylem içinde oluşur giderek uyumsuz bir başkaldırışa yönelir. «Filmlerimin konusu şiirimizdeki misralara dayanacaktır» diyen Skolimowski'nin sinema serüveninin nereye varacağı kestirilemez. Skolimowski için eylem sinemadır çünkü.

Tanju AKERSON



RYSOPIS/ÖZEL BELİRTİSİ YOK. 1964

BELGE FİLMİ ÜSTÜNE NOTLAR JORIS IVENS



Joris Ivens'in bu yazıdaki notlarının «Pekin» bölümü, Ivens'in 1957'de Kızıl Çin'de belge filmleri üzerine verdiği derslerden alınmıştır. Bu dersler 10 bölüme ayrılmak-taydı :

1. Konuların çeşitliliği,
2. Senaryo,
3. Teknik yönetim,
4. Yeniden yapım («Reconstruction»: İngilizce'den çevrilmesi güç olan bu sözcük ile Ivens hem geçmiş belgelerin kullanılmasını, hem de geçmişte gerçekten varolmuş olayların yeniden yaratılmasını kastediyordu),
5. İnsan nasıl gösterilmeli,
6. Görüntü,
7. Kurgu,
8. Konuşmalar,
9. Müzik,
10. Ulusal biçim.

«Paris Notları» ise 1958'de LA SEINE A RENCONTRE PARIS/SEINE İRMAĞI PARİS'E RAŞLADI filminin çekimi sırasında tutulmuş notlardan bölümlerdir.

PEKİN NOTLARI

Konulu film ve belge filmi arasındaki ayrım üzerine bir söz. Bir zamanlar konulu filmler sinema sanatının gerçek temsilcisi olarak görülürdü, belge filminin de gerçek sanat değeri olmayan bir çeşit araştırma olduğu kabul edilirdi. Bu değişim, bugün belge filmleri de büyük ilgi ve saygı görmektedir.

Belge filmi, sinema sanatının bilincidir.

Bir belge filminin amacı, görevi nedir?

Bildirmek, eğitmek, inandırmak, coşturmak, hareketlendirmek, isteklendirmek, esinlemek, oyalamak.

Seyirci filmlerimizi niçin sevmiyordu?

Ozgün yönlerinin yetersizliğinden.

Tümü de birbirlerinin çok benzeri, şematik, fazla kuramsal, hayalgücü yetersiz, ulusal nitelikleri hiç önemsemeyen, alışılmış kalıplarla dolu, kuru yapıtlar olduklarından.

Kısacası belge filmlerinin büyük kısmı seyirci için basba-

yağı bir sıkıntı maskesine bürünmüş gibidir.

Bunu yok etmek için ne yapmak gerek?

Sanatımıza daha da hâkim olmak.

Sanat, siyaset ve teknik alanlarında kendimizi kuramsal bir şekilde daha da geliştirmek.

Topluma yakın yaşamak.

Her zaman için gerçeğin derinliklerine inmek.

Belirli belgesel yöntemlerimizi kullanmak.

Şekilleri ve içeriği gerçeğe sadık kalarak değiştirmek ve geliştirmek.

Ozgürlüklerimizi, düzenliliğimizi ve sınırlarımızı daha iyi tanımak.

Seyircilerin ve eleştiricilerin tepkilerini yakından izlemek. Bize özgü olan sanat şeklini - belge filmini - tanımak ve ona inanmak.

Bazıları kolay ve dolambaçlı bir yolu denediler ve diyorlar ki: Yeniden yapım (reconstruction) bizi kurtarabilir. Bu yanlıştır. Yeniden yapım, sorunun ancak çok ufak bir bölümüdür.

Sorun, temele daha çok dayanan bir şeydir.

Bazıları gerçeğin daha derinliklerine inceklerine ondan uzaklaşarak soruna bir hal çaresi bulmayı denediler.

Bazıları belge filmine gerektiği kadar hayalgücü katılamıyacağını, dolayısıyla da belge filminin sanat değeri olmayacağını söyleyerek soruna bir hal çaresi bulmayı denediler.

Bunlar yanlıştır.

Sanatımız gerçeğe bağlıdır.

Görüşlerimiz ve gereğlerimiz, doğrudan doğruya gerçek-ten alınmış görüntülerdir. Evlerimizin temel taşıdır bu. Ama sanatımız, seçmeden ve bu ilk ve temel gereğlerin çekimden önce, çekim sırasında ve çekimden sonra sıralanmasından doğar. Gerçeğe dayanan yaratıcı bir hayalgücü gereklidir.

Bir grev, bir yapı işi, bir köy konulu filmde anlatılamaz, çünkü o zaman grev, yapı işi, köy ancak birer dekor olurlar. Hayır. Grevin, yapı işinin, köyün insancıl, ahlaksal, toplumsal, ekonomik, şiirsel değerlerini en yüksek derecelerine dek yüceltmelidir.

Hareketlere ve varlıklara inanç. Bir süzgeçten geçirmeye, saflaştırmaya çalışmadan gerçeği en derin yerlerine dek kazmalıyız.

Belge filmi, gerçeğe bir savaştır.

Gerçeğin tükenmez kuyusunda iyi bir arayıcı gibi kazmak: filmcilik ancak bu yoldan gerçek toplumsal değerine ulaşacaktır.

Bugünün tarihini, topluca, bugün için ve gelecek için yaşıyoruz.

Belge filmi çevirmek güç bir sanattır.

Dünya, stüdyomuzdur.

Bu stüdyoda «sessiz durulmasını» isteyemeyiz. Bizimki, uzun bir çiraklık devresi gerektiren toplu bir sanattır.

Gerçeğe de bir şans tanımak.

Bir belge filminin amacı genellikle toplumsal, ekonomik, teknik, siyasal, kültürel bir sorunu, topluma tüm fikirleri öğretmeye yardımcı olacak veya ona toplumsal bir hal çaresi bulduracak şekilde anlatmaktır.

Belge filminde bir soruna hal çaresi bulunması için çalışılırken, unutulmaması gereken bazı temel sorunlar var-

dır. Filminizde gerçekten ne demek istiyorsunuz, bunu kimlere söylüyorsunuz, hangi etkiyi yaratmak istiyorsunuz? Nasıl söyleyeceksiniz? Bunu başarabilmek için hangi zihni veya duygusal öğeleri, hangi artistik yollardan kullanacaksınız?

Düşüncel öğeleri, gerçek olayları yeniden yaratarak ve seyircinin bilincini kurguyla ve bir konuşmayla etkileyerek, **Duygusal öğeleri** de lirik, yerici, şiirsel, dramatik, veya daha başka bir duygusal yola başvurarak kullanmanız gerekir.

Çok çeşitli tema ve dolayısıyla da çok çeşitli konu istiyorum. Bunların her biri de çok çeşitli üslup ve biçimler isterler. Her konu kendine en uygun düşecek biçimle anlatılmalıdır. Ancak ve ancak bu yoldan hem yüksek sanat değeri olan, hem de gerçek siyasal etkisi olan ilginç belge filmleri çevirmek için gerekli ustalığa erişmek mümkündür.

(«Pekin Notları» Raymond Bellour tarafından derlenmiş ve İngilizce'den Fransızca'ya çevrilmiştir.)

PARİS NOTLARI

İkinci ayrımın görüntüleri üzerine.

Sabahın erken saatlerinin ışığı. Güneş iyice yükselmemiş henüz. Bazen, görüntüye özel bir etki vermek, ilk bölümün yumuşak renklerinde garip bir değişim yaratmak için bir filtre kullanmak gerekecektir. Artık Paris kendini gösteriyor... Rüzgâr çıkacaktır.

Unutmayalım ki her zaman için Seine ırmağının görüş açısından bakıyoruz. Çalkantılar ve akıntılar Seine'in duygularının anlatılmasında çok önemli olacaklardır. Şaşkın, coşkulu, sinirli, huzursuz... Bunun için rüzgâr gerekli. Bu bölümde, bazen, alıcı insanları görmek için kayıklara bindirilecektir.

Araştırma yöntemi bu bölümde başlar. Bu bölümde Seine ırmağı kenarında çalışanları gösteren görüntüler ağır ba-

sacaktır. Ama unutmayalım ki, bu çalışma defalarca filme alınmıştır. Bizl etkileyecek olan, çalışmanın dinamizminden çok, insancıl yönü olacaktır. Örneğin, tekrarlanan çalışma hareketlerinden önce ve sonra yapılan hareketler, iyi yürümeyen işler, işçilerin iş sırasındaki ilişkileri. Gizli alıcı kullanılmalı. Kayıklardan iki ile üç numaralı küçük sahneler çekilecek.

Bu sahnelerin her birinde **bir şey olması** gerek. Sonuç olarak, Seine'in kıyısından alınmış ince çekici, çarpıcı bir kaç görüntü alınması gerek. (Bruegel'in tablolarıyla karşılaştırılabilecek ufak ufak sahneler.)

Üçüncü ayrımın görüntüleri üzerine.

Bu ayrımında artık gizli alıcıyla tam araştırmaya başlanmıştır. Bu, insanların duygularının, aralarında geçen küçük olayların araştırmasıdır.

Haliyle, görüntünün niteliğinin ve çerçevelemenin (kompozisyonun) etkisi çoktur, ama bu ayrımında daha önemli bir şey vardır :

Görüntünün içindeki duysallık. Yani hareketlerin **gerçek anlatımı**, gözlerin, ellerin, aşıklar arasındaki bakışların, Seine'e doğru çevrilen bakışların, «gereksiz» hareketlerin, insanlar arasındaki ufak şakaların... Bütün bunlar, çok güzel bir şekilde çerçeveleşip çekilmiş, ama tazeliliğini, çarpıcı niteliğini yitirmiş iki aşışın resminden daha önemlidir.

Filmimiz hakkında bir nokta daha: Filmimizin dramatik bir «yolu» bir öyküsü (hattâ belge filmine göre bir öyküsü bile) yoktur. Filme yön veren, sadece Seine ırmağının doğal sınırlılığı içinde aldığı yoldur. Önemli olan, her ayrımın görüntüleri içindeki duysallık, ilişkileri ve oranlarıdır. O halde, görüntüler arasındaki görsel süreklilik çok önemlidir. Kurgu her zaman için göz önünde bulundurulmalıdır.

Gizli alıcıyı elverdiği kadar kullanabilmek için hareket-siz sahneler (gerçekten olağanüstü sahneler olmadıkça) çekilmemelidir. Sahnelerde her zaman **bir şey olmalıdır**.

Artsept dergisinden çeviren Sinan Fişek.



IVENS PICASSO İLE



REGEN/YAĞMUR. 1929

ivan'IN ÇOCUKLUĞU ÜSTÜNE

Jean Paul Sartre

Sartre'in Unita gazetesinde (9 Ekim 1963) yayınlanmış olan mektubu.

Altın Arslan jürisi, «İvan'ın Çocukluğu»nu en yüksek ödülle değerlendirdi; fakat bu, tuhaf bir «batılılık» belgesi, ve aynı zamanda, eğer italyan solu ona fena gözle bakarsa, Tarkovski'den şüpheli bir küçük-burjuva yapmak için yardımcı oluyor. (...)

Filmi Moskova'da, özel bir gösteri sırasında, sonra herkesle beraber gençlerin ortasında gördüm. Onun, Devrimin mirasçısı, bir an için bile onu suçlamayan ve tersine kıvançla sürdürmeye niyetlenen bu yirmi yaş çocukları için neyi ortaya koyduğunu anladım: onamalarında, sizi temin ederim, «küçük-burjuva» tepkisi olarak tanımlanabilecek hiçbir şey yoktu. Söylemek gerekmez ki, bir eleştirici yargılamak zorunda olduğu eser üstünde her çeşit sakıncayı belirtmekte özgürdür. Fakat Sovyetler Birliği'nde tutkulu tartışmaların konusu olmuş ve - gene olmakta süregelen - bir filmin karşısında böylesine yanlışla korkusu göstermek doğru mudur? Ne bu tartışmaları, ne onların derin anlamını hesaba katmaksızın, sanki İvan'ın Çocukluğu S. Birliği'nde sık sık görülen bir ürünün örneği imişçesine eleştiride bulunmak doğru mudur?

Gelenekçilikten, ve aynı zamanda ekspresyonizmden, artık aşılıp sembolizmden söz edildi. Bizat bu şekilci eleştiricilerin günün geçtiğini söylemeye izin veriniz. Antonioni'de, Fellini'de sembolizmin kendini saklamaya çalıştığı bir gerçek. Fakat bu tek sonuçla, o daha çok parlıyor. Ve İtalyan yeni-gercekçiliği de sembolizmden uzun boylu sakınamamıştı. Burada herhangi bir eserin, hattâ en realistin sembolik görevinden konuşmak gerekecek. Bizimse ona zamanımız yok. Zaten Tarkovski'nin başına kakılan daha çok onun sembolizminin yapısı: sembollerini ekspresyonist ve gerçeküstücümüş. Bunu ise hiç kabul edemem. Çünkü bunda, önce, S. Birliği'nde bile yitme yolunda olan bir çeşit academisme'in taşıdığı genç yöneticiye karşı bir suçlama bulunmaktadır. Oradaki bazı ve buradaki en iyi eleştiriciler için Tarkovski, Batı'daki aşınmış yöntemleri ivedilikle benimsemiş ve hiç seçmeksizin onları uygulamış görünüyor. O, İvan'ın düşleriyle kınanıyor: «Düşler! Biz, Batı'dakiler, nice zamandır düşlerden yarar-

lanmayı kestik! Tarkovski gecikmiş: bu, iki savaş arası iyi olabildi!» İşte, yeterli kalemlerin yazdıkları.

Fakat Tarkovski 28 yaşında, ve inanınız, Batı sinemasını çok az tanıyor. Kültürü, temel bakımından ve zorunlu olarak sovyet kültürüdür. (...)

Ivan delidir, bir canavar; bir küçük kahraman; gerçekte, savaşın en gınahsız, en işe dokunan kurbanı; sevmekten geri duramayacağınız bu çocuğu şiddet yarattı. Naziler anesini öldürdükleri, köyünün halkına işkence ettikleri zaman, onu da öldürdüler. Bununla beraber Ivan yaşıyor. Fakat başka yerlerde, yakınlarının düştüğünü gördüğü o şifa bulmaz zaman içinde yaşıyor. (...) Sanıyorum, intihara doğru yönelmiş bu çocuk için geceyle gündüz arasında ayırım kalmadığını böylesine iyi gösterişi dolayısıyla Tarkovski'yi övmek gerekir. Her durumda, o bizimle yaşıyor.

Eylemler ve görüntüler sıkı sıkıya birbiriyle ilgilidir. Büyükleme olan ilişkisine bakınız: birliklerin içinde yaşıyor; subayların, yiğit gözüpek, fakat «normal» insanların içinde, Trajik bir çocukluktan acı çekmemiş olan onlar, İvan'ı karşılarlar, onunla ilgilirlirler, ve ne pahasına olursa olsun, onu «normalleştirmek» emelini taşırlar. Cephe gerisine, okula yollamak isterler. Fakat çok geç: o artık ana-baba gereksinmesi bile duymamaktadır; bu yoksuluktan daha derin olanı, İvan'ı yalnızlığa tutsak kılan, yaşamış işkencesinin silinmez dehşetidir. Gıgide subayları, çocuğu bir şefkat, bir şaşkınlık ve acılı bir çekingenlik karışımı içinde benimserler: onlar, onda, düşmanın kökten değiştirdiği, ancak caniyane itişler içinde kendini bulan (kasatura örneği), ama savaşla barışın bağlarını kesemeyen, böylesine güzelle, nerdeyse kin uyandıran mükemmel bir canavar görüyorlar. Şimdi İvan'a, yaşamak için o uğursuz evreni gerekmektedir; savaşın ortasında korkusundan kurtulmuştur ama, cephe gerisinde yürek sıkıntısına yenilmiştir. Küçük kurban, kendine gerekeni bilmektedir: kan, öç, onu yaratan savaş. Bununla beraber iki subay onu severler, İvan'a gelince, tüm söylenebilen, onlardan nefret etmeyeişidir. Sevgi, onun için, ölü asla kapatılmamış bir yoldur. Sayıklayışları, gözüne görünen görüntüler, hiçbir şekilde karşılıksız değildir. (...) Gerçek, bütün dünyanın bu çocuk için bir görüntü ve aynı çocuğun, bu canavar ve kurbanın, bu evrende, ötekiler için bir görüntü oluşudur. Bu nedenidir ki, çocuğun ağaclar arasındaki gerçek koşusundan anasının yalancı ölümüne kadar her şeyi çizerek iki kısım, bizi, ustaca çocukla savaşın hem gerçek hem düzme dünyasına sokar. (...) Çılgınlık mı? Gerçek mi? Hem biri, hem öteki: savaşta tüm askerler delidir; bu çocuk canavar, onların çılgınlıklarıyla ilgili nesnel bir tanıklık, çünkü en delisi o. Şu halde söz konusu, ne ekspresyonizm, ne sembolizm, fakat konunun dilediği bir anlatış biçimi; genç ozan Voznessenski, onu «sosyalist gerçeküstücülük» diye isimlendiriyordu. Temin anlamını bile kavramak için eser sahibinin niyetlerine daha derinliğine sızabilmek gerekli: savaş onu yapanları öldürüyor, hattâ ondan arta kalsalar bile. Ve daha da derin bir anlamda: tarih, o tek ve hep aynı eylem, kahramanlar istiyor, onları yaratıyor ve kahramanlarını, kurulmasında yardımcı oldukları toplumda acı çekmeksiz yaşayabilmeleri için yetersiz kılıp, yokediyor.

Sosyalist realizmin en iyi ürünleri, herşeye karşın, bize karmaşık, ince ayrımlara sahip kahramanlar sundu. Onların değerlerini, zayıflıklarının kimisini belirtmekte özen göstererek, göklere çıkardı. Gerçekteyse, sorun kahramanın erdemlerinin ve kusurlarının ölçüsünü düzenlemek değildir, fakat bizzat kahramanlığı tartışmaktır. Ama, onu anlamak için, yoksa geri itmek için değil. «İvan'ın Çocukluğu», bu kahramanlıktaki aynı zamanda hem zorunluluğu, hem çift anlamlılığı suçluyor. Çocuğun küçük erdemleri de yoktur, küçük zayıflıkları da: o, temel bakımdan, tarih onu ne yapmışsa odur. Özüne karşın savaşa sokulmuş, baştan başa savaşı için yaratılmıştır. Eğer, onu çevreleyen askerleri korkutuyorsa, bunun nedeni artık onun barışı içinde bir daha yaşamayacağıdır. Yüreğindeki darlıktan, dehşetten doğmuş olan şiddet, onu ayakta tutar, yaşamasına yardım eder; tehlikeli keşif görevleri istemeye dek iter. Fakat savaştan sonra ne olacaktır? (...) Burada, sözcüğün en dar anlamıyla, olumlu kahramanın önemli bir eleştirisi yok mudur? Kahraman olduğu gibi, acısı ve yüceliğiyle, gösteriliyor; savaş toplumuna eksiksiz bir şekilde uymuş olan bu savaş ürününün, hattâ böylelikle barış evreninde toplumdışı olmaya mahkûm bulunduğu açıklanıyor. Demek ki, insanları yapan tarih: onları tarih seçiyor, atbaşı koşturuyor ve altına alıp öldürüyor. Barış için ölmeyi kabul eden ve barış çin savaş yapan barış adamlarının orta yerinde, bu asker ve deli çocuk savaş için savaş yapmaktadır.

Bununla birlikte, o bir çocuk. Bu ezik ruh, çocukluğun sevgisini taşımaktadır; fakat onu artık yeniden duyamaz, ve dahası, çok az ortaya dökülebilir. Yahut, o kendini düşlerine bıraksaydı, ya da günlük çalışmaların tatlı eğlencesi içinde düş görmeye koyulsaydı, emin olunabilir ki, bu düşler kaçınılmaz bir şekilde karabasana dönüşecekti.

En ilkel mutluluk hayalleri, bize korku vermekle bitiyor, sonu biliyoruz. Bununla birlikte, bu yokedilmiş, ezilmiş sevgi her an canlıdır; Tarkovski İvan'ı onunla çevrelemek için özen gösteriyor: o yeryüzü, savaşa karşın o yeryüzü, dahası, kimi vakit savaş dolayısıyla o yeryüzü (ateş kürecikleriyle bir uçtan bir uca delinmiş gökleri düşünüyorum). Gerçekte, filmin lirizmi, o işlenmiş gök, durgun sular, sayısız ormanlar bizzat İvan'ın yansıması, ona verilmeyen sevgi ve kökler. (...)

O uzun bölümden daha heyecan verici başka hiçbir şey tanımiyorum: nehrin uzun, ağır, yürek paralayan ağırlığı. Belirsizliğe, içlerindeki ağırlığa karşın (acaba bir çocuğu tüm tehlikelere koşturmak doğru muydu?), ona yoldaşlık eden subaylar bu korkunç ve ezik tatlılığa dalmışlardır: fakat varlığına yapışan ölümle çocuk, hiçbir şeyi seçemez, yere atlar, kaybolur, düşmana doğru gider. Kayık öbür kıyıya döner; nehrin ortasında sessizlik egemendir; top susmuştur. Askerlerin biri öbürüne «Savaş, işte bu sessizlik!» der.

Aynı anda sessizlik patlar: çığlıklar, haykırışlar, bu barıştır. Sevinçten çıldırmış sovyet askerleri Berlin Başbakanlık binasını işgal ederler, koşarak merdivenleri çıkarlar. Subaylardan biri - öbürü acaba öldü mü? - bir sığınak izbesinde birkaç kitapçık bulur; Üçüncü Reich, bürokrat: her asılan için bir foto, listede bir isim. Genç su-



bay, onların birinin üstünde İvan'ın resmini görür. 12 yaşında, asılmış. Sosyalizmin kuruluşunu sürdürmek hakkını son derece pahalı ödemiş bir ulusun sevincinin orta yerinde (...) bu siyah delik, bir şifa bulmaz iğnenin izi vardır: bir çocuğun kin ve umutsuzluk içindeki ölümü. Hiçbir şey, geleceğin komünizmi bile bunun bedelini ödeyemeyecektir. (...)

İnsanların toplumu, amaçlarına doğru ilerliyor, yaşayanlar bu amaçları gerçekleştirecekler; bununla beraber, bu küçük ölül, tarih tarafından süpürülmüş ve ufacık kırıntı, cevapsız bir soru gibi kalmakta, ve herşeyi yeni bir aydınlık altında gösteriyor: tarih trajik! «İvan'ın Çocukluğu» bütün bunları (...) en yumuşak, en patlayıcı bir biçimde bize hatırlattı. Bir çocuk ölüyor. Ve bu nerdeyse, onun savaştan arta kalamayacağı andan itibaren, bir **happy end**'dir.

Bir anlamda yapımcının, bu genç adamın kendinden ve öz kuşağından söz ettiğini düşünüyorum. Ölmek şöyle dursun, tamamen tersine bu genç öncüler kıvançlı ve yılmıyorlar. Fakat çocukları savaşla, onun sonuçlarıyla ortadan kaldırıldı. (...)

Burada bizi çarpan şu: hiçbir sovyet vatandaşı İvan'ın ölümünden kendini sorumlu tutamaz: tek suçlu, naziler. Fakat sorun orası değil: kötülük nereden gelirse gelsin, sonsuz sayıda toplu iğnelerinin yaralarıyla iyiliği delince, o insanın ve tarihsel gelişmenin trajik gerçeğini yansıtır. Ve «ilerleme» sözcüğünün bir anlama geldiği S. Birliğinden başka nerede, bu daha iyi söylenmiş olabilir? Ve, tabii olarak, bundan bilmem hangi kötümserliği çıkarmak için sebep yok. Gene hiçbir ucuz iyimserliği de! Fakat, ödenecek fiyatı gözden kaçırmaksızın, savaşmak iradesini. (...)

Tarkovski'nin gerçek karşılığı, Altın Arslan değildir, fakat savaşa karşı ve insanın özgürlüğü için birlikte mücadele edenlerin yurdunda, tartışmalı da olsa, uyandırdığı ilgidir

Çeviren : Uğur Kökdan

yunan sinemasına giriş □ ağlaya mitropoulos



Yunan Sineması ile ilgilenen tarihçi sonunda kendi kendine şu soruyu soracaktır: Geçirdiği politik serüvenlere, sayıca küçüklüğüne ve yoksulluğuna karşın, şiiirde Constantin Cafafis, edebiyatta Georges Sefferis, Nikos Kazantzakis, müzikte Dimitri Mitropoulos, tiyatrodaki Katina Paxinou, sahneye koyuculukta Panos Aravantinos, resimde Hadjikyriakos Ghikas vb. çizgi dışı kişileri ortaya çıkaran modern Yunanistan'da, bu denli erken (1911) başlamış bir sanat neden gelişmemiş ve beklenen artistik sonuçları verememiştir? Çünkü 1950'ye kadar Yunan Sineması sanat ürünleri vermemiş ve ayrıık yapıtlar kendilerini izleyerek ya da bir gelenek yaratacak benzerlerinden yoksun kalarak, tek başlarına parlamışlardır.

Bunun nedenleri politik dengesizlikte, sonu gelmeyen savaşlarda ve dolayısıyla devletin sinema sorunlarına ilgisiz kalmasında aranmalıdır. Yunan Film Yapımcılığını koruyan ilk yasa olan 1932 yasası, 1936'da gözden geçirilmiş ve hemen hemen kaldırılarak son yıllarda yeniden yürürlüğe sokulmuştur. Gerçekte Sinema Yasası, ancak 1960'ta çalışmaya başlamıştır.

Yunan Sinemasının geçirdiği evrimdeki gecikmenin bir başka açıklaması vardır: Ne kapitalistlerin ne de aydınların bu yeni anlatım yöntemindeki büyük ekonomik olanakları ya da yeni bir sanatın doğuşunu görmüş olmaları. Sanat ve ticaret alanlarında bilinçleriyle her zaman önde gelen bir toplumda hem sanat, hem de ticarete sevgi yoksunluğu mu?

Sezgi ve bilinç arasındaki ayrılığı belirtmeliyiz.

Derin bir sevgileri olmayan Yunanlıların tam biçime girmemiş yeni bir mesajı yakalamaları çok enderdir. Birçok durumda değerli olan düşünüyü açıklığı yetenekleri, yeni bir düşünceyi benimsemekte onları kararsızlığa iter. Yeni bir dine hazır Atina'nın aziz Paul'un mesajını kabul etmekteki isteksizliği ünlü bir örnektir.

Havayollarının verdiği olanaklar dururken para ve çabalarını deniz taşımasına yatıran Yunanlı gemi sahiplerinin örneği de bunun gibidir.

Yunan Sinemasının tarihi üç döneme ayrılabilir:

1911'den 1936'ya

1936'dan 1950'ye

1950'den günümüze...

Birinci dönem hevesli insanların, ünlü oyunculara kendilerini gösterme olanağını veren ilkel senaryoları ve büyük başarı kazanmış sahne yapıtlarını bu yeni sanata hazır bir topluma, onları yeni anlatım unsurlarına aktarmaları ile kendisini belli eder.

Yunanlı seyirci kitleleri Karagözle olan tanışıklıkları sayesinde sinemaya hazırlanmışlardı. Yunanlılar sahnede canlı oyuncular yerine gölgeler görmeye uzun zamandan beri alışkın olmakla sinema için gerekli olan görgülerini elde etmişlerdi.

Yalnızca büyük kentlerde sinema salonları olduğundan ve seyirci kitleleri de sunulan filmleri kendini beğenmişlikle karşılayan, Fransız ve diğer Avrupa Edebiyatı ve Tiyatrosu ile ille haşır neşir olan kimselerden oluşmuş olduğundan, film dağıtımcıları Yunan filmleri ile ilgilenmiyorlardı.

Uzun yıllar Yunan Film Yapımı günlük haber filmleri ile sınırlanmıştı. Ancak 1922 den sonradır ki ilk ciddi film yapım ortaklıkları kurulmuş ve konulu film yapımına geçilmişti.

Once, Münih'te başarılı bir öğrenimden sonra Pabst, Lang ve Alman filmciliğinin diğer önemli kişilerine alıcı yönetmenliği ve yönetmen yardımcılığı yapmış olan, DAG FİLM'in sahibi yönetmen, alıcı yönetmen ve görüntü yönetmeni Dimitri Gaziades'i görüyoruz. DAG FİLM 1927'de ilk önemli Yunan filmini «Eros Kai Kimata/Yarıklar ve Dalgalar»ı yaptı. Bu film önemli bir ticari başarı kazandı ve bunu Dag Film'in diğer filmleri izledi: To Limani Ton Dakrion/Üzüntü Limanı (1928), Makrila Apo Ton Kosmo/Sonsuzluğa Doğru (1929), I Bora/Firtına (1930). Bu filmler başkalarının da film yapımına girişmelerine yardım etti ve Yunan Sineması'nda bir geleneğin yaratılması için herşeyin hazır olduğu sanıldı.

Bu dönemin en iyi filmi, iki çok başarılı özenci başyöncüden başka, dansöz Lucy Matlee ve Apollon Marsyas'ın oynadıkları, Teokrites'in ünlü koşunun modern bir uyarlaması olan ve plâstik değerleri ortaya çıkaran bir sinematografik anlamı bulunan Orestis Lascos'un yönettiği ve senaryosunu yazdığı Daphnis ve Chloe oldu (1930). Sesli sinemanın ortaya çıkışı, zamanın küçük Yunan stüdyoları gerekli araçları satın alacak parayı bulamadıklarından, Yunan Sinemasındaki her türlü çalışmayı durdurdu.

Lascos tiyatroya döndü ve Gaziades ile diğerleri eskisi gibi eğitimsel belge ve günlük haber filmleri yapmayı sürdürdüler. Geri kalanlar sinemayı terketti.

Yunanistanda çevrilmiş sessiz filmlere; Fransa, Avusturya ve başka ülkelerde ses eklenmesi için kimi başarısız serüvenler oldu. Bu arada, yabancı filmlerin Yunanca seslendirilmelerinin Yunanistanda yapılmayan bir şey olduğunu, nüfus azlığı yüzünden, bu yolda yapılacak harcamaların tamamıyla boşa gideceğini belirtmeliyiz. Böylece, Yunanistan yabancı filmlerin Yunanca altyazılarla, kendi dillerinde gösterildikleri birkaç ülkeden biri olmaktadır. İkinci devre Finos Film, Anzervos'lar, ve Novac Film gibi hâlâ çalışan ve Yunan film yapımının kurucuları duruma gelen çeşitli yapım ortaklıklarının ortaya çıkması ile belirgindir.

Umut verici iki genç yönetmen ortaya çıkar. Dimitri Horn, Ketty Panou ve Emiliou Veakis - en büyük Yunanlı trajedi oyuncusu - ile *İ Fonis Tis Kardias/Yüreğin Ağlayışı* adlı filmi yapan Dimitrios Ioannopoulos (1942 Finos Film) ile yine Dimitri Horn, Ginett Lacaz ile ünlü şarkıcı ve besteci Kimon Triandafilou'nun oynadıkları *Ta Chirocrotimata/Alkış* adlı filmi ile 1942'de başarılı bir çıkış yapan Georges Tzavellas.

1946'da Atina çevresinde, o zamana kadar ilkel koşullar altında çevrilen Yunan filmleri için ilk gerçek stüdyolar yapıldı. Stüdyoların yapılmasından önce yılda 4 film çev-

rilirken, 1946'da bu sayı 10 oldu. Aynı yılda Georges Tzavellas'ın Marinos Contaras'ı ve Georges Zervos'un Anna Roditi'sini görüyoruz.

1949 ve 1950'deki 16 film arasında G. Tzavellas'ın *O Methystakas/Sarhoş* adlı, gişe rekorları kıran ve Avrupa ile Amerikada gösterilen filmi önde gelir.

1949'da kendine özgü düşünceleri olan yeni bir yönetmen, Grigoris Grigoriou, ortaya çıkar. Toplumsal sorunlar konusunda özel bir görüşü ve yeteneği vardır. İlk filmi olan *O Kokkinos Vrakos/Kızıl Kayalar*, ünlü Yunan yazarı Grigoris Zenopoulos'un aynı adı taşıyan romanı ve oyunundan uyarlanmıştır.

Grigoriou ile Yunan Sinemasında kendini yapımın genellekle düzelmesi olarak belli eden yeni bir dönem başlar. O zamana kadar sinemaların savaştan bu yana bütün yurtdışı açılmalarıyla ve tanıdığı çevreleri görerek kendi dilini duyan seyirci kitlesi sayesinde, Yunan filmleri şaşırtıcı ticari başarılar kazanmaktaydılar. Bu tarihten sonra, daha iyiyi aramaya başladılar ve yeni yapımcıların işe girişmesiyle sayısız yeni yapım gerçekleşmiş oldu.

Dünya filmciliğinin gelişmesi ve İtalyan Yenigerçekçiliğinden etkilenen yönetmenler sanat filmleri yapmaya çalıştılar. Teknik araçları ve sinematografik eğitimlerinin ilkel olmasına karşılık hevesliyidiler ve aldıkları sonuçlar da gerçekten ilginç oldu.

1950-51'deki 10 film arasında genç yönetmen Frixos İliadis'in, yenigerçekçi izler taşıyan *İ Lykana/Kurt* ve Georges Zervos'un hafif Fransız güldürülerinden etkilenen *Ta Tessera Scalopatia/Dört Basamaklı* önde gelir.

1951-52'deki 13 film arasında kendilerinden söz edilmeye değer dört film vardır: Georges Zervos'un savaştaki Yunan milliyetçilik hareketini yansıtan başarılı filmi *Matomena Christougena/Kanlı Noel*'i, 1952'de Yunan Sinemasını Cannes Film Şenliği'nde temsil eden ve Bizans kenti Mystras'ta geçen bir aşk öyküsünü anlatan, Frixos İliadis'in *Nekri Politia / Ölü Kent*'i, Yunan sinemasına



N. KOUNDOUROUS/MIKRES APHRODITES/KÜÇÜK AFRODİTLER. 1963



M. KAKOYANNIS/ELEKTRA. 1962

toplum sorunlarını getiren ilk film olan, Grigoris Grigoriou'nun Pikro Psomi/Acı Ekmek adlı yenisıgerçekçi filmi, Georges Tzavellas'ın Agni Tou Limaniou / Limandaki Kız Agnes'i.

1952-53'te yapım Yunan Stüdyoları için bir rekor olan 22 konulu filmi buldu. Bu arada çizgi dışı bir film, Gregg Tallas'ın Xipolitto Tagma/Çıplak Ayaklı Tabur'u Edinburg Film Şenliği'nde birincilik ödülü ile David O'Selznick'in Altın Palmiyesini kazandı. Ayrıca iki güldürü G. Tzavellas'ın O Groussouzis / Söylenen Adam'ı ile A. Sakellarios'un Ena Votsalo Sti Limni / Golde Bir Taş'ı ve bir dram G. Grigoriou'nun I Megali Dromi/Büyük Yollar'ı belirtilmeye değer.

1953-54 yılı, Yunan Sineması için büyük umutların ortacıktığı bir yıldır. Çevrilen 24 filmin 20 tanesi konulu filmlerdir. Mihail Kakoyannis, Kyriakatiko Xipnima/Atina'da Rüzgârın Getirdikleri ile alana girer. Elli Lambetti, Dimitri Horn ve Georges Pappas'ın oynadıkları film Edinbourg Film Şenliği'nde ödül kazanır. Kakoyannis öğrenimini Londra'da yapmış ve sinemaya geçmeden tiyatro oyunculuğu ve sahneye koyuculuğu yapmıştır. İlk filmi, Yunan gerçeklerine son derece iyi uyarladığı bir Jacques Becker etkisi taşır. Aynı filmde Kakoyannis'in oyuncu yönetimindeki büyük başarısını görmekteyiz. Kakoyannis Yunan Sineması'na Elli Lambetti ile Melina Mercouri'yi kazandıran kimsedir. (Her ikisi de daha önce tiyatro oyunculuğu yapmışlar ve Elli Lambetti başka yönetmenlerin filmlerinde oynamıştır. Ancak, onlara kişilik kazandıran Kakoyannis olmuştur.)

1954-55'te Kakoyannis Yunan Filmciliğini ülkenin dışında tanıtan ve Cannes Şenliğinde etkileyici bir çıkış yapan Stella'yi çevirdi. Stella, Melina Mercouri'nin canlandırdığı uluslararası «Kötülük Kadını» geleneğini yıkan yosma kişiliğini yaratır. Yaşantısından mutlu olan ve mesleğine karşın eğlenmesini bilen yosmayı. Aynı Melina Mercouri Jules Dassin'in Pazarları Asla'sında yosma İly'a'yı canlandıracaktır. Stella'da Kakoyannis, sonradan Pedia Tou Pireos/Pire'nin Çocukları adlı şarkısı ile dünyayı fetheden Manos Hadjidakis'in bestelediği müzikle, Yunan Sineması'nda Buzukî'lerin çaldığı halk müziğini ortaya çıkarmış ve uluslararası ilgiyi Yunan şarkılarına çekmiştir.



R. MANTHOULIS/FACE TO FACE/ YÜZYÜZE

Aynı yıl çevrilen 17 konulu film arasında Nikos Kunduros, 1954 Venedik Film Şenliği'nde gösterilen ve basın tarafından olumlu karşılanan filmi Magiki Polis/Büyülü Kent'le sinemaya girişini yaptı. Resim ve heykel öğrenimi yapan, Fellini ve Kazan'dan etkilenen Kunduros ilk filmde aynı zamanda şiirsel ve hırçın bir kişisel stille, kahramanlarına karşı içine kapanık garip bir sevgi gösteriyordu. Kunduros, Kakoyannis ile birlikte Yunan Sinemasını uluslararası alanda tanıtmak için en büyük çabada bulunan yönetmendir.

1955-56 yapım sayısı 21 konulu film olmuştur. Kakoyannis, To Koritsi Me Ta Mavra/Siyahlı Kız ile kişisel anlatım olanaklarını son derece başarılı bir biçimde kullanmıştır. Aynı yıl Nikos Kunduros, Yunanistan adına Venedik Film Şenliği'ne katılan Dracos/Drakula ile yeteneğini doğruladı.

Bu arada, Yunan film stüdyoları en iyi araçlarla donatılmış ve Atina çevresinde dört tanesi çalışmaya başlamıştır (Sikiaridis Studio, Zervos Studio, Novac Studio, Finos Studio). Yapım çoğalmayı sürdürmekte ve 31 konulu filme erişmektedir.

1957'de yapım 35 filme ulaşmıştır. Atina'dan 30 kilometre uzakta Melissia'da yeni Alfa Stüdyoları yapılmıştır. Aynı yılda Kakoyannis, Elli Lambetti'nin oynadığı, aralarında dinsel törenlerin de yer aldığı halk şenliklerini çok iyi kullandığı toplumsal bir dram olan To Telefteo Psema/Onur Konusu'nu çevirdi.

1957-58'de çevrilen 60 konulu film arasında Kunduros yeteneğinin plastik yanlarını ortaya koyan skeç filmi, Paranomi / Kanun Dışı İnsanlar ile sivrildi.

1958-59'da yapım 62 konulu filme ulaştı. Devlet, sine mayla ciddi bir biçimde ilgilenmeye başladı ve Yunan film yapımı'nı korumak için tedbir alarak Sinema Yasasını çıkardı.

1959-60'ta 80 film çevriliyor. Yunan Hükümetinin aldığı tedbirler kendilerini göstermeye ve yabancı yönetmenler film çevirmek üzere Yunanistan'a gelmeye başlamışlardır. O zamana kadar yalnız Dassin, Melina Mercouri ve Maurice Ronet'nin oynadıkları, Nikos Kazantzakis'in ünlü romanından uyarladığı Celui Qui Doit Mourir/Olmesi Ge-



T. KANELLOPOULOS/DER AUSFLUG/GEZİNTİ



T. PAPATAKİS/LES ABYSSSES/DERİNLİKLER.

reken Adam'ı ve Fox Şirketi, Sophia Loren ve Alan Ladd'in oynadıkları Boy On A Dolphin/Altın Çocuk'u çevirmişlerdi. Şimdi Karl Foreman, The Guns Of Navarone/Navarone'un Topları'nı yapıyor ve Yunanistan yabancı yapımlar için aranan bir yer olmaya başlıyordu.

1960'ta Nikos Kunduros'un skeç filmi To Potami/Irmak görülmektedir.

1960 - 61, Yunan Sineması için iyi bir yıldır. Never On Sunday/Pazarları Asla, Melina Mercouri'ye Cannes Film Şenliği'nde en iyi kadın oyuncu ödülünü, müzik yazarı Manos Hadjidakis'e Oscar'ı kazandırıyor.

Selânik Film Şenliği, Selânik Film Haftası adı altında kuruluyor ve yapım 90 filmle rekor düzeye ulaşıyordu.

Kakoyannis İtalya'da Elli Lambetti ile Relitto'yu çeviriyor, yeni bir genç yönetmen, Takis Canellopoulos iki belge filmi, Makedonya'da Evlenme ve Thassos ile umutverici bir çıkış yapıyordu.

1961 - 62'de G. Tzavellas'ın Antigone'u eski Yunan trajedilerinin perdeye aktarılmasında önemli bir aşama oluyor, San Francisco ve diğer şenliklerde gösterilen film çeşitli ödüller, bu arada başoyuncusu Manos Catrakis San Francisco Şenliği'nde en iyi erkek oyuncu ödülünü kazanıyordu.

Bu arada, o zamana kadar üzerinde durulmayan belge filmciliği, yetenekleri olan genç insanların ilgisini çekiyordu. Yunanistan'da belge filmciliği ve genellikle kısa filmler, bunların sinemalarda gösterilmesini engelleyen koşullar yüzünden gelişmemektedir. Gerçekte, Yunanistan'da sinema sahipleri, konulu filmle birlikte yalnız reklâm filmleri ya da karton filmler göstermekte, bu da kendilerini her seansın başında bir belge filmi, ya da kısa film göstermeye zorunlu kılacak bir yasa varolmadığından, kendi seçimlerine göre gerçekleştirmektedir.

Yeni belge filmcileri, Roviros Manthoulis, Fotis Mesthenes, Iraklis Papadakis, Nikos Nikolaidis, Costas Sfikas, Dimitrios Callatos, Ado Kyrou'dur ve filmleri İtalyan, Fransız, Amerikan ve özellikle İngiliz belge filmleri ile karşı-



TED ZARPAS/ELEKTRA. 1962

laştıramamalarına karşın, Yunan sineması'ndaki «yeni kan» ı göstermektedir.

1962 iki Elektra yılıdır. Anna Sinadinou ve Thanos Kotsopoulos'un oynadıkları Ted Zarpas'ın Elektra'sı Sofokles'in Trajedisinin Yunan Ulusal Tiyatrosu'nda oynanışını temel olarak alan bir film. Kakoyannis'in Elektra'sı ise Euripides'in trajedisi üzerine kuruludur. Sinemada trajedi için yeni bir dönem ifade eder. Elektra 1962 Cannes Film Şenliğinde özel ödülü kazanmıştır. Kakoyannis'in filminin kazandığı artistik ve ticari başarıdan sonra, Yunanistan, adını dünyanın önde gelen yapım ülkeleri arasında kattı.

1963'te Yunan yapımı için yeni bir rekor kırıldı: 100 konulu film. Takis Canellopoulos, Yunan ordusunun İkinci Dünya Savaşı'ndaki yenilgisini, alışılmamış bir masal biçiminde, şiirsel bir stilde anlatan filmi Ouranos/Gök ile Yunanistan'ı Cannes Film Şenliğinde temsil etti. Aynı yıl Nikos Kunduros'un Mikres Aphrodites/Küçük Afroditler'i Berlin Şenliği'nde Altın Ayı ödülünü kazanıyor ve yönetmenin yerini film dünyasında sağlamlaştırıyordu.

Andreas Lambrinos, Vassilis Georgiadis, Yian Dalianides, Erricos Thalassinis gibi, ticari film yapımında çalışan yönetmenler, iç pazarın aradığı koşullarda film yapımını sürdürdüler. Bu ticari film okulu, 1964 yapımını dolduruyor ve Yunanistan 1964 Cannes Film Şenliği'ne alışılmış, değersiz bir film olan Kokkina Fanaria/Kırmızı Fenerler'le katılıyordu. Film tema olarak, yüzlerce kez işlenmiş yosmalar ve jigoloları konusunu taşıyordu.

Buna karşılık 1964 belge filmciliği için parlak bir yıl olmuştur. Yukarıda adlarını saydığımız belge filmi yönetmenlerine Francis Carabot, Theodore Adamopoulos, Ninos Mikellides katıldılar.

1964 belge filmi yapımları, bu yılki Cannes Film Şenliğinde Yunanistan'ı temsil edecekler: Teknik bakımdan çok başarılı Images From Greece/Yunanistan'dan Görüntüler (Francis Çarabot) ve İkinci Dünya Savaşı'nda Alman işgali altındaki Yunanistan'da, bir Alman subayı ile bir yahudi kızı arasındaki aşk öyküsünü dile getiren ve Üçüncü Reich'in Düşüşü adlı belge filminden alınan bölümlerle zenginleştirilmiş bir melodram olan, genç yönetmen Costas Manoussakis'in Prodossia/Hainlik adlı filmleri.

FİLİMLER

GENE TİYATRONUN SINEMASI..

WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF / KİM KORKAR HAIN KURTAN?. Mike Nichols yönetiminde çevrilmiş siyah - beyaz bir Amerikan filmi (1966). Senaryo / Edward Albee'nin aynı adlı oyunundan Ernest Lehman. Görüntü Yönetmeni / Haskell Wexler. Müzik / Alex North. Kurgu / Sam O'Steen. Dekor / George James Hopkins. Yapım / Ernest Lehman / Warner Brothers. Oyuncular / Elisabeth Taylor (Martha), Richard Burton (George), George Segal (Nick), Sandy Dennis (Honey).

Edward Albee'nin sinemaya uyarlanmış oyununu gördüm. Hani gecenin geç saatlerinde yaşlıca bir çiftte daha genç bir çiftin misafirliliğe gittikleri ve içkiyle birlikte çeşitli etmenlerin aracılığıyla bütün bütün «boşaldıkları», 1920'lerdeki Alman expressionisme akımının kemmerspiele ürünlerini andıran o filminden, Who's Afraid of Virginia Woolf'dan söz etmek istiyorum.

Oyunu Broadway'de sahnelemiş olan Mike Nichols bu ilk filminde, belki de konunun öyle gerektirdiğini gözeterek, hiç alıcı cambazlıklarına yönelmiyor, kendinden bir şeyler katmadan, bir röportajcı gibi, olaylara tanık olan, dışavurumcu bir tutum sezileniyor anlatımında. Bu, Virginia Woolf'un sinema uyarlamasının tiyatro havasından kurtulamayışının başlıca nedenlerinden biri. Sonra, dört oyuncudan birinin bırakıp birinin aldığı, çeviri altyazıların yetersizliği yüzünden çoğunlukla seyircinin

konu dışı kaldığı o upuzun tiradlar. O bir türlü giderilemeyen tiyatro durgunluğu. Filmin akıcılığının yer yer tıkanışı.

Tiyatro olarak evrensel bir başarı kazanmış olan bir oyunu sinemaya getirmek niye? Onu hiç anlamıyorum. Bu sinemayı vurucu bir «zihniyet» tir. Edward Albee'nin oyununun tiyatro yapıtı olarak taşıdığı değerine, önemine diyeceğim yok. Diyeceğim, Virginia Woolf'da New York'da, Londra'da, Paris'te, İstanbul'da sahnelenip büyük bir başarı sağlayınca hemen başka amaçlarla harekete geçen birtakım kişilere: Warner Bros yapımcılarına. Gerekçeleri de hazırdir herhalde: Albee'nin bu son derece çarpıcı yapıtını daha geniş yığınlara iletebilmek, kitlelere ulaştırabilmek... Neyse. Aşırı coşkunun bir girişi oldu.

Ağır bir müziğin eşliğinde Bunuel'in Un Chien Andalou'sundaki gibi ayın bulutlara girmesiyle başlıyor Virginia Woolf. Çağdaş tiyatronun en ilgi çekici genç yazarlarından olan Edward Albee, Amerikan yaşamının fosilleştirdiği bir kadınla bir erkeğin «durumunu» kendine özgü, sert, katı gözlemciliğiyle sunuyor: Dostoyevski'lerin, Kafka'ların çocuğu o, yapıtının her sayfasında tedirgin edici bir olumsuzluk kendini duyuruyor.

Albee'nin kişilerinden yaşlıca olanlar, George'la Martha, boş bir dünyada yaşadıklarını belli belirsiz biliyorlar, hırçinlikle da olsa kabulleniyorlar, genç çift ise şimdilik her şeyden habersiz ama hissediyor bunu ve bu durumdan

ürküyor. Bunun bilinci herkesi kuşatmaktadır. Virginia Woolf aslında bu açıdan ele alınmalıdır, hayatlarını düzenlemiş orta yaşlı bir çiftin acı ve tatlı yanlarıyla evlilik serüvenlerinin ortaya çıkuluşu olarak değil. George'la Martha arasında belirlenen karşılıklı hakaretlerden, yalanlardan, birbirini kırmalardan meydana gelen sevgiye («sevgi ben'ler arasında bir uyumdur») dayanan o garip, Dostoyevski'sel bağ, onlar için bir dayanışma, bu evrene, bu duruma ezikçesine bir başkaldırı oluyor, bir çeşit kendini savunma niteliğine kavuşuyor sonuçta.

Mutsuz karı - koca bağlarının bir yerde tükenip, yeniden başlaması, onlar için sanki bu adlandırılmayan ilişkiyi sürdürmelerini sağlayan bir zorunluluk, giderek bir çeşit tatmin oluştur. Ve George, hiçbir zaman yaşamamış bir oğulun Vietnamdaki ölümünü habere veren hayali bir telgrafın geldiğini bildirerek bu oyunu noktıyor. Şafak sökmüştür.

Mike Nichols o tiyatromsuluğundan sıyrılabilseydi Who's Afraid of Virginia Woolf'u, sinema tarihinde, Antonioni'nin sorunu çok daha değişik bir biçimde ele almasına karşın belki ikinci bir La Notte olabilirdi bu film. Olurdu da ne olurdu? Orası ayrı hikâye.

Ama, kalıcı bir sinema eseri olmaması, yoğun bir tiyatro havası taşıması, bir dizi kulak tırmalayıcı diyaloglar yığılması oluşu, falan filan bir yana, gene de görmeli Who's Afraid of Virginia Woolf'u; yapımcılarının gerekçelerini de haklı çıkarmış olursunuz hem.

Sungu Çapan



R. BURTON, E. TAYLOR, G. SEGAL.



KİM KORKAR HAIN KURTTRAN ÇEKİMİ/R. BURTON



GOLDFINGER/ALTINPARMAK/S. CONNERY

İNANÇ'A ÖVGÜ

Bir sinema yapıtını değerlendirirken dikkate alınacak ölçülerin neler olduğu, sinema sanatıyla ilgili olanları aralarında derin uçurumlar olan iki büyük gruba ayırmıştır. Yıllardır süregelen bu tartışma gelecek günlerde de çözümlenecek değildir elbette. Sınırları belli ve kesin olan bu düşüncelerin adamları tutumlarını şu ya da bu film için değiştirecek değildirler. Ancak doğrunun yanlışı, dehanın deliliğe, bayağının güzeye yaklaştığı, birinin diğerinden ayırdedilemediği durumlar sanat kollarının bütün yapıtlarında sık sık rastlanan şeylerdendir. Burada ayırımı sıhhatli bir biçimde yapabilecek ölçüler mevcut mudur? Düşünce sineması taraftarlarının, bir filmin genel görünüşü tutumlarına uymadığı, bununla beraber bir bölümünün ya da bir ögesinin her zaman alkışladıkları nitelikte olması durumunda, o filmi yargılamaları için çok duyarlı bir tartıdan yararlanmaları gerekir. Kim Korkar... öyle bir film işte. Hareket noktası olan Albee'nin oyunu kuruluş bakımından son derece başarılı, ancak ve önemli olan da budur yarattığı durumlar baştan sona «konmuş» duygusunu uyandırıyor. Çocukları olmayan çiftin düşlerinde bir oğul yaratıp onu 16 yıl büyütteleri, erkeklerden birinin yükselme diğerinin

para için evlendikleri kadınlardan birinin içkiye düşkün, diğerinin «gebelik fobisi» içinde olmaları, bu gibi bir ortamda hiçbir zaman gerçekleştiremeyecek konuşmalar, oyun dilediği kadar başarı kazanmış olsun, filmi daha en baştan yargılı duruma getirmeye yetip artıyor bile. Ancak bu durum yalnızca bir veri olarak kabul edildiğinde ortaya son derece ilginç olasılıkların yer aldığı bir serbest alan çıkıyor, Albee'nin bu «kabus gecesi»ni yaratan imgeleminden.

İlk plânlara geçtikten sonra gittikçe artan bir merakla, rektörlük koltuğuna göz diktiği için rektörün kızı ile evlenen silik tarih profesörünü, arzuladığı çocuğu dünyaya getiremediği için kendini içkiye veren karısını, zengin olan rahip babasının paracıkları için aptal kızı ile evlenen biyoloji profesörünü ve herhalde babasının etkisiyle oluşan bir «gebelik fobisi»nin pençesinde kıvranan karısını izliyoruz. Aralarında geçecek olayları önceden kestirmeye başlıyoruz yavaş yavaş. Gittikçe hızlanan bir «beyin jimnastiği»ne kaptrıyoruz kendimizi, ve Burton oyun seçme sırasının kendisinde olduğunu söylediği anda ne gibi bir oyun ilân edeceğini o pek kısa süre içinde delicesine bir düşünce çabası içinde araştırıyoruz. Bu dünyadan yalıtılmış varlıkların neler yaratacaklarını, elimizdeki verilere göre bulma ça-

bası bizi kopmaz bağlarla perdeye bağlıyor. Konu bakımından daha baştan hatalı olduğuna gördüğümüz, yer bakımından son derece kısıtlanmış bir çevrede geçen, tutumumuza uymayan bir noktadan hareket eden filmde de bizi çeken, sürükleyen bu oluyor. Sinema tarihinde benzerlerini pek az filmde gördüğümüz bir oyuncu dörtlüsü, biraksalar senaryoyu sürdüreceklermiş duygusunu uyandırıyor bizde. Bu denli bir yaratış yeteneği, senaryonun sınırladığı bir film kişisini canlandırmakta bu denli bir ustalık, eğer yalnızca «iyi oyuncu» deyimiyle kestirilip atılabilecek ölçülere bağlansaydı, kuşkusuz, davranışımız bu olmazdı. Ama ortaya «konmuş» bile olsa seyirciyi düşündürcek, binlerce olasılık içinde gerçekte yer alacak olan o bir tanesini doğru olarak bulma çabasında bulunduracak durumlar çıkınca, konu hergün aramızdan binlercesinin başından geçen bir konu değil diye, filmi bütünüyle yargılı kılmak bağdaşabilecek durumların hiçbirlikle bağdaşamaz. Sanatta belli bir tutumu izlemek doğru bir şeydir. Ancak, bu tutumun sınırları dışına çıkacak herşeyi ırf kabul ölçülerine girmiyor diye geri itmek, Kim Korkar Hain Kurttan gibi filmleri bir önyargıya saplanıldığı için değerlendirememeye durumunda bırakır kişiyi.

Jak Şalom

ADIM BOND, JAMES BONDİ.

GOLDFINGER / ALTINPARMAK. Guy Hamilton yönetiminde çevrilmiş bir renkli İngiliz filmi. Senaryo / Ian Fleming'in aynı adlı romanından Richard Maibaum ve aul Dehn. Görüntü Yönetmeni / Ted Moore. Kurgu / Peter Hunt. Müzik / John Barry. Yapım / Eon Pictures: Albert Broccoli ve Harry Saltzman 1963. Dağıtan / United Artists. Oyuncular / Sean Connery, Gert Fröbe, Honor Blackman, Shirley Eaton, Harold Sakata, Bernard Lee, Tania Mallett.

Bunca kötü taklitlerinden sonra gerçek Bond'la yeniden karşılaşmak ayrı bir zevk veriyor insana. Ustelik dizinin bu üçüncü serüveni de öncekilerden (Doktor No - Rusyadan Sevgilerle) daha derli toplu, daha düzgün, daha dengeli.

Yönetmen Guy Hamilton'dan çok bunu belki de artık tümü ile yerine oturtulmuş, şartlanmış, ölçüleri, unsurları belli - ve artık aksamadan işliyen - bir formüle borçluyuz. Hem Hamilton uyuşturucu sinemanın kurallarına bağlı kalmakla, Terence Young'un yer yer yapmadığı denediği gibi, işi inandırıcılığa itmiyor: bütün fantastik öğeleri ile serüven akıp gidiyor, inanmak, mantık aramak zorunluluğu söz konusu değil. Çağdaş şövalyelik mitos'u tüm olumsuzluğu, ırkçılığı, şiddeti, sadizmi, teşhirciliği, parlaklığı ile karşımızda. Olağanüstü kahramanımız Bond sonsuz imkânlarla sahip uluslararası bir şebeke ile çarpışıyor, yalnız başına, ilmin en son icatlarından yararlanıyor, gücünü ve cinsel çekiciliğini ustalıkla kullanıyor. Sarı ırk düşmanlığı, kadın düşmanlığı, şok yaratan buluşlar eksik değil pek tabii: Bond gene kapitalist düzenin örnek temsilcisi davranışında. Şampanya içmeden sevişmiyen, karıştırılmış konyaya yanaşmayan, golf ustası Bond.

Ve Bond'un karşısında gene ilginç, renkli kişiler: Goldfinger, Goldfinger'in karate ustası uşağı, Pussy Galore ve bir dizi güzel kız. Ve bu kişilerin etrafında yükselen bir lüks dünyasında. Oteller, villalar, nadir eşyalar, uç noktasına erişmiş rafine bir yaşantının tüm örnekleri. Oysa insan, ne denli güçlü, ne denli olağanüstü olursa olsun gene de yarattığı makineler dünyasının kurbanı oluyor. Bond'un Goldfinger'e karşı savaşı aslında makinelerin savaşındır: arabaların, uçakların, kocaman demir presle-

rin, çelik kapıların, nükleer silahların davası. Ve Bond dahi, sonunda son saniyede kurtulmakla beraber, makinenin esiri oluyor bir süre, onu şaşırtan, onu ölüme sürükleyen bir makinenin esiri. Ve Goldfinger'in sonunu hazırlayan ge-

ne insanların icat ettikleri, insanların kuşkusuz kullandıkları, oysa her zaman - şartlar hazır olunca - insanı ezmeye hazır makineler oluyor: ufak bir tabanca ile bir uçak.

Giovanni Scognamiglio



KORKU ÜSTÜNE SÜPER - PRODÜKSİYON DENEMESİ

LORD JIM / LORD JIM. Richard Brooks yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan yapımı. Yapım / Columbia 1964. Senaryo / Joseph Conrad'ın aynı adlı romanından Richard Brooks. Görüntü Yönetmeni / Frederick A. Young (Superpanavision - Technicolor). Müzik / Grigori Kaper. Oyuncular / Peter O'Toole, James Mason, Curd Jurgens, Jack Hawkins, Paul Lukas, Akim Tamiroff, Dalilah Lavi.

Film afişlerinde insan bir yığın oyuncu adını yanyana gördümü hemen akıllı bir super-produksiyon ile karşılaşmış karşılaşılmaya başlıyor. Daha çok tarihi konular üstüne çevrilen bu tip filmler en azından üç saat sürüyor, zengin dekoru gözükamaştırıcı sahnelerle dolu oluyor. Sinema dünyasının ünlü oyuncularını sıram sıram seyircinin karşısına diziliyorlar. İlk bakışta «Lord Jim» de aynı izlenimi veriyor. Zengin oyuncu kadrosu, serüven filmlerinin klasik yapısını taşıyan bir havası var. Ancak film seyredildiğinde super - produksiyondan çok ayrı özellikler bulunduğunu hemen anlaşıyor. Super - produksiyonların cilalı, içi boş yapısından ayrı bir havası olan «Lord Jim» insan ruhunun derinliklerinde süregelen çatışmaları inceleyen bir film.. Bir sınıflandırmaya gidecek olursak psikolojik film diyebiliriz rahatça...

«Lord Jim», İngiliz yazarı Joseph Conrad'ın aynı adlı romanından alınmış. Conrad ömrünü denizlerde geçirmiş, gezip görmediği yer kalmamış serüveni bir tip... Başından Lord Jim'inkine benzer bir deniz kazası geçtiğini hayat hikâyesinden öğreniyoruz. Kaza sırasında

duyduğu korkuyu, bu korkudan sonuçlarını Lord Jim romanını yazarken işlediği anlaşıyor.

Korkaklık - kahramanlık kavramlarının incelenmesi üstüne kurulu bir eser olan Lord Jim ilginç bir roman olabilir. Bizce önemli olan yanı, ne denli güçlü bir biçimde sinematografik düzene sokulmuş olması.. Andre Gide, Conrad için şöyle diyor: «Tasvirlerinde hiçbir aşırılık yoktur. Bunların hepsi amansızca doğrudur.» «Conrad'ın uygarlıktan uzak ülkelerde oluşan insan dramını bir Batılının iç dünyasındaki çatışmalar üstüne kurarak ele aldığı görülüyor. Conrad için Batı'nın gerikalmış ülkelerle ilişkileri sosyal açıdan yalnızca Batılı'nın birey olarak dramına bir fon teşkil etmektedir. Gözü şan, şöhrat ya da parada olan Batılı uygarlıktan uzak ülkelerde ne gibi bir yaşantı sürer, kişi olarak iç dünyasında oluşan çatışmalar nasıl bir çözüm yolu bulacaktır? Conrad bizzat yaşadığı bu sorunları kendine özgü bir üslûpla işlemiştir. Bu üslûbun «sinemalaştırılması», Conrad'ı beyazperdeye uyarlayacak sanatçı için büyük önem taşımaktadır. Filmin senaryosunu da yazan yönetmen Richard Brooks bu işin altından kalkacak yeterlikte görünmemektedir. «Lord Jim» in sinemada taşıdığı üslûp, standart Hollywood anlatım biçimini aşmamaktadır. Brooks'un kartpostalvari fotoğrafın dışında Conrad'ın dünyasını yansıtmak gücünde bir görüntü düzenine rastlanmamaktadır. Brooks'un yarattığı tipler resimli roman kahramanlarından farksızdır. Brooks'un olumlu yanı bütün yetersizliklerine rağmen dürüst bir davranışla birşeyler anlatmak isteyen, düşündürücü bir film yapmak istiyişidir!...

Tanju Akerson

10 ocak - 25 şubat arasında

çıkan filmlerden

gördüklerimiz

LOVE CAGE / AŞK KAFESİ. Réne Clément yönetiminde çevrilmiş bir siyah-beyaz Amerikan yapımı. Alain Delon, Jane Fonda, Lola Albright. - R. Clément'in Hollywood'la iyiden iyiye uyuşmuş bir çalışması. Gangster filmlerinin klişe özelliklerinden ustaca yararlanmış. Ne var ki Clément'in bir sürü lâftan sonra ne anlatmak istediği belli olmuyor. Gözboyayıcı bir film!. - T.A.

DONOVAN'S REEF/ÇILGINLAR BATAKHANESİ - John Ford yönetiminde bir renkli Amerikan filmi. John Wayne, Lee Marvin, Jack Warden, Elizabeth Allen, Dorothy Lamour.— Ford'u Western'leriyle başbaşa bırakmak en doğru yol olacak. Bu kez, daha önce de arasıra yaptığı gibi - Mogambo, The Quiet Man - başka bir türe el atmış. Donovan's Reef bir güldürü. Ama kötü bir güldürü. İkinci Dünya Savaşından sonra vatani Amerika'ya dönmeyerek Pasifik adalarının birinde doktorluk yapan babasını bir miras meselesi yüzünden denetlemeye giden genç kız, Ford'u nasıl etkilemiş bilinmez ama bu bol güneşli, turistik film, yönetmenin varlığını ancak sezdirebildiği bir iki yer dışında seyirciyi kavırıyor, uzaklara götürüyor ve... uyutuyor. J. Ş.

KUNGSLEDEN/BEKLEYİŞ — Gunnar Höglund yönetiminde bir renkli İsveç filmi. Mathias Henrikson, Maude Adelsson, Lars Lind. — Belge filimciliğinden gelen genç bir İsveç yönetmenin ilk uzun metrajlı konulu denemesi. Yeni romanın, yeni sinemanın, Resnais'in, Robbe-Grillet'in karışık etkileri. Belleğin dolambaçlı yollarında ilerleyen, gerçeği ve gerçeküstünü, dünü ve bugünü bir araya getiren bir hikâye, kimliği bilinmeyen, marazi bir kahraman. Güzel görüntüler, değişik mekânlar ve imrenilecek, olgun, bir cinsiyet anlayışı. Buna karşılık soru işaretleriyle donatılmış, çeşitli ve karşıt çözüm yolları olan bir aşk, öyküsü, veya bir aşk düşü. Yönetmenin özentili anlatımı denemenin ilginçliğini baltalıyor. - G. S.

IN THE FRENCH STYLE / FRANSA'DA AŞK. Robert Parrish yönetiminde çevrilmiş bir siyah-beyaz Amerikan - Fransız ortak yapımı. Jean Seberg, Stanley Baker. - Yarınlardan Robert Parrish bir Amerikalı genç kızın Paris'teki yaşantısını belirli kalıplar içinde, yapmacıksız bir tutumla anlatıyor. Güçlü bir işleniş olmamakla beraber eli ayağı düzgün bir film. Öncelikle ilk yarısı daha başarılı. - T.A.

DONNA NEL MONDO/DÜNYA KADINLARI — A. Jacopetti yönetiminde bir renkli-sinemaskop İtalyan filmi. — Ünlü «Mondo Cane» den sonra Jacopetti'nin ikinci belgesel denemesi. Çoğunlukla dağınık ve yetersiz bir «dünya kadınları» resmigeçidi. Devamlı bir çok etkisi yaratmak gayesiyle yönetmen gerçeği zorlamaya itiliyor, belgeleri önceden tasarlanmış bir sahne düzeni içine yerleştiriyor. İlginc bölümler mevcut, oysa filmin tümü ucuza halledilmiş... - G. S.

THE MOVING TARGET/HEDEFİ ARIYORUM. Jack Smight yönetiminde bir renkli Amerikan filmi. Paul Newman, Robert Wagner, Laureen Bacall, Janet Leigh, Pamela Tiffin. — Yenilerden Jack Smight renkli bir kara film yapmak istemiş. Konu elinde. Bir adam ortadan kayboluyor. Bulunması gerek. Ortada karısı, kızı, pilotu, avukatı var. Sevincinin Smight'in bile filmi çekerken olaydan haberi bulunmadığına inanması geliyor. Senaryo'yu adım adım izliyor Smight. Okuduğunu çekiyor, sayfayı çeviriyor. Ancak bunu da o denli bulanık bir biçimde yapıyor ki, sonunda gerçekten merak uyandırıyor içinizde. Adam ne oldu diye. Yoksa, onu öldüren avukat - o senaryoyu okumuş olsa gerek - başından beri haykırıyor bana iyi bakın derken. Araya biraz güneşe tapanlar, biraz da uyuşturucu madde koydunuz mu geriye filmde dönecek parayı bulmak kalıyor. Bunu da 500.000 dolar olarak yeterli bulmuş Smight. — J. Ş.



SOUND OF MUSIC/NEŞELİ GÜNLER.

VICE AND VERTUE/KARDEŞ KANI. Roger Vadim yönetti - minde bir siyah-beyaz fransız filmi. Annie Girardot, Robert Hossein, Catherine Deneuve, O. W. Hasse. — Anahtar film bu olsa gerek. Seyirciye uyku testini uygulamak için daha iyisi zor düşünülürdü. Vadim yine almış her zamanki garip hikâyelerinden birini. Sade'in «Justine ile Juliette» ini - nereden esinlenmiş bilinmez - Alman işgali altındaki Fransa'ya uygulamış. Olan Annie Girardot ile Robert Hossein'e olmuş bu arada. Bir başka harcanan da ortaya kötü bir Tannhäuser anıştırması çıkaran, Angeliue serisinin başarılı müzik yazarı Michel Magne. Vadim bu filmi neden yapmış acaba? Bir film yaptıktan sonra, zaten bu film benim en kötü filmimdi, demek bir yönetmeni açığa çıkarmaz herhalde. Almanlar safında gününü gün eden abla, masum kızkardeş, korkunç Gestapo albayı, perdenin bir o yanını, bir bu yanını kaplıyorlar. Bu arada Alman subaylarını eğlendirmek üzere bir şato'ya hapsedilen kızları, Vadim uçsuz bucaksız parkta huriler gibi dolaştırmış. Şeffaf elbiselerini değerlendirecek karşı-ışık oyunlarını unutmadan tabii. Film nasıl mi bitiyor? O kadarına dayanamadık doğrusu. — J. Ş.

SOUND OF MUSIC / NEŞELİ GÜNLER. Robert Wise yönetiminde çevrilmiş bir renkli Amerikan yapımı. Julie Andrews, Christopher Plummer. - Devrini tamamlamış Amerikan müzikli film türünün yeni bir başarısızlık örneği. Robert Wise, Jerome Robbins olmadan hiç birşey



KUNGSLEDEN/BEKLEYİŞ.



THE MOVING TARGET/HEDEFİ ARIYORUM.

yapmadığını ortaya koyuyor. Baron Von Trapp ailesinin şarkılı - danslı serüvenlerinde ilginç bir yan bulmak imkânsız. - T.A.

ARABESQUE/CASUSLAR - Stanley Donen yönetiminde bir renkli-panavizyon Amerikan filmi. Gregory Peck, Sophia Loren, Alan Badel, Kieron Moore. — Donen'in Amerikan sinemasında özel bir yeri olduğunu kabullenmek gerek. Karışık bir hikâyeden en azından seyredilebilir bir film yapmakla Charade ile başladığı yeni dönemini sürdürüyor. Sinemanın plâstik yönünün bu denli başarılı olması Donen'i bir çeşit görüntü ressamı yapıyor. Hele bir tanesi kolaylıkla unutulmayacak Sophia Loren. — J. Ş.

OLMEYEN AŞK. Metin Erksan yönetiminde bir siyah-beyaz Türk filmi. Kartal Tibet, Nilüfer Koçyiğit, Tanju Gürsu, Pervin Par — William Wyler ve Luis Bunuel'den sonra, Bronte'nin «Rüzgârlı Bayır» ını uygulayıp yorumlayan Erksan'ın bir çok yanlış adımı. Toplumdan kopmuş, en bayağı retoriğe âlet edinen kişiler, uç noktaya varmış ihtiras, kin, nefret ve yalnızlık patlamaları. Ve bunlara ilâveten biçim gösterileri. Erksan, «Sevmek Zamanı» nda olduğu gibi «kara sevdâ - çılgın aşk» ikilisini sürdürüyor: davranışlar anlamsız, nedenler belirsiz. Dünya edebiyatının en sağlam yapıtlarından biri bu şekilde ele alındığında tutarsız, garip, sınırsız kişilerin acayip çatışması ortaya çıkıyor.



OLMEYEN AŞK.

DEĞERLENDİRME

• Kötü		° Sıradan		°° İlginç		*** Güzel		**** Başeser			
		Tanju Akerson Tercüman	Sungu Çapan Yeni Sinema	Atilla Dorsay Cumhuriyet	Ali Gavgilili Yeni Dergi	Onat Kutlar Yeni Sinema	Tuncan Okan Milliyet	Çetin A. Özkırım Yeni Gazete	Giovanni Scognamiglio Yeni Sinema	Jak Şalom Yeni Sinema	Sezer Tansuğ A. B. C.
S	Leopar Il Gattopardo	****	°°	****	****	****	****	°°°	****	****	°°°
S	Büyük Ayının Soluk Yıldızı Vaghe Stelle dell'Orsa	****	****	°°°		****	°°°		****	****	°°
S	Seine Irmağı Paris'e Rastladı La Seine a Rencontré Paris		****	°°°	°°	°°°	****		°°°	****	****
S	Savaş Bitti La Guerre Est Finie	****	°°	°	°°	****	****		****	°°°	°°°
S	Ana Caddedeki Dükkan Obchot Na Korze	****	°°°	****	****	°°	°°			°°	°°
S	Küller ve Elmas Popiol I Diamant	****	****					****		°°	°°
S	Ivan'ın Çocukluğu L'enfance d'Ivan	****	°°	°°	°°°	°°	°°°			°°	°°°
S	Özel Bellirisi Yok Rysopis	****	****		°°	°°			°	°°°	
S	Sıradan Faşizm Le Fachisme Ordinaire		°°	°°	°°°	°°°		°°°	°°	°°	°°
	Kim Korkar Hain Kurtlan Who's Afraid Of Virginia Woolf	°	°	°°	°	°°	°°	°°	°°	°°°	
	Çılgın Adam A Fine Madness	°	°	°°	°°		°°	°°°	°°		
	Lord Jim Lord Jim	°°	°	°		°°	°°	°°	°°	°	
	Altınparmak Goldfinger		°	°°		°	°°	°	°	°°	°°
	Casuslar Arabesque		°	°°			°°°	°°	°	°°	
S	Dünyamızın Sonu Goraca Linia	°°	°°		°	°°			°°	°	
S	Güldürücü Le Farceur	°°°	°°	°			°		°	°°	
	Fransa'da Aşk In The French Style	°°	°°	°			°	°		°°	
	Bekleyiş Kungsleden			°			°	°	°	°	
	Hedefi Arıyorum The Moving Target		°	°			°		°	°	
	Neşeli Günler Sound Of Music	°	°	°	°		°	°	°	°	
	Aşk Kafesi The Love Cage	°	°	°	°		°		°	°	°
	Çılgınlar Batakhaneli Donovan's Reef		°	°°				°		°	
	Olmeyen Aşk	°				°		°	°		
	Kardeş Kanı Vice and Virtue	°	°	°	°		°	°	°	°	

Yanlarında S harfi bulunan filmler Sinematek'te gösterilmişlerdir.

