

yeni sinema

6

sinema dergisi

nisan - mayıs 1967

sayısı dört lira

açlık hudutların kanunu kanada sineması



yeni sinema 6

yıl 2

sayı 6

nisan - mayıs 1967

içindekiler

bilimsel araştırmalar ve sinema sanatı / yeni sinema.

yazılar ali gevgilili / akad'ın catastrophe'u / hudutların kanunu - jak şalom / uygulamaya geçsek - tanju akerson / ulusal sinemanın varoluş savaşı - tuncan okan / torbadaki kedi: kanada sineması - sami altındağ / başka şeyler ve erotizm.

bir bizden, bir sizden.

kaynaklar agâh özgüç / 20 şubat'tan 27 mart'a kadar çevrilen türk filmleri listesi.

haberler

filmler sungu çapan / hamsun'un sinemalaştırılması / açlık - tanju akerson / tükenen amerikanizm / korkunç kolleksiyoncu - jak şalom / o denli büyük değil / büyük yarış - tanju akerson / yeni western ama.. / kahraman binbaşı.

26 şubat - 1 nisan arasında çıkan ve sinematek'te gösterilen filmler.

gösteriler

değerlendirme

kapaklar ön : yılmaz güney, lütfi ö. akad'ın hudutların kanunu adlı filminde.
arka : per oscarsson, henning carlsen'in sult / açlık adlı filminde.

yeni sinema - sinematek'in organı olarak ayda bir yayınlanır sinema dergisi — sahibi: sinematek adına şakir eczacıbaşı - yazı işleri sorumlu müdürü: hüseyin hacıbaşıoğlu - yazı kurulu: onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamiglio, jak şalom - kapak düzeni: 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: mis sokak, 12 şerif han, kat 3, beyoğlu / İstanbul - ankara temsilcisi: asaf köksal - ankara bürosu / meşrutiyet cad, altın han 20-22, ankara - her çeşit yazışma: p.k. 307 beyoğlu / İstanbul - sayısı dört, yıllıkı kırksekiz liradır. - dizgi, baskı: çeltüt matbaacılık — baskı tarihi: 28 nisan 1967.

BİLİMSEL ARAŞTIRMALAR VE SİNEMA SANATI

Türkiye'de sanatçı, «kapalı aile ekonomisi» nin ilkel bireyleri gibi çoğunlukla sanatı bakımından gerekli araçları, bilimsel verileri, kısaca her türden bilgiyi gene kendisi araştırmak, öğrenmek zorundadır. Ülkenin toplumsal yapısı, ekonomik temelleri, uygarlık ve kültür değişimleri ciddi bilimsel araştırmaların konusu olmaktan çoğunlukla uzak kalmış, yapılan araştırmalar ise ya ilgi alanları ya da bilimsel değerleri açısından yeterli bir düzeye ulaşamamıştır. Son yılların bu araştırmalar açısından bazı sevindirici gelişmeler getirdiği biliniyor. Ancak bilim adamlarının kendileri bile çalışmalarının henüz ilk adımında olduklarını, kesin yargılara varmaktan kaçındıklarını, özellikle vardıkları sonuçlardan başka alanlar için genellemelere gidilmesini doğru bulmadıklarını sık sık belirtiyorlar.

Durum karşısında, ilk elden bilgiler edinmekte hep yalnız bırakılan sanatçının sorunlarına kısaca eğilmek yararlı olacaktır. Bunun için de önce son yılların önemli araştırma konularını gözden geçirmeliyiz. Bu konulardan en önemli ikisi uygarlık değişimleri yönünden önem taşıyan «Batılılaşma» olayı ile, ekonomik açıdan özel bir görüş getiren «Asya Biçimi Üretim» olayıdır. Her iki konudaki araştırma ve tartışmalar canlı bir ilgiyle izlenmektedir. Burada, bu araştırmaların vardıkları sonuçları ele almak ve değerlendirmek, elbette «Yeni Sinema»nın amaçlarını belirli bir ölçüde aşmaktadır. Biz daha çok sanatçının, daha doğrusu sinema sanatçısının bu araştırmalar karşısındaki tavrı üzerinde durmak istiyoruz.

Son yıllarda, Yerli Sinema'nın sorunlarını inceleyen bazı yazıların şöyle başladığına tanık olduk: «Osmanlı devletinin toprak yapısı...» Sonra, bu yapıdan yola çıkarak Türk halkının devletle, aydınlarla ve sanatla ilişkileri konusunda varılan bazı sonuçlar. Bütün bunlarda yadırgatıcı herhangi bir yan yok. Türkiye'de yaşayan her aydın, elbette ülkenin sorunları, geçmişi, toplumsal yapısı ve politik gelişmesi ile ilgilenecektir. Sorumluluk duygusu taşıyan her okumuş yazmış kişi zaten yıllardanberi bu tavrın içindedir. Ülkenin nesnel koşulları içinde bu düşünceler bireysel açıklamaların dışında 1960'tan bu yana örgütlü bir eylem gücü kazanmıştır ve başarıyla geliştirilmektedir.

Ancak anılamadığımız nokta şudur: Bütün bu doğruların bilinmesi, tek başına, iyi filmlerin yapılmasına yeterli midir? Ve bu doğruların, bugün yapılmakta olan Sinema ile ilişkileri nedir? Once noktayı ele alalım: Genel özellikleri açısından son on beş yılın yerli filmlerini üç büyük kümeye ayırmak mümkündür.

1. İlkel, buna karşılık «authentique» olmayan alaturka filmler: Büyük çoğunluğu meydana getiren bu filmler, Tanzimat'tan sonra gerçek halk sanatlarının (seyirlik köy oyunlarının, söz sanatlarının, Karagöz'ün, Ortaoyunu ve Meddah'ın) yerini yavaş yavaş almaya başlayan ve tipik örneklerini kötü tefrika romanlarında, piyasa şarkılarında, Vedat Örfi Bengü ve Mısır kırmısı danslı şarkılı aşağılık melodramlarda, bar, pavyon ve saz eğlencelerinde bulan yozlaşmış bir sömürge ekonomik yapısının bütün hasta belirtilerini taşımaktadır. Bu filmlerin sosyolojik bir inceleme için ilginç konular olduğu kuşkusuzdur ama, bu çıkarmış ürünleri yeni bir halk sanatının kaynakları gibi görmek, ya da yaygın oluşlarından lehte sonuçlar çıkarmak ne yanından bakılırsa bakılırsın imkânsızdır. Bütün bu eğlence endüstrisi ürünlerinin bugün bile ülkemizin geniş halk kitlelerince değil, daha çok şehir ve kasabaların az ya da çok para kazanabilen insanlarınca izlendiği de doğrudur. Ülkemizde bulunan 40000'e yakın köye karşılık bütün Türkiye'de sadece 1000 sinema salonunun bulunuşu ve bu 1000 sinemadan 200 tanesinin İstanbul, Ankara, İzmir, Adana gibi büyük kentlerde bulunuşu bu gerçeğin açık bir kanıtıdır. Bırakalım köylerde henüz bir tek film görmemiş büyük

çoğunluğu, büyük kentlerin dışında kalan Anadolu şehirlerinde bile kazancı düşük halk kitlesi arasında sinemaya gidenlerin oranı sadece % 38 dir. Bu istatistik sonuçları, söz konusu filmlerin yaygınlık ölçülerinin de son derece görece olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır.

Bütün bunlardan varılacak sonuç açıktır: «Alaturka» adını verdiğimiz bu film türü, film yapımının büyük çoğunluğunu meydana getirmekle birlikte, bütün özellikleriyle yozlaşmış bir ekonomik yapının üstüne kurulmuş ve büyük kentlerden Anadolu kentlerine doğru «authentique» halk sanatlarını kemirerek yayılmış, daha doğrusu YAYGINLAŞTIRILMIŞTIR.

2. Yerli filmlerin ikinci büyük kümesi, yabancı filmlerin yerli uyarlamalarıdır. Ülkemize daha çok «Fenni bir İcat» olarak gelen Sinema'nın, ilk ürünleri de yabancı eserlere benzetilmek istenmiştir. Muhsin Ertuğrul'la başlayan bu uyarlama geleneği günümüze kadar hiç azalmaksızın devam etmiştir. Bugün, bir yılda çevrilen 250 filmin en az yarısı yabancı ülkelerde iş yapmış filmlerin senaryolarından, hatta tek tek planlarından yararlanılarak, sözcüğün daha doğru anlamıyla çalınarak yapılmaktadır. Böylece ülkemizde, uzak batının kovboyı gibi silâha davranan eşkiyalar, Şikago gangsterleri gibi poz kesen İstanbul kabadayıları, sevgilisini Rudolph Valentino ya da Clark Gable gibi öpen bıyıklı Türk gençleri görmek artık yadırganmaz olmuştur. Bu türden filmlerin büyük kaynağı olan senaryo yazarları, yönetmenler vs. aynı zamanda batı sinemasının ürünlerini yakından izleyen, bu alanda geniş arşivleri olan kişilerdir. Bu uyarlamalar için kaynak yapılan ünlü Hollywood filmlerinin de çoğunlukla en kötülerі arasında seçildiği unutulmamalıdır.

3. Üçüncü küme, özellikleri açısından önemli ama sayıca az olan «Yenilikçi Sinema eserleri» kümesidir. 1950'den sonra bir yandan ülkenin gerçeklerine eğilen, bir yandan da özgün bir anlatımı yaratmaya çalışan bu sinema anlayışı, bugüne kadar bir «Ulusal Türk Sinema Sanatı»nın kurulmasını tam anlamıyla sağlayamamışsa da bazı başlangıç denemelerini gerçekleştirmiştir. Ancak, bu başlangıç filmlerinin bazı hataları, gösteri olanaklarını ellerinde tutan işletmeciler ve salon sahiplerinin çıkar kaygıları yüzünden bu filmler yapımcılarına istedikleri ölçüde para sağlamamışlar (birkaçı dışında), böylece Yenilikçi Sinema, hem kadro, hem estetik yapı hem de ekonomik olanaklar bakımından 15 yıllık bir denemeden sonra bir çıkmazın eşiğine gelip dayanmıştır.

Bütün bunlara rağmen 1950 - 1960 arası Yenilikçi Sinema'sı üzerinde önemle durulması gereken bir aşamadır.

Bu küçük panorama, yukarıda sözünü ettiğimiz bilimsel araştırmalara göre, Sinemamızın içinde bulunduğu yeri saptamakta bize yardımcı olacaktır. 1950 sonrasının «Yenilikçi» yönetmenleri arasında bir ya da ikisi, söz konusu çıkışın, bir çıkmaza gelip dayandığını görünce (durumun gerçek bir çıkmaz olup olmadığı tartışılabilir), yeni bir kuramı ortaya atmışlardır. Bu kuramın temelinde «negatif» bir tavrın bulunduğu görülebilir. Çünkü kuram, henüz hiçbir örneğini vermeden, yukarıdaki ilk iki küme filmi eleştiren aydınları suçlamak amacıyla büyük bir güdültüyle kullanılmaya başlamıştır. Bu yeni kuram taslağına (çünkü henüz ne olduğu açıklıkla belirli değildir), yaratıcıları «Halk Sineması» kuramı demektedirler. Ve yazının başlangıcında sözünü ettiğimiz «Batılılaşma» ve «Asya tipi üretim biçimi» konusundaki bilimsel görüşleri savlarına dayanak yapmak istemektedirler. Ancak, bu kurama, bugüne kadarki ortaya konuş biçimiyle, söz konusu bilimsel görüşlerin dayanak olacakları çok kuşkuludur. Çünkü, her iki bilimsel araştırmayı yürüten bilim adamları, yukarıda sözünü ettiğimiz «Alaturka» ürünleri de, yabancılardan yapılmış kötü uyarlamaları da reddetmekte, son bir irdilemede, Türk halkının yozlaşmayan özelliklerine dayalı toplumcu bir anlayışı savunmaktadırlar. Bu anlayış elbette Batı'nın bütün emperyalist özelliklerine kapalı, buna karşılık akılcı ve bilimsel yöntemlerine açıktır. Bu durumda, yerli sinemanın «Alaturka» ve «Çalma» ürünlerini, belirli bir ölçüde de (estetik yetersizlikleri, sorunları güçlü bir biçimde koyamayışları yönünden) Yenilikçi yönetmenlerini eleştiren, ve büyük bir bölümü halka dönük olan aydınları, batının sömürge jandarması saymak, toplumundan kopmuş Osmanlı aydınları ile aynı sıraya koymak, tek kelimeyle alıktır. Bilim adamlarının araştırmalarında böyle bir aldatmacaya dayanak olabilecek tek önerme yoktur.

Türk halkının değil bütününü, kasabalarda yaşayanların bile çoğunluğunu temsil etmeyen bugünkü bozuk sinema düzenini eleştiren halka dönük aydınları, kişisel yetersizliklerinden söz açıyorlar diye gülünç paraleller kurarak suçlamak isteyenlerin gerçek yerlerinin nerede bulunduğunu zaman gösterecektir. Burada belirtmek istediğimiz ikinci gerçek, doğrularla sanat arasındaki ilişkidir. Ülkemizin toplumsal yapısını, uygarlık geçmişi bilmek, kendi kişiliğini bu gerçekler içinde yaratmak, yukarıda da söylediğimiz gibi elbette her aydının görevidir. Ancak, bütün bu gerçekleri bilmenin değerli bir sanat eseri yaratmaya yetmediğini söylemek bile yersizdir. Kişiyi gerçeklere yöneltir bütün bunlar. Ama sanatçı yapmaz. Bunu anlayamayanların, o bilimsel doğruları da anladıkları çok kuşkuludur. Sanatın ve bilimin yasaları aynı değildir. Ve sanatın en doğru yasaları, romanlarla, şiirlerle, resimlerle, filmlerle yazılır. Gülünç, suçlamalarla değil.

Türk sinemasının dürüst mensupları, bilim adamları ve bütün halktan yana olanlar, niyetlerini bir türlü anlayamadığımız bu bulanık su avcılarının kendilerini temsil etmediklerini bir an önce belirtmelidirler.

hudutların kanunu

ali gevgilili

LUTFİ O. AKAD'ın «Hudutların Kanunu» Türk toplumsal yapısında belirli bir catastrophe'un doğuşuna tanıklık eder.

Film, bir Güney Doğu ilinde, bir kaçakçının ölümüyle başlar. Sıradan bir günde, çok sıradan görünen bir ölümle... Ama, «Hudutların Kanunu» bu çok sıradan görünüşü, sonradan, tümüyle bir «düzen» sorunu olarak, genel bir sonuca götürecektir:

«Bir kaçakçının ölümü, varolan koşullar altında ancak bir başka kaçakçının doğuşu demektir, ya da, ölüme doğru yeni bir serüvenin başlangıcı...»

Bu sonucu kaçınılmazlaştıran; kişisel trajedinin ardındaki yarı feodal-yarı kapitalist bir düzende yürüyen ekonomik ilişkiler bütünüdür. Söz konusu olan da artık toplumsal bir trajedi ya da, çok daha büyük gelişmelere gebe, yeni bir catastrophe'dur.

I

Film, klasik bir trajedi yapısında, ikl yanlı bir gelişim gösterir.

Olen kaçakçının yerini daha o gün, genç kardeşi Hıdır (Yılmaz Güney) alacaktır. Ne var ki, Hıdır jandarmanın boş bulunmasından da yararlanarak o gece yaptığı büyük kaçakçılığı tekrarlamaktan bütün film boyunca kaçınacaktır. Büyük bir toprak ağasının, zor duruma düştüğü için çok iyi tekliflerde bulunan bir kaçakçı patronun, giderek, kendi işsiz arkadaşlarının ağır baskıları karşısında bile, Hıdır direnen bir insan olarak, boyun eğmeden ayakta duracaktır. O arada, genç jandarma yüzbaşısı ile aralı ama dostça bir ilişkiyi sürdürecektir; çevresindekilerin karşı koymalarına aldırmayıp köyünde bir okul açılmasını sağlayacak, üstelik, köye gelen genç kadın öğretmene (Pervin Par) hiçbir zaman açıklanmamış bir sevgiyle elini uzatacaktır. «Kaçakçı olmamak» için giriştiği kişisel savaşa, ağının yıllardır ekmediği boş tuttuğu geniş topraklarda yarıcı olarak çalışmayı bile göze alacaktır. Çevresine ve bir yerde doğrudan doğruya kendi kaderine karşı verdiği bu savaş oluşurken, 6 yaşlarındaki küçük oğluyla da arkadaşça bir ilişkiyi geliştirecek; onu okutup, kendinden ayrı bir kadere erdirmek için yitip gitmeyecektir. Oysa, bütün bunlar kopacak büyük kasırganın belirtilerinden başka bir şey değildir. Yarıcı değil, «kaçakçı» Hıdır'ı isteyen bugünkü düzen ya da üretim ilişkileri, ekili topraklarını alt üst ettirecek, küçük okulu yakıp yıktır-

tacak, giderek, en yakın arkadaşının (Tuncel Kurtiz) tabancasını onun sırtına çevirecektir.

Bundan sonra herşey kendi trajik sonuna doğru hız alacaktır. Hıdır, boyun eğmek istemediği koşullara karşı, bu kez devlet'in de boyun eğmeyeceği kişisel yollardan, «kendisi kanun olarak» bir çözüm yolu arayacaktır. Film biterken, ağayı da, adamlarını da temizleyen Hıdır, kaçmağa çabaladığı sınırın öte yanında, genç yüzbaşının (Atilla Ergün) çaresiz bakışları önünde, patlayan mayınların altında, küçük can yoldaşının kolları arasında can verecektir. «Hudutların Kanunu» nun bir yanında, genç Hıdır'ın ve Hıdır gibi topraksız, bilgisiz, işsiz, bütün bunların etkisiyle de işlerin en kolay ve acımasız olan kaçakçılığa kaçınılmaz bir biçimde itelenmiş bütün öteki Güney Doğu sınır köylülerinin, ağa, kaçakçı patron ve kendisinden hâlâ çok uzak olan devlet'le çok yönlü ilişkileri, öte yanındaysa, çocuk ve adamın bireysel yaklaşması oluşur.

Bu ikinci yan, rejisör olarak Lutfi O. Akad'ın duyarlılığının bir parçasıdır. Hemen hiçbir filmde kendisini bütünleriyle mekanik bir işleyişe koyvermeyen Akad, «madde-ler dünyasının bir ozanı» olarak, gerçeğin en sert köşeleri arasında apansız beliriveren şiiri yakalamaktaki o büyük kişisel tavrını, «Hudutların Kanunu» nda kusursuz bir denge içinde ortaya koyar. Küçük çocuk, yalnız ve çaresiz Hıdır için, dayandığı derin anlamlarla insancıl bir sığınaktır; yabancılaşma karşısındaki son ışığın, dimdik ayakta duran öz'ün, kurtuluş ve özgürlüğün belirtisidir. Hıdır, olaylar yoğunlaştıkça, bu umut ışığını ayakta tutmağa özellikle çalışacak ve insanoğlunun bitmeyen kavgasının bir belirtisi olarak, O'nu, içine düştüğü çemberi kırarak devrimci bir tohum gibi, yeni sınırlara, yeni kıyılara ulaştırmağa savaşacaktır.

II

Oysa, düzenin kendisinden doğan ilişkiler ve temel çelişkiler Hıdır'ın kişisel savaşını, toplumun temel yapısında kişisel olmaktan çıkıp genel bir dinamizm niteliğini alana dek, yenilmeğe mahkûm etmiştir. Buna rağmen, «Hudutların Kanunu» karamsar bir film de değildir; zira, yeniliş içinde bile değişen, üstelik köklü olarak değişmekte olan bir şeylerin varlığına tanıklık etmektedir. Bu yanıyları, «Hudutların Kanunu» toplumun alt yapısında belirten yeni bir diyalektiğin, yarın adına umutlarla dolu bir başka diyalogun filmidir.

Hıdır, filmin daha ilk bölümünde, kendisini belirli bazı gelişmelerin içinde bulur. Bir yanda, ağabeyinin ölümü gibi kişisel ve insancıl bir olay ve bu olayın kendi içinde yarattığı çatışmalar vardır. Bu, O'nu, öncelikle **«İntikam»** düşüncesine yönelebilecek bir durum da olabilir. Daha için burasında film bize, Hıdır'ın, ağabeyinin ölümünden birey olarak kimseyi sorumlu tutmadığını gösterir. Hıdır, bu ölüme kişisel bir gözle bakmaz. Ortada bir sorumluluk varsa, bunun, ağabeyini öldürten devletten de çok, onu bu işe koştan kaçakçı ağasına düştüğünü sezinler. **Durumu Hıdır'ın bir «düzen» sorunu olarak görebilmesi, aslında, olayın en önemli yanındır.** Genç adam bunu salt bir sevgi olarak değil, kendisiyle bir yerde en amansız savaş durumundaki jandarma yüzbaşısıyla olan ilişkilerinde bilinçle de ortaya koyacaktır.

Bakışın bireysellikten çıkışı, öznelinden bu nesnele geçiş, nesnel gerçeği görüş, XX. yüzyılın nihayet ikinci yarısında Türk toplumunun alt yapısında beliren en önemli değişimin de tutarlı bir tanımıdır. Toplumun geleneksel alt yapısı aıtık çatlamakta ve onu ileride köklü dönüşümlere götürecek olan bir iç dinamiğin ilk öncüleri, kendi içinden ama kendisine karşı belirmektedir.

Film boyunca Hıdır'ın tutumu, böyle bir değişimin öğelerini gün ışığına çıkarır.

III

«Hudutların Kanunu» özellikle Anadolu'ya ilişkin yanlarıyla, bugünkü Türk toplumunun temel gelişmeleri üstüne de ilgi çekici bir filmidir. Açık ki, gelişmenin şu ya da bu güç yöreğinde olması, toplumdaki kavganın yönünü de kararlaştıracaktır. Oyleyse, hangi güçler arasındadır, bugünkü Türk toplumunun temel gelişmesi?...

1. Toplumcu niteliği ağır basan **Osmanlı** yapısında, daha XVI. yüzyılda yeryüzünde yeni kıtaların bulunması, elde edilen yeni ülkelerin altın, gümüş, elmas gibi bütün zenginliklerinin sömürgecilik yoluyla akıtıldığı bazı Batılı ülkelerin dünyada birden egemen ekonomiler olarak belirmesi, dünya ticaret yollarının değişmesi, şiddetli enflasyon ve modern kapitalizmle sömürge ticaretinin gelişmesi gibi büyük bir dış dinamiğin etkisi altında (1), Anadolu'da

da ilk toprak ve sermaye feodalları belirirken görülmemiş bir şiddete ulaşan **«kapıkulu-halk gelişmesi»** bugünün Türkiye'sinin de hâlâ temel gelişmesi midir?

2. Yoksa, özellikle 1839 **«Tanzimat-ı Hayriye»** ıslâhatı, 1849 **«Ahkâm-ı mer'îye yahut Kanun-u Sultanî»** si, 1858 **Osmanlı Arazi Kanunnâmesi** ile birlikte, yine çok yanlış yeni bir dışsal dinamiğin de zoruyla, Türkiye'nin toplumsal düzeninde egemen sınıf olma yoluna giren **sermaye ve toprak feodalları**, hele Cumhuriyet ve İkinci Dünya Savaşı ertesinin demokrasi döneminde **«kapıkulu»** sınıfını çoktan bir yana iteleyip, halkın karşısında en temel gelişme olarak mı ortaya çıkmıştır?

«Hudutların Kanunu» nda gelişen ekonomik ve sosyal ilişkiler bütünü, son yılların bu çok tartışılan sorununa, kendi açısından, gerçekçi karşılıklar getirir. Filmde, kaçakçı olmamak için direnen Hıdır, genç subayla öğretmenin, kapıkulu'nun bu eski iki prototipinin olanca desteklerine rağmen, ağa ve kaçakçı patron önünde eğilirken, **sermaye ve toprak feodalitesi karşısında kapıkulu ancak çaresiz bir güç olarak belirir. «Kapıkulu»,** ilişkilerin yönünü **«tayın eden»** güç olma durumunu artık yitirmiş ve çatışmanın temelindeki ana etken olmaktan çıkarken, kendi için de önemli bir nitelik değişikliğinin eşiğine gelmiştir. Eski kapıkulu sınıfı artık ya halkla özdeşleşmek ya da bir sınıf olarak ortadan silinmek durumundadır.

Hıdır karşısında, bir programın somut öğeleri yerine, ağzında bazan hâlâ iğreti duran sözlerle, ürkek ve çokluk bir o kadar da tutarsız bir tavırla ortaya çıkan genç subay, gerçeğin iyi bir yansımasıdır... Genç adam ancak **«kaçakçılık yapmıyacaksınız, çalışacaksınız, toprak ekeceksiniz»** diyebilmektedir. Ekilmesi için göstereceği yer, en büyük kaçakçı ağasının toprağı, Hıdır'a düşerse **«yarıcı»** olmaktadır. Jandarma subayı burada belki elinde az şeyler bulunan bir güçtür. Ama, o gücün genel durumuna da uygun bir durumdur bu.

Bununla birlikte, toplumun yeni egemen sınıfı da, kendi gelişmeleri içindedir. **Çatışma, bir yanda Hıdır - büyük ağa örneğinde olduğu gibi emek-sermaye gelişmesi olarak belirirken, öte yanda da ağa - kaçakçı patron arasındaki**



rekabetle kapitalizmin bir iç çatışması niteliğini de alır. Sınırdan geçirilmesi gereken sürülerin kârının yarısını Hıdır'la arkadaşlarına bırakmak zorunda kaldığı son bölümde kaçakçı patronun, yere göğe, dağa taş «verdim oğul... verdiiim!» diye sevinçli olduğu kadar acılı haykırısları, düzenin bir yerden sonra doğrudan doğruya egemen sınıfı belirli bir çıkmaza soktuğunun somut bir belirisidir.

«Hudutların Kanunu» köylü ve kaçakçı olarak Hıdır'ın serüvenini sonuna götürürken, seyircinin bilincinde bir gerçek iyliden iyiye yer eder: Üretim ilişkilerinde yön veren güç toprak ağası ya da kaçakçı patron oldukça ya da üretim ilişkileri yarı feodal - yarı kapitalist niteliklerini korudukça, halk karşısındaki en temel gelişme sürüp gittikçe; topraksız köylülerin bilinçli bir temsilcisi olarak Hıdır'ın, bu bilinçlenme köylülerin yaşayan gerçeği (ya da politik eyleminin temeli) olana dek, genel bir kurtuluşa erişmesi mümkündür...

Bu trajik sona rağmen, Hıdır, olumlu ve olumsuz yanılarıyla yarının umut veren bir öncüsüdür de... Kendilerine artık yeni birer kimlik aramakta olan subayın katı ama dürüst, öğretmenin, kahınlığından da doğan sıcak ve yakın ilgisi, toplumun nihayet halkla özdeşleşmeye çalışan ilerici güçleri olarak, Hıdır'dan açık karşılıklar alır. Özellikle, kökleri Hıdır'da olan, ama içinde Hıdır'ın da ötesindeki çok şeyin tohumlarını taşıyan küçük çocuk, halk-ilerici aydın işbirliği yolundaki yeni bir oluşun belgelerini verir. İkisi de, kendilerine uzanan ellerde, bir gün onları ülkenin gerçek sahipleri yapacak «çıkarsız» bir tutumun belirtisini görürler. Aralarındaki tarihten gelen sınırsız uzaklığa karşılık onları yaklaştıran bu ortak gerçek, Hıdır'ın bilinci, çocuğun yarınadır.

Akad'ın filmi biterken, çağdaş Türk toplumunun temel gelişmelerinin sert köşelerle varlığını duyurduğu böyle bir panorama belirir. Sermaye ve toprak feodalitesi, insana kurtuluşunu getiremeyen düzeniyle kendi çıkmazlarını derinleştirir ve ara tabakalar halk önünde, onunla özdeşleşmeye doğru yeni bir diyaloga hazırlanırken; halkın bir parçası olarak Hıdır, kötülüyle iynin, doğruyla yanlışın o başdöndürücü diyalektiği içinde, kesinlikle «karşı koyan» bir tavır alır ve «eylem» e dönmüşür.

Bu, bir mikro - catastrophe değilse nedir?

IV

«Hudutların Kanunu», Türk sinemasında daha önce de anlatılmağa çalışılmış olan bir konuya, içeriğindeki bu tutarlılıkla; örgüsü sağlam kurulmuş, temelindeki gelişmeler ve nedenler iyi belirlenmiş bir bakıştır. Lütfü Ö. Akad-Yılmaz Güney ikilisinin senaryosu bu niteliğiyle Türk sineması için bir aşamadır. Buna, bir de, diyalogların belirli bir sadelik içinde eriştiği o büyüleyici etkililiği eklemeli...

Ama, içerikle ilgili bu araştırmada, belirtilmesi gereken iki önemli eleştiri var :

1. Özüdeki tutarlılığa karşılık, «Hudutların Kanunu» sorunun politik yanına değinmemekle, kendisini eksik bırakıyor. Oysa, bugünün Türkiye'sinde Hıdır'ın ve Hıdır'ların savaşını, toplum yapısında nitel ve nicel bir değişikliğe doğru götürmek isteyen yeni bir siyasal eylem başlamıştır. Hıdır'a el uzatan bu demokratik eylem, onun en büyük dostu olduğu kadar, uzun sürede biricik kurtuluş yoludur da... Sansür burada film için başlı başına

bir sorun olmakla birlikte, «Hudutların Kanunu»nun bu oluşa hiç olmazsa «örtülü» bir yaklaşımı olmalıydı. Artık toplumun alt yapısından ulaşma yolunda olan halkçı, demokratik eylem, son 200 yıllık savaş boyunca kabuktaki en coşkunluk verici çatlağın da yaratıcısıdır, aslında...

2. Hıdır birey olarak savaşını sona erdirip, ve adamlarını ortadan kaldırdıktan sonra «Hudutların Kanunu»nda bir boşluk doğuyor. Film, trajedi gelenekğine de aykırı olarak, Hıdır'ı ölümüne dek izliyor. Oysa, bu ölüm artık belirli ve kaçınılmazdır. Sinemada ayrıca gösterilmesinin duruma katabileceği çok az şey var. Üstelik, küçüğün o ana kadar yanında kaldığı öğretmen bırakıp, çocukla adam arasındaki büyük sevginin somut bir belirtisi olarak, Hıdır'la birlikte sınıra doğru kaçması da, üstünde tartışılması gereken bir son... Bu davranış, çocuğun Hıdır gerçeğinden kopmamasıysa; kendi köklerini unutup, eski kapıkulunun yavan bir parçası olma karşı çıkmasıysa, olumlu sayılabilir. Ama, «Hudutların Kanunu»nda bu yorumun niteliği tam olarak belirmiyor.

Catastrophe'un öteki yüzünde bunlar var.

V

«Hudutların Kanunu» özü kadar, biçimiyle de, Türk sinemasının en büyük rejisörünün, en iyi, en olgun filmi.. «Hudutların Kanunu»nu Lütfü Ö. Akad yer yer realist, naturalist, trajik ya da epik öğelerle, belirli bir duruluk içinde geliştiriyor. Görkemli, coşturucu bir duruluk bu... Gösterişe hiç yer vermeyen bir sinema adamı olarak Akad, bu duruluğun içinde şaşırtıcı bir gerilime, derin bir etkileme gücüne ve büyüklüğe ulaşıyor. Ne Osman F. Seden'in bütünü kişisel deyiş özelliklerine karşılık içine düştüğü mekanizm; ne Memduh Ün'ün «küçük adam» romantizmi yaratmak için başvurduğu ucuz melodram ortamı; ne Atif Yılmaz'ın kuruluşu ne de Halit Refiğ'in iyiden iyiye artan sığılığı... Akad, maddeler dünyasının gerçek bir oazını olarak, yaşantının en yalın yanlarıyla, şevrenin, doğanın ve her şeyin müthiş bir cümbüşünü soluk kesici bir ustalıkla veriyor.

Türk sinemasının daha önce ancak Metin Erksan'ın «Susuz Yaz»ı ile, ulusal olduğu kadar evrensel bir sinema yolunda giriştiği denemeye, Lütfü Ö. Akad «Hudutların Kanunu»ndaki çalışmasıyla yeni derinlikler getiriyor. Olaylar kadar durumları da belirli bir yalınlık içinde verebilmek, üstelik bu sade anlatım özelliğinin yarattığı genel etkiyle, duygunun, öfkenin ya da başkaldırmanın en katıksızını elde edebilmek, Akad'ın işi. O'na «doğalın sinemacısı» da denilebilir. Ne tümüyle epik, ne tümüyle naturalist ya da realist... Bütün bu anlatım özellikleri Akad'ta, kendi ulusal niteliklerine uygun, tekdüze olmayan ama özgür ve tutarlı bir bileşime kavuşuyor. Akad, örneğin, sokaklarda «hâtıra fotoğrafı» ya da «vesikalık resim» çeken gezici fotoğrafçıların o ne çok ıslıklı, ne de çerçeveleme tekniğinin klâsik biçimlerine uymayan yapmacıksız ve sıcak esprisiyle, çağdaş anlatım araçlarının en etkili sinemanın tanıdığı bütün anlatım olanaklarını aynı anda değerlendirebiliyor.

Akad'ın bir başka büyük özelliği de, bütün film boyunca bir belgeci gibi doğal çevrede çalışması... Urfa, kargacık burgacık sokakları, kapalı çarşısı, açık hava lokantalarıyla ya da köy ve kır, tarlada ekim ve her yanıyla toprak «Hudutların Kanunu»nda, zorlu bir çabıyla,



gerçeğin yalın bir kesiti olarak belliriyor. Bu yanıyla Lütü Ö. Akad, Türk sinemasının en titiz, en dikkatli, en bilinçli sanatçısıdır.

Akad'ın yaptığı bir kaçakçılık filmi. Ama kurşunları bir yağmur gibi de harcamıyor, son büyük kargaşalığa dek... Türk toplumuna, kendisinde daha bulunmayan ölçüde şiddetli bir dinamizmi - Batı sinemasının Türk sineması üstündeki en kötü etkilerinden birisi budur - uygulamaya çalışan öteki «hızlı» filmlerin aksine, Akad'ta şiddet öğeleri birden oluğan ve kaybolan kısa patlamalar; durgunluğu apansız sarsan şiddet belirtileri ve sonra yine sessizlik... Türk toplumunun bugünkü geçiş dönemi için, çok uygun bir tempo bu.

Lütü Ö. Akad Türk sinemasında filminin hemen her bölümünü bir bütün olarak, aynı değerde kurabilen belki de tek rejisördür. Bu arada, en küçük yan tıpları bile belirli bir titizlikle çizer. Yerli sinemanın en kötü niteliklerinden olan «tümüyle uydurma» kişilerin, ya «çok iyi» ya da «çok kötü» olarak beliren «tek yanlı yaşamayan» tiplerin yeri yoktur Akad sinemasında... Akad'da insanlar, bütün çelişmeleriyle birlikte gün ışığına çıkarlar. «Hudutların Kanunu»nda «acınacak» hiç kimse yok ve her oyun bir küçük şaheser.

Bir de, tek başına Yılmaz Güney... O kavruk yapı, Hıdır'ın

trajik yaşantısına unutulmaz boyutlar getiriyor. Ölçülü, dengeli, büyüleyici bir oyun...

Herkesi kutlamalı «Hudutların Kanunu» için. Akad ustadan yapımcısına, Güney'den en küçük figüranına dek herkesi...

VI

Lütü Ö. Akad, benim için, yılda 250 ye yakın film çeviren Türk sinemasının, kapıların dışında bıraktığı en yüce sinemacı ya da Türk Sineması'nın «sürgün»ü, «korkunç çocuğu»... Sovyet Sineması'na Vigo - Renoir ikilisinin yaptığı kaynaklık neyse, Akad da Türk Sineması için böyle. Akad, kendisini istemeyen bir kötü sinemaya, ona rağmen, kurtulabileceği çıkış yollarını getiriyor; o sinemacılar bunu anlayabilirlerse...

VII

Türk Sineması'nı sevmeyi Akad'la öğrenmiş bir yazarın coşkunuğu, bu yazıdaki duyarlığın tek özürüdür.

1) Ömer L. Barkan, XVI. Asrın İkinci Yarısında Türkiye'nin geçirdiği İktisadi Buhranların Sosyal-Yapı Üzerindeki Tesirleri, s. 17-36, «İktisadi Kalkınma'nın Sosyal Meseleleri» (İstanbul, Ekonomik ve Sosyal Etüdler Konferans Heyeti Yayınları; 1964).

uygulamaya geçsek...

jak
şalom

Türk Sineması üzerinde yazılanlar, bu konuda başka yazılara artık «son günlerde...» diye başlamak yerine ancak «son aylarda...» gibi bir girişle başlamak olanağını bırakıyor yazara. Kuşkusuz yararlı ama o denli uzun, karmaşık ve içinden çıkılamayacak yazılar yazıldı, konuşmalar yapıldı, düşünceler söylendi ki, acaba bundan sonra konunun aynı biçimde sürmesi hep yararlı olacak mı diye düşünüyorum. Bir tartışma açıldığında taraflar önce düşüncelerini ileri sürerler. Karşı tarafın düşüncesini öğrenen taraf ona ya da tarafsız olanlara kendi düşüncesini aşılamaya, kabul ettirmeye çalışır. Bunu kanıtlar göstererek yapar. Sonunda ortaya bir durum çıkar. Bir tarafın düşünce yönteminde sakat bir nokta bulunduğu, savunduğu düşüncenin bu yüzden bir anlamı olamayacağı görülür. Tartışma sonuçlanır. Sonuçlanmayıp, diğerinin sevindiği düşünceleri kabul etmek istemeyen tarafların - biri haklı, diğeri haksız olarak - ille de kendi düşüncelerini karşıındakine kabul ettirmeye çalışması tartışmanın yararını ortadan kaldırdığı gibi, bir «sağırılar konuşması» durumuna sokar.

Eleştirme, yapısı bakımından yıkıcı bir etkinliktir. Eleştirmenin kullandığı sözler, yazdığı yazılar, bir düşüncüyü yıpratmaya, bir sav'ı çürütmeye yöneltilmiştir. Kendisi bunu yaparken çoğu zaman yıkıcıdır. Yıkamak istediklerinin yerine ne gibi şeylerin gelmesi gerektiğini söylemez. Kimi zaman söyler, düşündüklerini iyi ortaya koyamaz, kimi zaman söyledikleri gerçekleşebilecek şeyler değildir. O zaman eleştirdiklerinin karşısında kişi onuruyla bağdaşamayacak bir durumda kalabilir. Böyle bir duruma düşmemesi için ortaya yapıcı, somut çalışmalar koyması gerekir. Bu öyle bir kışımadır ki sahte, yanlış olan ergeç ortaya çıkar: «Kötü şeyler üzerlerini bütün dünya örtse kendilerini yine belli ederler».

Türk Sineması üzerinde tartışılan şeyler artık uygulama evresinde karşı karşıya gelmelidir. Türk filmi yapmanın zamanı gelmiştir. Genç sinemacılar konuşmaktan çok film yapacaklardır. Düşündüklerini, söylemek istediklerini filmlerinde söyleyeceklerdir. Beğenmediklerinin karşısına filmleriyle çıkacaklardır. Filmleriyle konuşacak, onlarla anlatacak, ileri süreceklerdir. Yapacakları filmlerin eni, biçimi önemsiz olacaktır. Önemli olan, getirecekleri dengeli düşüncelerdir. Bu filmler ne pahasına olursa olsun gerçekleşecektir. Doğruyu söyleyen tutunacak, diğerleri yok olup gideceklerdir.

Yeryüzünün binbir yerinde, her yıl genç sinemacılara kendilerini gösterme olanaklarını tanıyan sayısız şenlikler yapılır. Bu şenliklerin yöneticileri her ülkeden sinemacıları herşeyden önce ülkelerini tanıtan, sorunlarını yansıtan filmlerle şenliklere, yarışmalara katılmaya çağırırlar. Film yapmanın maddi olanaklarını ellerinde bulunduranlara yardım ederler. 4. Uluslararası Knokke - Le - Zoute Deney Film Yarışması yöneticileri, yarışmaya katılacaklara boş film yardımı yapacaklar, filmleri ücretsiz yıkayacaklar. Tours, Mannheim, Karlovy - Vary, Pesaro, Bergamo, Cinestud şenlikleri her yıl birçok genç yönetmenin kendilerini göstermelerine, ülkelerinin sinemalarını tanıtmalarına sahne oluyor. Bu yıl Amsterdam'da yapılan «Cinestud 67» Uluslararası Öğrenci Filmleri Şenliği'ne 27 ülkeden 160 film katıldı. Birinci ödülü paylaşan filmlerden birinin yönetmeni Polonya'da Lodz Film Okulunda okuyan bir Türk'tü: Feridun Erol. Halbuki Norveç'ten Avustralyaya, İspanya'dan Hindistan'a, kadar uzanan bu 27 ülke içinde Türkiye'nin adı geçmiyordu. Katılan filmler arasında süreleri yalnızca 50 saniye olanlar da bulunuyordu.

Birinci ödülü paylaşan filmlerden birinin uzunluğu 10 dakika, diğerindeki ise 7 dakika idi ve her ikisi de 16 mm. lik siyah - beyaz filmlerdi. İkinci sessiz idi. Bununla beraber ülkesine bir birincilik kazandırıyor. Çünkü ulusaldı. İkinci Dünya Savaşı sonunda Polonya'daki işgal ordusu ile partizanlar arasındaki mücadeleyi yansıtıyordu.

Yarışmaya katılan filmlerin çoğunun yönetmenleri, senaryo yazarları, görüntü yönetmenleri ve kurguyu yapanları aynı kişiydi. Bütün filmlerin uzunluklarının toplamı yalnızca 34,5 saat idi. Avrupa'da çevrilen uzun metrajlı tek bir filmin ilk çekimleri de o kadar tutar. M. Antonioni son filmi «The Blow-up»'ın bir sahnesini tam yirmibir kere çekti. Öte yanda genç sinemacılar 50 saniyelik, 3 dakikalık, 7 dakikalık filmler yapmaktadırlar. Kullandıkları makineler 70 milimetrelilik, süpersinemaskop objektifi olanlar bir yana, hatta 35 milimetrelilik makineler bile değildir. Kimi zaman 16 mm. ile kimi zaman 8 mm. ile çalışmaktadırlar ama ÇALIŞMAKTADIRLAR.

Önümüze çıkacak güçlükler neler olursa olsun onları yenmeli ve yukarıdaki örneklerden kuvvet alarak filmlerimizi yapmalıyız. Bundan sonra yapılacak tartışmaların hiçbir yarar sağlamayacağı bellidir. Söylenen sözler kesilmeli, yazılanlara nokta konmalıdır. Susalım, dikkat...

ulusal sinemanın varoluş savaşı tanju akerson

Az gelişmiş ülke deyimi, ülkemiz kamu oyunda son yılların en çok kullanılan deyimlerinden biri.. Türk toplum yapısını çözüm bekleyen çeşitli sorunları az gelişmişliği doğuran sosyal gelişim süreci içinde inceleniyor, çıkış yolları aranıyor giderek politik mücadelesi yapılıyor. Az gelişmişlik olayının sanat ve kültür alanlarına uzanan sonuçları üstüne yapılan araştırma çabalarının bugüne dek yapısı gereği sosyal oluşumla en güçlü bağa sahip sinemayı kapsamına almaması çelişik bir durum yaratmakta..

Türk sinemasının sosyal bir kurum olarak hangi süreç içinde oluştuğu, Türk sinemasını elinde tutan kişilerin sınıfsal özelliklerinin hangi koşullar altında halkla buluştuğu, aydınların sözcülüğünü yapan sinema yazarlarının hangi nedenlerle halka karşı olmak durumuna düştükleri gibi sorunlar tartışılmadıkça Türk sineması üstüne yıllardır sürdürülen sağırar dialogu gene sürüp gidecek, hiçbir çözüm yolu bulunamayacaktır. «Ulusal sinema», «gerçekçi film» gibi efsaneleşmiş deyimlerin gökten yere inmesi, sinema olayını öbür sosyal kurumlarla olan dialektik bağlarıyla birlikte az gelişmişlik sürecine oturtmakla mümkündür. Az gelişmiş bir ülkenin tüm sosyal kurumları ulusal olma savaşı vermektedir. Her sosyal kurum gibi sinema da az gelişmiş çemberini kırmak, çağdaş uygarlık düzeyine varmada topluma katkıda bulunmak zorundadır. Afrika'dan Latin Amerika'ya dek uzanan az gelişmiş ülkeler topluluğunda ulusal sinema yaratma uğraşına yabancı kalmıştır Türk sinemaseverleri. Az gelişmiş ülke sinemaları uluslararası film şenliklerinde ilgi uyandırırken yurdumuzda tek bir Brezilya, Arjantin, Cezayir vb. ülkelerin filmleri gösterilmemiştir. Oysa daha geçenlerde Kartaca film şenliğinde birinciliği adını bile çok az kişinin duyup işittiği bir ülkenin, Senegal'in yarışmağa gönderdiği filmin kazandığını hatırlatalım. Çağdaş sinemanın evrensel özelliklerine gelişmiş ülkeler kadar az gelişmiş ülke filmcilerinin de yaptığı katkıyı bilmek zorundayız. Türk sineması ulusal olma savaşı verirken aynı savaşın içinde bulunan az gelişmiş ülke sinemalarından geniş ölçüde yararlanacaktır. Ulusal sinemanın varoluş savaşı az gelişmiş ül-

kelerde nasıl yürütülmektedir, savaşı yürütenlerin düşünceleri nelerdir?

Uç yıl önce uluslararası Karlovy Vary film şenliğinde yapılan açık oturumda çeşitli ülkelere mensup delegeler sinemanın sorunlarını tartışmışlar, bu arada az gelişmiş ülke sinemacıları da düşüncelerini açıklamışlardır. Hindistan delegesi D. Kumar, «alinyazısını insan hayatında kesin etken olarak kabullenemeyiz. Sinema boyuneğışe karşı gelişi dilegetirmelidir. Sinemada yaratıcılık ve düşünce toplumun etkisi altında olduğu gibi sanatçı da sanatın hayattan koparılmayan sosyal koşullarını gözönüne almalıdır. Sanat her zaman toplumun bir parçası olarak kalacaktır. Birey tekbaşına kaldığında anlamını da, gücünü de yitirir» demiştir. Meksika delegesi G.P. Lantara ise sinemanın doğuşunun özgürlük ve devrim demek olduğunu, çağımızda hızlı bir gelişim gösterdiğini, sinemanın amacının insanı erdemli, özgür kılmak olduğunu ileri sürmüştür. Arjantin sinema enstitüsü müdürü Cesar A. Carossi iki yıl önceki Berlin film şenliğinde ziyareti sırasında bir basın toplantısı yaparak şu konular üstünde durmuştur: «Sinema enstitüsü yurt gerçeklerinden ayrı ele alınamaz. Arjantin'in her köşesinde çeşitli sorunlara çözüm yolları bulmak için çalışılmaktadır. Biz sinema enstitüsü olarak filmcilik alanında hertürlü eğilimin özgürce ele alınmasından yanayız. Ülkemizin sinema endüstrisini koruma kanunu elverişli şartlarla kredi almamızı sağlamaktadır. Halen ülkemizin sinema salonları arjantin filmlerine geniş yer vermektedir. Nedeni seyircinin kendisiyle ilgili konuları işleyen filmlere gittikçe daha fazla yaklaşmasıdır. Birçok arjantin filmi yabancı filmlerden daha çok gelir getirmiştir.» Gene Arjantin sinemasının genç kuşak yönetmenlerinden Manuel Antin Batı sinemasının Arjantin sineması üstüne etkisini şöyle açıklamaktadır: «Avrupa filmlerinin Arjantin sinemasını belirgin biçimde etkilediğini sanmıyorum, Arjantin sinemasının kendine özgü bir yanı var. Buna karşılık Batı kültürünün etkisi -özellikle Fransız sinemasının- fazlasıyla görülmektedir. Bu etki kendisini konuların işlenişinde göstermektedir. Konular tipik Arjantin sorunlarını kapsar, ülkemizin sorunlarını taşır, ancak işlenirken kazandığı biçim Avrupa'da aktüel olandır. Bu biçim, doğrudan doğruya çağdaş dünya ile olan ilişkiye bağlı sanıyorum.» «Yeni Sinema»nın isim babası Brezilya sineması, az gelişmiş ülke sinemaları içinde adından en çok zottetireni.. Brezilya toplumunu az gelişmişlikten kurtarma savaşında devrimci tutumlarını fonksiyonel bir sinema anlayışı içinde gerçekleştirmeye çalışan genç yönetmenler topluluğu ilginç yapıtlar koyuyor ortaya.. (Örnek olarak Ruy Guerra'nın «Oz Fuzis-Silâhlar» gösterilebilir. Köylü sınıfının gerikalmışlığını gelenek, görenek, din gibi üstyapısal unsurlar içinde idealize etmeden işleyen bir film, «Silâhlar». Guerra, geri tarımsal yapının koşullarına köylü sınıfının kaderci bir tutumla boyuneğışini gösterir, ancak filmin sonunda birden devrimci bir eyleme doğru yönelir. Guerra anlatım biçimi kadar bir dünya görüşünü sosyal bir soruna uygulayışındaki ustalığıyla dikkati çekmektedir) Batının toplumcu dünya görüşünü Latin Amerika gerçeklerine uygulama, çözüm yolu getirme uğraşını sinema sanatı aracılığıyla sürdüren «Yeni Sinemacılar» biryandan tutucu bir sinema endüstrisini öteyandan sansür engelini karşılarında bulu-

yörler. Yeni Sinema henüz gelişmiş ülke sinemalarının önceliğiyle Fransız sinemasının anlatım biçimlerinden yararlanıyor. Lâtin Amerika gerçeklerini kavrayabildiği ölçüde «Yeni Sinema»nın kendine özgü anlatım olanakları bulacağı ileri sürülebilir.

Cezayir 1962 yılında bağımsızlığına kavuştuğundan beri ulusal bir sinema endüstrisi kurma yolunda çabalar göstermeye başlamış. Ulusal sinema bir yandan arap-islâm kültürüne dayanırken öte yandan halk yığınlarını bilinçlendirme yolunda çağının sosyal sorunlarını işlemeği amaç edinmiş. Fransız kültürünün yüzotuz yıllık etkisinin sömürgecilik ve kapitalizm dışında kalan yanlarından yararlanmakta genç Cezayir sineması bir sakınca görmemekte. Bağımsızlığa kadar Fransız sineması Cezayir ile ilgili sorunlar üstüne pekaz eğilmiş. Bağımsızlık savaşı üstüne çevrilen filmlerin bir düzine kadarı Fransız sinemacılarına ait Cezayir sineması kuruluş halinde bir sinema olarak çalışmalarını dokümanter film üzerinde toplamış. Lahder Hamina'nın çevirdiği dokümanter filmler sadeliği, içtenliği en önemlisi ulusal olma niteliği şenliklerde, Paris sinemalarında büyük ilgi toplamış. Cezayir sineması konusu uzun film alanında henüz deneme aşamasında. İslâm gelenekleri ile Fransız kültürünün kaynaşmasından doğacak bir sinema üslubunun arayışı içinde Cezayir sinemacıları. Cezayir'de sinema salonu beşyüz civarında. Ancak seyirci sayısı 1954 yılından buyana gerilemiş. Bunun nedeni Fransızların savaş dolayısıyla Cezayir'i terketmeleri. Cezayir sinemalarında amerikan ve avrupa filmleri rahatça oynanmaktadır. Bağımsızlıktan sonra Cezayir sinemasının ekonomik alanda uğradığı en büyük değişiklik,

Cine-Pops denilen sinema kulüplerinin kurulmasıdır. 1962 yılından bu yana 220 yerde faaliyete geçen sinema kulüpleri ilk altı ay 1200 gösteri yapmış, 60 bin üye kaydetmiştir. Bu kulüpler ulusa gerçeklere dayanan bir az gelişmiş ülke sinemasının kuruluşunda çağdaş sinemanın evrensel özelliklerinden yararlanmayı amaç edinmişlerdir. Oteyandan Cezayir Ulusal Sinema Enstitüsü Cezayir sinemasını uluslararası düzeye çıkarma yollarını araştırmaktadır.

Değişik koşullar altında varolmaya çalışan az gelişmiş ülke sinemalarının ortak hedefi bellidir: Evrensel olabilmek için ulusal olmak! Dev dağıtım tekellerinin dış pazar hegemonyası, sansür, uluslararası düzeyde film yapmağa uğraşan az gelişmiş ülke sinemaları için şüphesiz yıkıcı birer engeldirler. Az gelişmiş endüstrinin doğurduğu teknik yetersizlikler, sinema kültürüne yabancılık, aydın-halk ilişkilerinin kopukluğu ulusal sinemanın oluşumunda köstekleyici unsurlar olarak belirmektedir. Ancak ulusal sinemanın oluşumu, diğer sosyal kurumlar gibi az gelişmiş toplum yapısının tarihsel akışına bağlıdır. Varoluşa, az gelişmiş sinemanın kendi yapısında sürüp getirdiği gelişmelerin kaçınılmaz sonucudur diyebiliriz. Sinema kültürünü yayan sinema kulüpleri, sinematekler, sinema enstitüleri genç filmcilere yetiştirme ortamı hazırlamaktadır. Bu filmciler çağdaş düşünce akımlarını, estetik anlayışını ulusal değerlerle bağdaştırmak, insan sorununa yeni katkıda bulunacak yapıtlar ortaya koymak çabası içindedirler. Sinemanın evrensel özelliği insanlığın serüvenine yeni sorunlar getiren az gelişmiş ülke sinemalarının varlığı ile zenginleşecektir.



CIRCE/MANUEL ANTIN

KAYNAKLAR

20 şubat'tan 27 mart'a kadar gevrilen türk filmleri listesi agâh özgüç

M A R T

- 20) ÇILDIRTAN DUDAKLAR - Yön. Dr. Ayanak / Sen. Ahmet Ustel / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Gürel Ünlüsoy, (Pesen Film)
- 21) HACI MURAD - Yön ve Sen. Natuk Baytan / Gör. Enver Burçkin / Oy. Cüneyt Arkın, Sevda Ferdağ, Muzaffer Tema, Sevinç Pekin, Seniha Orkan (And Film).
- 22) İNCE CUMALI - Yön. Yılmaz Duru / Sen. Türkân Duru / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yılmaz Güney, Tijen Par, Erol Taş (İrfan Film)
- 23) MÜHÜR GÖZLÜ KADIN - Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Sadık Şendil / Gör. Cahit Engin / Oy. Selda Alkor, Tanju Gürsu, Suzan Avcı, Hüseyin Peyda, Altan Erbulak, Özdemir Han (Gültekin Film).
- 24) SİLÂHLARI ELLERİNDE ÖLDÜLER - Yön. Feyzi Tuna / Sen. Sadık Şendil / Gör. Mahmut Demir / Oy. Fikret Hakan, Ekrem Bora, Hülya Darcan, Tuğay Toksöz, Suna Selen, Hayati Hamzaoğlu, Hüseyin Baradan, Arzu Film)
- 25) BIRAKIN YAŞAYALIM - Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Safa Önal / Gör. Cahit Engin / Oy. Selda Alkor, Tanju Gürsu, Kuzey Vargın, Hüseyin Baradan, Suzan Avcı, Mine Soley (Gültekin Film).
- 26) KIZILCIKLAR OLDU MU - Yön. Hulki Saner / Sen. Adnan Saner / Gör. Mengü Yeğin / Oy. Sema Özcan, Erol Büyükbürg, Avni Dilligil (Saner Film).

- 27) KARİM BENİ ALDATIRSA - Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Memduh Yükmek / Oy. Sevda Ferdağ, Öztürk Serengil, Gülsün Kamu, Neriman Koksak, Önder Somer, Ali Şen, Sadettin Erbil, Vahi Öz (Melek Film)
- 28) SEFİLLER - Yön. Zafer Davutoğlu - Osman Seden / Sen. Osman Seden / Gör. Necati Ilktaş - Kenan Kurt / Oy. Kartal Tibet, İzzet Günay, Filiz Akın, Sevda Ferdağ, Kadir Savun, Seniha Orkan, Hüseyin Peyda (Kemal Film).
- 29) AŞKIM GÜNAHIMDIR - Yön. Nuri Ergün / Sen. Safa Onal / Gör. Necat Okçugil / Oy. Ediz Hun, Figen Say, Pervin Par, Kuzey Vargın (Er Film).
- 30) BENİM ADIM KERİM - Yön. Yılmaz Güney / Sen. / Gör. Ali Yaver / Oy. Yılmaz Güney, Birsan Menekşeli, Yıldırım Gencer, Tuncer Necmioğlu (Şahinler Film).
- 31) ÇİRKİN KRAL AFETMEZ - Yön. Yılmaz Atadeniz / Sen. Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Yıldırım Gencer, Nuran Aksoy (İrfan Film).
- 32) ÖMRÜMCE AĞLADIM - Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Ediz Hun, Sema Özcan, Ayfer Feray, Kuzey Vargın (Sarıkaya-Duygu Film).
- 33) GECEKONDU PEŞİNDE - Yön. Hulki Saner / Sen. Adnan Saner / Gör. Mengü Yeğin / Oy. Erol Büyükbürg, Esen Püsküllü, Sevda Ferdağ, Vahi Öz (Saner Film).
- 34) GENÇLİK TÜRKÜSÜ - Yön. Hulki Saner / Sen. Adnan Saner / Gör. Mengü Yeğin / Oy. Erol Büyükbürg, Esen Püsküllü, Sevda Ferdağ, Vahi Öz (Saner Film)
- 35) BU İŞ BURADA BİTER - Yön. Mehmet Dinler / Sen. Vecdi Uygun / Gör. Cengiz Tacer / Oy. Nuri Sesigüzel, Selma Güneri, Nurlan San, Kenan Pars, Semih Sezerli (Metin Film).

- 36) KIRBAÇ ALTINDA - Yön ve Sen. Nejat Saydam / Gör. Melih Sertesene / Oy. Cüneyt Arkın, Selda Alkor, Esen Püsküllü, Turgut Özatay, Tunç Oral, Baki Tamer, Ali Şen (Acar Film).
- 37) YARALI KUŞ - Yön. Mehmet Aslan / Sen. Vecdi Uygun / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Hülya Koçyiğit, Kuzey Vargın, Turgut Özatay, Suzan Avcı (Cen-Av Film)
- 38) KORKUNÇ YUMRUK - Yön. ve Sen. Cevat Okçugil / Gör. Nejat Okçugil / Oy. Yılmaz Gündüz, Selma Güneri, Muzaffer Tema, Sadettin Düzgün, Erol Taş, Necdet Tosun (Luna Film).
- 39) BİZANSI TİTRETEN ADAM - Yön. ve Sen. Muharrem Gürses / Gör. Sami Acun / Oy. Atilla Gürses, Müjgan Ağıralı, Ali Şen, Sami Ayanoğlu, Danyal Topatan (Atilla Film)
- 40) EŞKİYA CELLÂDİ - Yön. ve Sen. Remzi Cöntürk / Gör. Mahmut Demir / Oy. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Tülin Elgin, Tuncer Necmioğlu, Danyal Topatan (Dadaş Film).
- 41) DEMİR KAPI - Yön. T. Fikret Uçak / Sen. Yahya Benekay / Gör. Özdemir Ögüt / Oy. Hülya Koçyiğit, Salih Güney, Suphi Teknikler, Ali Şen, Nisa Serözli, Nedret Güvenç (Dede Film)
- 2) YOLSUZ MEMET - Yön. Asaf Tengiz / Sen. Vecdi Uygun / Gör. Hayrettin Işık / Oy. Fikret Hakan, Safiye Filiz, Suzan Avcı, Seniha Orkan, Ali Şen, Hüseyin Baradan (Tengiz Film).

NOT: Geçen sayıda verdiğimiz 20 filmlik listede bazı değişiklikler olmuştur. Önce içiçe «iki devreli» film olarak başlanıp, sonra da rejisör Osman Seden'le yapımcı arasında çıkan anlaşmazlık yüzünden yalnızca «Ağlayan Kadın» bitirilmiş, «Kahveci Güzeli» ise çekilmemiştir. Ve Osman Seden'in yarım bıraktığı «Ağlayan Kadın» da Semih Evim tamamlamıştır. Ayrıca «Ölürüm de Ayırmama», Mühür Gözlüm» olarak isim değiştirmiştir, düzeltilir.

HABERLER

Ulkemizde gerçeklere tanık olacak ve bu gerçeklerin kamu önünde tanıklığını yapacak, devrimci bir sinema anlayışı yaratmak amacıyla İstanbul'da bir «Tanık Sinema Topluluğu» kurulmuştur. Dernek bu amaçla hareket ederek, toplumumuzun sorunlarına eğilecek ve bunları sanatçı kaygılarla yansıtmak sinemacıların karşılıklı eğitimi, filmlerini gerçekleştirmek için gerekli çalışmalarını yapacak, maddi olanakları sağlayacak, kendi anlayışındaki filmlerin gösterilerini yapacak, bu gösterileri kamu oyu önünde tekrarlayacak, anlayışını yayabilmek amacı ile yayınlar yapacak, konferanslar ve açık oturumlar düzenleyecektir.

Türkiye'de yıllardır beklenen bir çıkışı yapması beklenen derneğe, amacına uygun çalışma yapmak isteyen her kişi, kurucu üyelerden 2 kişinin salık vermesi ve Yönetim Kurulunun onaylaması ile üye olabilecektir. Derneğin geçici Yönetim Kurulu ve denetçiler 15 Nisan 1967 günü kurucu üyeler arasından gizli oyla seçilmiş ve aşağıdaki gibi olmuştur. Başkan: Yılmaz Zenger, Yazman: Aydoğan Büyükoğuz, Sayman: Artun Yeres, Laboratuvar ve Eğitim Müdürü: Özer Kabaş, Dış İlişkiler Müdürü: Jak Şalom. Denetçiler: Adnan Duatpe ve Unal Bozkurt. Yönetim Kurulu Yedek Üyeleri: Önder Yâren, Yorgo Bozopulo, Oba Emek. Dernek üyeleri, derneğe ayda 10 TL. ödemekle yükümlü olacaklardır. Üye olmak isteyenlerin, daha geniş bilgi edinmek üzere Sinematek Merkezine başvurmaları rica olunur.

— 28 Ocak - 3 Şubat 1967 tarihleri arasında Amsterdam'da yapılan

Cinestud 67 / Uluslararası Öğrenci Filmleri Şenliği'ni 27 ülkeden gelen 160 film katıldı. Bunlar arasından 30 tanesi son elemeye katıldı ve birincilik ödülünü ikisi de Polonya'da Lodz Film Okulunda çevrilen iki film paylaştı. Filmlerden biri, ikinci Dünya Savaşı sonunda Polonya'daki öc alma olaylarını yansıtan, Jose Luis de Leo'nun yönettiği Partyzantka / Partizan'dı. İkinci film ise Kirk Douglas'ın Lodz Film Okulunu gezisini yerinde çekilen sahnelerle yansıttı. Bu filmin yönetmenleri Polonya'da yerleşmiş bir Türk olan Feridun Erol ve Marek Piwowski idi. Ancak Jüri bu filmlerin ilkinin kısa konulu film kategorisinde yarıştığını, ikincisinin ise belge filmleri arasında sayılması gerektiğini açıkladı. Bu son kategoride ikincilik ödülünü bir Amerikan filmi Riff 65 aldı. Jüri bundan başka genç Kanadalı yönetmen David Sector'un çok güç koşullar altında gerçekleştirdiği filmi Winter Kept Us Warm / Kış Bizi Sıcak, Tuttu'ya özel ödülünü verdi. Canlı resim alanında ise iki Amerikan filmi birinci ödülü paylaştılar: Basit çizgileriyle California Üniversitesinde yapılan Claude ve mükemmel tekniğiyle, Harvard Üniversitesinde yapılan Clay. Nihayet jüri İsveçli yönetmen F. M. Murer'in Chicoree adlı filminde bir diğer ödül verdi.

— Önceki sayıda bildirdiğimiz, Robert Kolej Sinema Kulübünün, sinemayı amatör alanda teşvik etmek

için düzenlediği I. Hisar yarışmasına katılma koşullarını aşağıda bir daha açıklıyoruz: Yarışmaya her türden renkle ya da renksiz 8 ya da 16 milimetrik filmler katılabilirler. Filmler 5 ilâ 30 dakika arasında olabilecek, karton filmler için alt sınır 2 dakika olacaktır. Reklam filmleri yarışmaya katılamayacaklardır. 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 Haziran tarihinde Organizasyon Komitesinin eline geçmiş olması gerekmektedir. Değerlendirme 18-21 Haziran tarihleri arasında yapılacaktır. Jüri üyesi olarak Türkiye'nin çeşitli illerinde faaliyet gösteren sinema kuruluşlarından delegelerin ve bazı sinema eleştircilerinin davet edilmesi kararlaştırılmıştır.

— Film Culture dergisi 8. Bağımsız Film ödülünü Gregory Markopoulos'a «Psyche and Swain» den «Twice A Man» e ve «Galaxie» ye değin uzanan yapıtı için verdi. Önceki yıllarda Film Culture ödüllerini 1959'da «Shadows» la John Cassavetes, 1960'ta «Pull My Daisy» ile Frank - Leslie ikilisi, 1961'de «Primary» ile Leacock - Maysles ikilisi, 1962'de «The Dead» ve «Prelude» ile Brekhaage, 1963'te «Flaming Creatures» le Jack Smith, 1964'te «Sleep, Haircut, Eat, Kiss» ve «Empire» la Warhol, 1963



LE DEPART/KALKIŞ/J. SKOLIMOWSKI/1967.



ACCIDENT/KAZA/JOSEPH LOSEY/1967



FAHRENHEIT 451/FRANÇOIS TRUFFAUT/1967

te «Heaven and Earth Magic Feature» ve soyut filmlerle Harry Smith kazanmışlardı.

— 16. Mannheim Uluslararası Film Haftası bu yıl 9-14 Ekim tarihleri arasında yapılacak. Yarışmanın bu yılki teması «Zamanımızda İnsan» olacak. Bu konuyu işleyen belgesel ve konulu filmler yarışmaya katılabilecekler. Filmler aralarında beş bölüğe ayrılmış. a) 45 dakikadan kısa belgesel filmler, b) 45 dakikayı aşan orta uzunlukta ya da uzun belgesel filmler, c) Canlı - resim filmleri, d) 60 dakikadan kısa konulu filmler, e) Belge filmcilerinin, kısa film yönetmenlerinin ya da yardımcıların ilk konulu uzun filmleri. Katılacak filmler 16 ya da 35 mm. lik olabilecekler ancak manyetik sesli olanlar yarışmaya kabul edilemeyecekler. Bunlardan başka 1 Kasım 1965'ten önce çekimine başlanmış filmler de yarışma dışı kalacaklar. Filmlerin en geç 31 Ağustos 1967 tarihine kadar Organizasyon Komitesinin eline geçmiş olması gerekmektedir. En az 5 kişiden oluşacak jüri aşağıdaki ödülleri dağıtacaktır: a) En iyi uzun konulu filme verilecek Mannheim Şehri Büyük Ödülü: 10.000 DM. Bu paranın yarısı filmin yapımcısına, yarısı yönetmene ödenecek. b) En özgün filme veri-

lecek Josef Von Sternberg ödülü: 2.000 DM. c) Diğer bölüklerin en iyi filmlerinin herbirine verilecek ödül: 1.500 er DM. Yarışmaya katılacak filmlerin Almanca, İngilizce ya da Fransızca altyazılı olmaları gerekmektedir. Bu konuda geniş bilgi Sinematek Merkezinden alınabilir.

— 1966 yılı sinema açısından İngiltere için çok hareketli bir yıl oldu. Bütün dünyadan gelen ünlü yönetmenler İngiliz stüdyolarına film çevirmeye geldiler. Uzun yıllar sinemadan uzak kalan Chaplin bile Hong - Kong Kontesi'ni Londra'da Pinewood stüdyolarında çekti. Antonioni İtalya'dan, Polanski Polonya'dan, Truffaut Fransa'dan kalkıp film çevirmeye gelenler arasındaydı. Ekonomik zorluklara rağmen, film yapımı 1966'dan gerek sayı gerekse nitelik bakımından daha üstün bir düzeye ulaştı. Sinemacıları İngiltere'ye çeken nedenlerin başında bu ülkede film yapım koşullarının diğer ülkelere göre çok daha uygun olması geliyordu. 1967 de İngiltere'de çevrilecek filmlerin hangi türden olacağını kestirmek geçen yıllardan elde edilen bilgilere göre pek güçlüğe uğramadan saptanabilir. Jack Clayton'un 1958'de yaptığı Room at the Top'la başlayan toplumsal eleştiri bugün Antonioni (The Blow-up)

ve Peter Watkins'te (Privilege) görüldüğü gibi daha çok ye-ye uygarlığının ve Pop modasının eleştirisine dönüştü. 1966'da casusluk filmleri yine hızlarını yitirmeyerek sürdü, gitti. Bond serisinden You Only Live Twice / İnsan iki kere yaşar ve Casino Royale'in arkasından The Ipcress File ile tanıştığımız Michael Caine, Goldfinger'in yönetmeni Guy Hamilton'un yönettiği Funeral in Berlin / Berlin'de Cenaze ile yeniden ajan Harry Palmer'in hüviyetine bürünecek. Tarihi filmler 1966'da geçmiş yıllara oranla daha çok rağbet gördü. John Schlesinger (A Kind of Loving, Billy Liar, Darling) Thomas Hardy'nin ünlü romanı Far from the Madding Crowd / Çılgın Kalabalıktan Uzakta'yı uygularken Tony Richardson dış sahneleri Türkiye'de çekilecek The Charge of The Light Brigade / Hafif Süvari Alayının Hücumu'nun hazırlıklarını tamamlıyor. Burton - Taylor ikilisi de Franco Zeffirelli'nin The Taming of the Shrew / La Bisbetica Domata / Ehlileştirilmiş Cadalo ile İngiltere Kraliçesinin karşısına çıkmak başarısına ulaştılar. Losey, Harold Pinter'in senaryosunu yazdığı Accident / Kaza'yı bitirirken, Beatles'li filmlerle başarıya ulaşan Richard Lester yeni bir güldürüye el attı;



MOUCHETTE/ROBERT BRESSON/1967

How I Won the War / Savaşı nasıl kazandım?

— Bresson'un her yeni filmi gibi Mouchette de büyük yankılar yaptı sinema dünyasında. Georges Bernanos'un aynı adlı romanından uyarlanan Mouchette'de Bresson 14 yaşında, anne ve babası alkolik olan fakir bir kızın hikâyesini anlatıyor. Kız bir gece okuldan dönerken yolunu kaybeder. Ormanda gece ile başbaşa kalır. Fırtına patlar, Arsène adında bir serseri onu bulur, kulübesine götürür. Adam sarhoştur, durmadan orman bekçisini öldürdüğünü söylemektedir. Mouchette ona başka yerde olduğunu gösterecek bir delil bulmalarını teklif eder. Adamla küçük kız arasında bir suçortaklığı kurulur. Ancak Arsène kızı teccavüz eder. Mouchette evine döndüğünde acısını, hasta annesine anlatmak ister ama kadın onu dinleyemeden ölür. Mouchette sırrını kendisine saklar ve Arsène'in aslında bekçiyi öldürmediğini anlar. Aralarındaki kavga bir kadın meselesinden çıkmıştır ve alevlenmeden kapanmıştır. Bütün insanlar tarafından geri itilen Mouchette, sefaletiyle daha fazla mücadele edemez. Tek çıkış yolu, onun için ümit demek olan ölümdür.

Film hakkında Jean de Baroncelli

(Le Monde): Uzun söz gereksiz, Mouchette sinema sanatının bir başeseridir; Pierre Billard (L'Express): Bresson hiçbir filmde, bu ürperten duygusallığa ve basitliğe erişmemişti. Onunla beyaz perde, yaşamın gölgelerine açılan bir pencere dir; Robert Chazal (France-Soir): Daha saf, ari bir sinemaya ulaşmak isteyen Bresson, Mouchette'le amacına ulaşmış sayılır; yazdılar.

— Alain Robbe - Grillet'nin yeni filmi daha önce bizim de bildirdiğimiz gibi La Japonaise / Japon Kızı olmayacak. Bu film daha sonra Avrupa'nın üniversite şehirlerinden birinde, belki Stockholm'de çevrilecek. Robbe - Grillet bunun yerine L'Homme Qui Ment / Yalan Söyleyen Adam'ı çevirecek. Filmin konusu şöyle: Zaman zaman savaşlar ve ayaklanmalarla çalkalanan, dağlık bir bölgede küçük bir şehir. Kimsenin tanımadığı bir adam, yürüyerek sınırı geçer. Yemek yemek üzere bir lokantaya girer. Lokantadaki adamlar, son savaşta aldığı bir görevle dağlara doğru giden ve bir daha geri dönmeyen Jean adlı birinden konuşmaktadırlar. Bunları duyan yabancı, yemeğini bitirir, köyde gezinmeğe başlar, bir kadına Jean'ın evinin nerede olduğunu sorar ve o yöne gider. Bu evde yaşayanlar Jean-

ın babası, kızkardeşi Sylvia ve karısı Laura'dır. Kadınların ikisi de güzeldir ama dünyadan el etek çekmişlerdir. Bir üçüncü kadın da hizmetçi Maria'dır. Yabancı daha baştan bu üç kadını kendisine bağlar. Zamanla etkisini Jean'ın arkadaşlarına kadar genişletir. Nihayet filmi seyredenlere döner, onlarla konuşur. Çünkü hikâyesini anlatan yine kendisidir. Bu hikâyeyi belki uydurmaktır ama hepsini kendi istediği gibi yürütmektedir. Anlattığı sahneleri oynar ve bunu da o denli iyi yapar ki, seyirci onun geçmişi mi canlandırdığını, yalan mı söylediğini ya da şimdiki zamanda oluşan bir olayı mı yaşadığını çokçaş anlayamaz. Filmin sonunda Jean geri döner.

— Louis Malle, Edgar Poe'nun «Olağanüstü Hikâyeler»inden seçtiği üç tanesinden birincisinin çekimine başlıyor. Sürekli olarak benzeri tarafından takip edilen William Wilson'un olağanüstü serüvenini Alain Delon canlandıracak.

Bu duruma artık dayanamayan Wilson benzerini öldürür. İkinci hikâyeyi Roger Vadim çekecek. Seçtiği hikâye Metzengerstein, başyuncusu da karısı Jane Fonda. Fonda'nın karşısında bir at oynayacak. Ölen sahibinin ruhu içine sinmiş olan at adamın öc almasına âlet olacak.

Üçüncü hikâyeyi çekmeyi ise Orson Welles kabul etmiş. Başoyuncusu yine kendisi.

— Yönetmen Georges Lautner, senaryosunu Vahé Katcha'nın yazdığı Fleur d'Épine'in çekimine yakında başlayacak. Başoyuncusu Galia filmde de oynattığı Mireille Darc. Film, yeni doğurduğu için bir klinikte yatan bir genç kadının, kliniğe dadanan bir haydut çetesi ile olan mücadelesini anlatıyor. Haydutlar, çocuğun babası tarafından yapılan büyük bir hırsızlığın ürünlerinin anne tarafından da arandığını öğrenince kadının peşine düşerler.

— Mon Oncle / Amcam'ı çevirdikten sonra 1970 e kadar film yapmayacağını ileri süren Jacques Tati bugünlerde. Playtime / Oyun Zamanı'nın çekimlerini bitirerek seslendirmeye geçti. Kullandığı filmin 70 mm. lik olması ve birçok ses yolunun bulunması bu işi güçleştiriyor. Tati Paris'te dolaşarak gürültü ve fon sesleri bulmaya çalışıyor. Filmin konusu Amerikalı bir turist grubunun Fransa'da dolaşırken fransız halkının yaşantısında kendilerinin ile buldukları benzerlikleri yansıtıyor. Ama bu benzetmede fransız karakteri daima öne çıkmışa benziyor. Tati her fırsatta bunu turistlere göstermeye çalışmış.

— İsveg - Fransız ortak yapımları gittikçe artan bir hızla geliyor. Jean - Luc Godard'ın Masculin - Féminin / Erkek - Dişi'si ile Robert Bresson'un Au Hasard Balthazar'ından sonra Jacques Doniol - Valcroze Le Viol / Tecavüz'ü çevirecek. Doniol - Valcroze daha önce de birçok film yönetmiş ve Alain Robbe - Grillet'nin İstanbul'da çevirdiği L'Immortelle / Ölümsüz Kadın filminde Françoise Brion ile oynamıştı. Film, kocası evde bulunmayan bir kadının evine bir paket getirdiği bahanesiyle giren bir adamın hikâyesini anlatacaktır. Kadınlı adamın başbaşa konuşmaları saatlerce sürecektir. Film için bir tek dekor düşünülmüş: Kadının odası. Baş kadın oyuncu ya Ingrid Thulin ya da Bibi Anderson olacak.

— Marcel Carné senaryosu Claude Accurs tarafından yazılan Les Jeunes Loups / Genç Kurtlar'ı çevirecek. Gerçekte filmin konusu Manon

Lescaut'nun serbest bir uyarlaması. O denli serbest ki Manon bu kez erkek olacak ve amacına ulaşmak için elinin altında bulacağı bütün genç kızları baştan çıkaracak. Des Grieux ise bir genç kız olacak. Filmin üçüncü kişisi zengin bir ailenin başıboş gezen beatnik oğlu.

— Geçen sayımızda haberini verdiğimiz Claude Chabrol'un yeni filmi Happening'in çekimine başlanmasına rağmen çevresindeki bilinmezlik perdesi kalkmış değil. Bütün bilinenler senaryonun Marc Boureau tarafından yazılmış olduğu, yönetimin Chabrol, Boureau ve Gilbert Bokanowski tarafından ortaklaşa yapıldığı, oyuncuların otuz kadar ve en tanınmışlarının André Dumas ve Sibyl Saulnier oldukları ve filmin konusunun, kokteyl olarak başlayan bir toplantının açık - saçık bir sürpriz - parti'ye dönüşümünü anlattığı.

— Fransız sineması Hollywood'da önemli sayılacak bir başarı kazandı. Yabancı gazeteciler Birliği'nin en iyi kadın oyuncuya verdiği Altın Küre'yi bu yıl Un Homme Et Une Femme / Bir Erkek ve Bir Kadın filmindeki oyunuyla Anouk Aimée kazandı. Aynı film gümüş madalya kazanırken. Haroun Tazieff'in Le Volcan Interdit / Yasak Yanardağ adlı filmi belge filmleri bölümünde Oscar'a aday gösterildi.

—Aralarında Sinematek yöneticilerinden ikisinin de bulunduğu 40 ülke eleştirilmesi bugüne değin çevrilmiş en iyi on güldürüyü seçti. Bu listede yer alan filmlerin üç tanesi fransız filmi: René Clair'in Le Million / Milyon'u ile Un Chapeau de Paille d'Italie / İtalyan Hasır Şapka'sı ve Jacques Tati'nin Les Vacances de M. Hulot / M. Hulot'nun Tatili.

— Sinematek üyelerinin ilk kez Le Tonnerre de Dieu / Tanrının Gazabı filminde gördükleri Georges G  ret bugünlerde en ünlü yönetmenlerin oyuncu kadrolarında yer alıyor. Luis Bunuel'in Journal d'une Femme de Chambre / Bir Hizmetçi Kızın G  nl  g   ve Visconti'nin L'Etranger / Yabancı'sında oynadıktan sonra G  ret, Christian - Jaque yönetiminde yeni bir filme başlıyor: Qui Veut Tuer Carlos / Carlos'u Kim   ld  rmek İstiyor? Film Berlin, Viyana, Hamburg, Salzburg, L  zern ve Paris-

te   kilecek. Georges G  ret'den başka Peter Lawford, Ira de Furstenberg, Maria - Grazia Buccella ve Jean Tissier filmde oynuyorlar. Konu son yılların vazgeçilmez casusluk olaylarından biri yine.

— Claude Lelouch New York'ta Vivre Pour Vivre / Yaşamak İçin Yaşamak'ın   kimini bitirdi. Bugünlerde Paris'te filmin kurgusuna ba  layacak. Filmin oyuncuları Annie Girardot ve Yves Montand Lelouchla çalışmanın başka hiçbir yönetmenle çalışmaya benzemediğini, Un Homme et Une Femme / Bir Erkek ve Bir Kadın yönetmeninin kendine özgü çalışma yöntemiyle kendilerinde çok olumlu duygular uyandırdığını söylüyorlar.

— Antonioni en be  endi   oyuncusuna yeni filminde tekrar kavuşacak. Introspezione di una Donna / Bir Kadının İncelenmesi adını taşıyacak olan filmde oynamakla Monica Vitti, Antonioni'nin son beş filminden d  r  nde oynamış olacak. Yönetmenin bildirdiğine göre filmin konusu dramatik ve şiddetli olacak.

— Pietro Germi'nin çevirmekte oldu   filmin (Il Santo / Aziz) adı değişerek L'Immortale / Ahl  k Dı  ı oldu. Filmde Ugo Tognazzi (Il Magnifico Cornuto / Antonio Pietrangeli) ve Stefania Sandrelli (Sedotta e Abandonata / Pietro Germi) oynuyorlar. Germi bu kez     ayrı yerde     karısı ve     ailesi bulunan ve bunları da eşit olarak seven bir adamın hikâyesini anlatıyor.

— Jerzy Skolimowski (Rysopis, Walkover, Bariera) son filmi tamamla  ı. Le D  part / Kalkış adını taşıyan filmde Jean - Pierre L  aud (400 Coups, Masculin - F  minin, 1966 Berlin Şenliği'nde en iyi erkek oyuncu armağanı) ve Catherine Dupont oynuyorlar. Görüntü yönetmeni Masculin - F  minin'de Godard'ın görüntü yönetmenliğini yapmış olan Willy Kurant.

— Belçikalı yönetmen Andr   Delvaux'un filmi L'Homme au Cr  ne Ras   / Kafası Kazınmış Adam Londra'da British Film Institute   d  l  n   kazandı. Jüri filmi 1966'da National Film Theatre'de gösterilen filmler içinde en özgün ve hayalgücü en fazla olan film olarak niteledi.

torbadaki kedi : kanada sineması tuncan okan

KANADA sineması 1939 ekiminde ünlü İngiliz belge filmcisi John Grierson'un yönetiminde kurulan National Film Board ya da Kanadalı Fransızların dedikleri gibi **Office National du Film / Ulusal Sinema Kurumu** ile doğmuştur. O günlere kadar Kanada'da film yapımından söz edilemezdi. Sinema salonlarının büyük çoğunluğu dev Amerikan yapım ve dağıtım ortaklıklarının, bir bölümü de İngiliz J. Arthur Rank ortaklığının elindeydi. Gerçi bugün dahi Kanada sinema piyasası bu durumdan kurtulamadı, ama, hiç değilse, National Film Board'ın (NFB) kuruluşuyla özgür sayılabilecek nitelikte bir yapımcılığa geçildi. Ottawa hükümeti NFB'nin kuruluşunu desteklerken öncelikle ülkenin savaş yıllarında gereksindiği propaganda filmleri yapımını düşünmüştü. Fakat Grierson'un belgesel sinema alanındaki güçlü kişiliği NFB'nin bayağılıklara kaçmayan, umutverici yeni sinemacılar yetiştiren, ağırbaşlı, yararlı bir kuruluş olarak gelişmesini sağladı. Grierson Londra'dan Kanada'ya geldiği zaman sinema konusunda pek geri sayılacak bir çevrede bulunmadığını kolayca farketmişti. Gerçi görünürde film yapımcıları ve sinemacılar yoktu ama, devletin bir sinema bürosu vardı. Burada bazı propaganda filmlerinin yapımı için alınan teknik araçlar stoklanmıştı. Ayrıca ulusal bir sinema kulübü mevcuttu. Bazı amatör sinemacılar da Grierson'un çevresini birden sarıverdiler. Ünlü sinemacı, çalışmalarına yararlı bulduğu bazı eski arkadaşlarını Londra'dan, New York'ta bulunan belge sinemacısı Joris Ivens, ünlü sinema kuramcısı Raymond Spottiswoode, canlı resimci Norman McLaren, Alexander Alexieff gelenler arasındaydı. Bazıları burada bulundukları süre içinde ilginç filmler meydana getirdiler. Alexieff'in Claire Parker ile birlikte yaptığı **Geçerken (1943)**, Norman McLaren'in Noel için erkenden postala / **Mail Early For Christmas (1941)**, **Hen Hop (1942)**, **Dört için beş / Five For Four (1943)**, **Dolar Dansı / Dollar Dance (1944)** canlı resim türünün başarılı örnekleri olarak belirtilmeye değer.

John Grierson İngiltere'de belge sinemasının gelişmiş yolunda ne denli olumlu ve yapıcı olmuşsa NFB'nin yöneticiliğinde de o denli başarı göstermiştir. Grierson'un

amacı sinemayı hiçbir ticari zorunluğa katlanmadan belgesel niteliği ile ulusal bir eğitim aracı durumuna getirmektir. Bunu sağlamak için de çalışmalarının ürününü öncelikle ticari sinemaların dışında gösteri yerleri arayarak çok geniş halk kitlelerine seyrettirdi. Kanada'da okulların, kiliselerin, köy ve kasabaların, fabrikaların ve çeşitli halk kuruluşlarının salonlarında toplam olarak sinema salonlarından daha çok sayıda koltuk vardı. Grierson filmlerini buralarda gösterdi. Yılda 200-300 film arasında değişen yıllık yapım kapasitesiyle NFB çıkış gibi gelişti. Yılda yaklaşık olarak 5 milyon seyirci bu filmleri seyretti. Grierson filmlerin dağıtımını kolaylaştırmak için ayrıca sinema kitaplıkları kurdu. Gerekli yerlerde de seyir göstericilere başvurdu.

Grierson çeşitli konulardaki belgesel - eğitimsel filmlerin yanında iki dizinin daha yapımcılığını üstüne almıştı: **Kanada'nın Güvendikleri / Canada Carries On** ve **Dünya Dönüyor / World in Action...** Bunlardan birincisi Grierson'a özgü bir anlatımla Kanadalılara iyi bir vatandaş olmanın bilincini vermek iddiasında idi. İkincisi ise dünya olaylarını yansıtan haber filmlerinden meydana geliyordu.

Grierson 1945 yılının Ekim ayında Kanada'yı terkederken NFB gerçekten güvenilir bir sinema örgütü durumuna gelmişti. O zamandan bu yana NFB'nin çeşitli bölümlerinde olumlu aşamalar görüldü. Çevirdiği filmlerin giderlerini karşılayamamak gibi bir korkudan uzak bulunan ve çalıştıkları sürece NFB'den dolgun ücret alan genç sinemacı ve teknikler ilginç denemeler ortaya koydular. Bu rahatlık, bu büyük sinemacılar gerçekçi bir sinema uğruna, belirli ortakım kalıpların dışına çıkmaya da yöneltti. Örneğin, Grierson gibi aslen lskoçyalı olan Terence Fillgate **«Candid Eye»** adlı bir belgesel stili gençler arasında yaymaya çalıştı. New York okulunun da uyguladığı stil kameranın kendisini sabitleştiren ayaklarından kurtularak, kameracının sırtında, insanların bir olayı görebilmek için girebileceği en güç yere kadar ulaşmasını öngörüyordu. Kamera kameracının görünmeyen bir yerinde olabilir, örneğin bir popüler müzik konserin-



LE CHAT DANS LE SAC/TORBADA BİR KEDİ/
G. GROULX/1964.



LE REVOLUTIONNAIRE/İHTİLÂLCİ/J. P. LEFEBVRE/1965

de kendinden geçen gençlerin yaptıklarını en yakından, en doğal bir biçimde, en görünmez yanlarıyla sesli olarak yansıtabilirdi. Kameracı bunun için kravat-mikrofon denilen küçük mikrofonunu da dikkati çekmeyecek bir yere yerleştiriyor, böylece görüntülerini sesiyle yakalayabiliyordu. Bu tür çekimlerde, kullanım kolaylıkları açısından genellikle 16 mm. lik kameralara başvurulmaktaydı. Akımın tipik örneklerinden biri Paul Anka'yı çeşitli özellikleriyle anlatan *Yalnız Çocuk / Lonely Boy* (1961) idi. Bu filmi Roman Kroitor ile birlikte yapan Wolf Koenig'e göre «*Candid Eye*» Cartier Bresson metodunun sinemaya uyarlanmasından başka bir şey değildi. Fillgate'in de iki filmi önderliğini yaptığı akımın ilginç örnekleri olarak burada belirtilmeye değer: *Noel Yaklaşıyor / Bientot Noel* (1959) ve hayır ve din kurumlarını anlatan *Kan ve Ateş / Blood and Fire* (1958).

Fillgate 1961 de, New York okulu sinemacılarıyla birlikte çalışmak üzere New York'a gitti. Onun gidişiyle de İngiliz asıllı Kanadalıların NFB'deki üstünlüğü sona erdi. Fransızlar daha belirgin bir varlık göstermeye başladılar. Genç Fransız-Kanadalı sinemacıların başında Michel Brault vardı. Brault Montreal'de felsefe eğitimi yaptıktan sonra, yirmi iki yaşında, 1950'de NFB'de stajyer olarak çalışmaya başladı. Uç ay burada çalıştıktan sonra televizyona girdi, orada kameracılık yaptı. 1956 da yeniden NFB'ye girecek ve üç yıl kadar burada çalışacaktı. Michel Brault NFB'de çevirdiği birkaç kısa filmden sonra ilk önemli aşamasını *Dünyanın devamı için/Pour la suite du monde* (1963) ile yaptı. Film NFB ve Radio-Canada'nın ortaklaşa yatırımı ile meydana gelmişti. Yönetmenliğini de Brault, radyo-televizyon programcısı Pierre Perrault ile paylaşıyordu.

Kanada'nın Saint-Laurent kesimindeki küçük Iles-de-Cou-dres aralarında doğa ile karşı karşıya, eskimiş geleneklerini sürdürerek yaşayan bir halk kitlesinin öyküsünü belgesel ve direkt bir stilde veren bu film 1963 Cannes Film Yarışmasında ilgiyle karşılanmıştır. Brault ve Perrault terkedilmiş eski bir metotla yapılan bir balık avının çevresinde geliştirdikleri senaryoyu çekmek için bu adalara gitmişler, orada uzun süre kalarak, halkın da katılmasıyla filmi meydana getirmişlerdi. Avukatlık, buz hokeyi şampiyonu, şair, tiyatro yazarı, radyo ve televizyon programcısı gibi çeşitli nitelikleri olan Perrault bu filmden sonra radyoya döndüğü halde, Brault yeni filmler çevirmekten geri kalmadı. Bunlar arasında *Kaybedilen Zaman / Le Temps Perdu* (1964) filminin durumu çok ilginçtir. NFB, Brault'ya uluslararası bir ortak yapım olan *Çağın Çiçeği / La Fleur de l'âge* filminin bir skeğini yapması görevini verince, Brault aslında konulu olması gereken bu skeği eski filmlerinin belgesel, hikâyesiz ve direkt stilline uygun bir biçimde meydana getirmişti. Film seyreden yapım sorumluları Brault'nun *Kaybedilen zaman* adını verdiği bu kısa filmi beğenmekle birlikte ticari olmadığı gerekçesiyle kabul etmediler ve yeniden başka bir kısa film çevirmesini istediler. *Kaybedilen zaman* yalnızca Televizyonda gösterildi. Brault'nun dediğine göre de, üzerinde pek çok söz edilmedi, özellikle İngiliz Kanadalılar arasında ilgi uyandırdı. Brault bunun üzerine *Çağın Çiçeği*'nin *Geneviève* adını verdiği skeğini çevirecekti. *Geneviève* önceden hazırlanmış senaryosuna rağmen çekim açısından yine direkt sinema niteliğindedi. Brault çekimden önce oyuncularına, çekilecek sahnelerdeki belirli durumları anlatmakta ve kamerasını hazırlayana kadar onlara bu durumlara uygun olarak içlerinden geldikleri

gibi oynamaları için hazırlanma fırsatı vermekteydi. Filmin ilgi çekici bir yanı da, Alain Resnais'in sonradan **Savaş Bitti / La guerre est finie**'de oynattığı Geneviève Bujold'yu ilk defa kamera karşısına çıkarmasıydı. Brault Geneviève Bujold ile 1966 da **Deniz ile Tatlı Su Arasında / Entre La Mer Et L'Eau Douce**'da da birlikte çalıştı.

Brault'nun ardından Gilles Groulx geliyordu. Groulx 1964 de ilk uzun filmi **Torbadaki Kedi / Le Chat dans le Sac** ile uluslararası ününü kazanmadan önce altı yıl kadar NFB'nin çeşitli bölümlerinde çalışmıştı. Yönettiği filmlerin genellikle montajını kendi yapmaktaydı. Bazılarında kameracı olarak da çalıştı. Çantadaki Kedi'nin özelliği de Brault'nun Geneviève'i gibi, önceden hazırlanmış bir senaryo mevcut olmasına rağmen, oyunculara çevirim anında işlerinden geldikleri gibi davranmak ve konuşmak özgürlüğünü vermesiydi. Film belgesel bir stilde ve daha önemlisi olayların kronolojik sırasına göre çekildi. Fakat Groulx'nun çalışması sinema açısından taşıdığı ilginç niteliklere rağmen ticarî anlamda müthiş bir başarısızlığa uğradı. Claude Jutra tip doktoru olduktan sonra sinemacılığa merak saran, fakat televizyonda çalışarak işe başlayan bir gençti. Televizyon için bazı ilginç programlar yönetti. 1956 da NFB'da girdi. Bir yıl sonra Norman McLaren'in çevirdiği **Küçük Bir İskemle Vardı / Il éalt une chaise** adlı kısa filme katıldı. İlk aşamasını **Tümü İçin / A Tout Prendre** (1962) ile yaptı. O zamandan bu yana belgesel filmlerle sinemacılık serüvenini sürdürdü. Jutra'nın da öteki Kanadalı sinemacılar gibi direkt sinemaya rahatlıkla ayak uydurduğu dikkati çekiyordu. Genç Kanadalı sinemacılar topluluğunun en genç yirmialtı yaşındaki Jean Pierre Lefebvre idi. Lefebvre NFB'ye katılmayarak kendi adına kısa, orta ve uzun 16 mm. filmler çevirmekle sinemacılığa geçmişti. 1965 te, ortaya koyduğu **Devrimci / Le Revolutionnaire**'i altı günde tamamen amatör bir oyuncu kadrosuyla çevirmişti. Fakat 16 mm. film geniş bir dağıtım alanı bulamadığı için Lefebvre'in deneyleri de yarı-profesyonel nitelikten ileri gidemedi. Genç sinemacı NFB'nin politikasına yanaşmadığı için, bu kuruluşun dışında varolabilmek gibi güç bir savaştırdı şimdi. Brault'nun yaşıtı Arthur Lamoth da NFB ile uzlaşamayarlardandır. On yıl kadar bir sinema dergisinin yazı işleri yönetmenliğini yapan, Montreal Uluslararası Film Festivalinin kurucusu, Kanada ulusal sinematekinin yönetim kurulu üyelerinden Lamoth 1961 de NFB'ye girmiş, fakat dört yıl çalıştıktan sonra, 1965 te buradan ayrılmıştır. Ayrılmasının nedeni NFB'nin çevirmek istediği filmlerin konusunu onaylamaktan kaçınmasıydı. Lamoth NFB'den ayrıldıktan sonra kendinin de katıldığı özel bir ortaklık adına **Şehrin Üstündeki Toz / Poussière sur la ville** adlı ilk uzun filmini yaptı.

Başlangıçta Kanada sinemasının doğuşunu sağlamak gibi çok olumlu bir görevi yerine getiren NFB, Kanadalı sinemacılar göre, bugün dışarıdan görüldüğü gibi aksaksız çalışan bir kuruluş değildir. Sinemacılar, kendilerine hiçbir geçim kaygısı düşünmeden, istedikleri teknik araçları bularak, istedikleri gibi filmler çevirmelerine sağlayan, yetişmelerinde büyük rol oynayan bu ulusal kuruluşa neden sırtlarını çevirmişlerdir?... Bunun nedenini NFB'nin

kuruluşundaki paradoksa bağlamak mümkündür. NFB genç sinemacılar ticarî anlamda hiçbir tavize yanaşmadan, özgürlük içinde, istedikleri gibi bir sinema yapmak fırsatını vermiştir ama, devlet eliyle yönettiği, devlet bütçesiyle desteklendiği için, özellikle çevrilen filmlerin özünde sıkı bir devlet denetiminden geçirilmektedir. Örneğin gençler NFB için Kanada'nın toplumsal düzenini, politik ya da ekonomik sorunlarını tartışın ya da, eleştiren bir film çevirmemişlerdir. NFB'nin başında bir bakana bağlı ve hükümet tarafından atanmış bir yönetmen ve sekiz kişilik bir icra kurulu bulunmaktadır. Çevrilecek her filmin önceden bir proje biçiminde bu kurulca onaylanması, bir takım politik nedenlerin de bu oylamayı etkileyebileceğini bilen genç sinemacıların özgürlük anlayışını zedelemiştir. Genç Kanada sinemasını, şimdi, NFB'nin geniş mali olanaklarından yararlanarak filmler çeviren yönetmenlerle, bu kurulan kopuk ayrıldıkları için yapım ve dağıtım alanında çeşitli güçlüklerle karşılaşan, fakat bütün bunlara rağmen iyi bir sinema yapabilmek uğruna mücadelelerini sürdürmeye çalışan özgür yönetmenler temsil etmektedir. Bunların yanısıra düzenli bir yapım ve dağıtım piyasası yoktur.

André Lamoth Kanada sinemasının bugünkü ekonomik panoramasını şöylece anlatmaktadır: «Kanada'da çok film çevrilmez... Çevrilen filmlerin yapım koşulları değişik olduğu için ortalama bir maliyet çıkarmak güç, hatta imkânsızdır. NFB'nin yaptığı filmlerin maliyeti şöyledir: **Ölümler şöleni / Festin des morts**: 300.000 dolar, **Yıl 871**: 165.000 dolar, **Leopold Z'nin mutlu hayatı / La vie heureuse de Leopold Z**: 200.000 dolar, **Manicouagan'da kar eridi / La Neige a fondu sur la Manicouagan**: 65.000 dolar... Bu giderler tüm devlete karşılanmaktadır. Özel ortaklıkların meydana getirdikleri filmlerin maliyeti ise şöyledir: **Oyun bozan / Trouble-fête**: 185.000 dolar, **Cain**: 135.000 dolar, **Boyundaki İp / La Corde au cou**: 135.000 dolar, **Şehrin üstündeki toz / Poussière sur la ville**: 170.000 dolar, **Deniz ile tatlı su arasında / Entre la mer et l'eau douce**: 145.000 dolar... Özel ortaklıkların filmleri ise devletçe hiçbir yardım görmez. Giderlerin büyük bir bölümü ancak laboratuvarlarında ve filmde çalışanların kredileriyle karşılanır. Kanada'da yerli filmlere karşı bir istek vardır. Fakat bu istek filmin türüne göre değişmektedir. Bir ye-ye filmi, bir insanın iç dünyasını çözmeye çalışan ruhbilimsel bir filmden daha çok istenir. Ayrıca filmlerin iyi pazarlanması da gerek tabii... 100.000 dolara mal olan bir film yalnızca Kanada'da gösterilerek maliyetini karşılayamaz. Kurtuluş yolu yabancılarla ortak yapımlar meydana getirebilmektir. **Şehrin üstündeki toz** Montreal'e 100 mil uzaklıkta bir maden şehrinde çevrildi. Maliyeti 170.000 dolardır. Kendimin de katıldığı bir ortaklık adına yaptım.

Eldeki paramız 5.000 dolardı. 10.000 dolar kadar, filmi Kanada'da işletecek France Film'den avans aldık. Bankadan kredi almak imkânsızdı. Devletten de yardım alamadık. Yalnızca çalışan oyuncular ücretlerinin yarısını (tamamı günde 76 dolardı) aldılar. Öteki ücretler, çekim araçlarının kirası, ham film ve laboratuvar giderleri uzun vâdeli kredilere bağlandı. Film çekimiyle montajı arasında, ben de NFB için bir röportaj filmi yaptım.»



Sinematek Derneğinin 1. Genel Kurul Toplantısı 19 Mart 1967 Pazar günü saat 10'da Galatasaray Lisesi salonunda yapıldı. İşlemlerini tamamlamış bulunan üyelerin katıldıkları bu toplantıda gündemde bulunan maddeler tartışıldı. Yönetim Kurulu ilk iki yıllık çalışma raporunu Genel Kurulun onayına sundu. Denetçiler Raporu okunduktan sonra Yönetim Kurulu ibra edildi: Bundan sonra Tüzük Tadil Tasarısına göre derneğin adı **Türk Sinematek Derneği** olarak değiştirildi. Yapılan diğer değişikliklerden sonra seçime geçildi ve Yönetim Kurulu Denetçiler Kurulu ve Onur Kurulu seçildi. Dileklerle toplantı sona erdi. Yeni Sinema okuyucularını derneğin çalışmaları konusunda aydınlatmak için iki yıllık çalışmaların bir özeti yayınlamayı yararlı gördü. Aşağıda Türk Sinematek Derneği'nin ilk iki yıllık çalışmaları konusundaki bilgileri bulacaksınız:

«1965 yazında kurulmuş olan Türk Sinematek Derneği, özel bir kuruluş olup Devletten ya da özel kuruluşlardan herhangi bir yardım görmemektedir. Bütün geliri üyelerinin yıllık ödentilerinden ibarettir. T.S.D., yabancı ülkelerdeki benzer kuruluşlara paralel olarak, Türkiye'de ve bütün dünyada, sinema sanatının başlangıcından bu yana çevrilen her türden filmi, sinemayla ilgili fotoğraf, kitap, senaryo, ses bandı, ağı vs. gibi belgeleri araştırmak, tesbit etmek, toplamak, saklamak, koru-

mak yaymak amacıyla Üniversitelerden, Basından, Sinema çevrelerinden ve öbür kurumlardan 15 kişinin bir araya gelmesiyle kurulmuştur. T.S.D. nin hâlen İstanbul ve Ankara'da 4.000 üyesi, İstanbul ve Ankara'da birer lokali ve İstanbul'da bir deposu bulunmaktadır.

Türk Sinematek Derneği, 1966 yılının haziran ayında Sofya'da yapılan XXII. F.I.A.F. Kongresinde Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (Fédération Internationale des Archives de Films) e, çeşitli ülkelerden 42 delegenin oybirliğiyle yazışma üyesi olarak kabul edilmiştir.

Genç bir kuruluş olan T.S.D., henüz sinema sanatına gereken önem verilmeyen Türkiye'de, hareketli bir sinema sanatı ortamı yaratmak amacıyla gösteri ve yayın çalışmalarına, sinema kulüplerinin kurulmasını teşvik'e ilk iki yılda daha büyük önem vermeyi kararlaştırmıştır.

Bununla birlikte arşiv çalışmalarına dikkatle devam edilmiştir. Bu amaçla ilk olarak, 1959'daki İstanbul Belediye Deposu yangınında ürünlerinin hemen hemen yarısını kaybetmiş olan Türk Sinemasının; çeşitli ortaklıkların, stüdyoların depolarında, özel koleksiyonlarda ve T.S.D.'den önceki iki önemli arşiv olan «Ordu Foto-Film Merkezi» ve «Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Foto-Film Dairesi» depolarında bulunan eski Türk filmlerinin tesbiti işine girişilmiştir. Bu çalışma tamamlanma yolundadır. T.S.D.'nin ilk dönemde

arşiv için elde ettiği filmler, 19 uzun metrajlı, 20 kısa metrajlı olmak üzere 39 kopyadır. Bu filmlerin büyük bir çoğunluğunu, çeşitli kurumların ve yapımcıların bağışlarıyla, IFAF üyesi sinematek'lerin sınırsız ödünçleri teşkil etmektedir. Öbür yandan T.S.D., bu süre içinde 400 ciltlik bir sinema kitaplığı kurmuş, çeşitli ülkelerden 10 sinema dergisinin sürekliliği olarak kitaplığa getirtilmesini sağlamış, bir yılda 100 sinema afişi, 600 fotoğraf, 20 senaryo orijinali ve çeşitli belgeler edinmiştir.

1966 yılına kadar sadece üç sinema kulübü bulunan Türkiye'de, T.S.D., film gösterilerine özel bir önem vererek çalışmıştır. İstanbul ve Ankara'da üç ayrı salonda haftada düzenli olarak iki ayrı film göstermek suretiyle düzenlenen programlarda 1967 martına kadar 130 film sunulmuştur. Çağdaş dünya sinemasının önemli eserleriyle büyük sinema klâsiklerinin yer aldığı bu gösterileri toplam olarak 120.000 seyirci-üye izlemiştir.

T.S.D., birinci çalışma döneminde aşağıdaki toplu gösterileri düzenlemiştir:

Fransız yeni dalga filmleri toplu gösterisi / Cinématheque Française'nin işbirliğiyle (Filmler Cinématheque Française Başkanı M. Henri Langlois tarafından sunuldu.)

İtalyan yenigerçekçilik akımı toplu gösterisi / Cinématheque Française ve Centro Di Studi Italiani'nin işbirliğiyle.

Çağdaş Polonya filmleri toplu gösterisi. Çağdaş Japon filmleri toplu gösterisi / F.F.C.C. ve Institut Française işbirliğiyle. (Filmler F.F.C.C. genel sekreteri M. Jacques Robert tarafından sunuldu.)

Ankara ikinci uluslararası kısa filmler şenliği toplu gösterisi, Charles Chaplin toplu gösterisi.

Çağdaş Bulgar filmleri toplu gösterisi / Bulgarska Nacionalna Filmoteka'nın işbirliğiyle (Filmler B.N.F. Başkanı M. Stoyanov - Bigor, Todor Dinov, Vulo Radev ve Elena Raynova tarafından sunuldu.)

Türk sinemasının ellinci yılı gösterileri / Ordu Foto-Film Merkezi'nin işbirliğiyle.

Gerard Philipe'i anma gösterileri, Walt Disney'i anma gösterileri.

Türk sinemasının son on beş yılı toplu gösterisi / (Filmler yönetmenleri tarafından sunuldu.)

Ayrıca bu toplu gösterilerin dışında normal günlerde yapılan projeksiyonlar sırasında Anderson, Bergman, Bunuel, Becker, Bresson, Colpi, Dreyer, Dovjenko, Eisenstein, Flaherty, Fabri, Feyder, Ivens, Kakoyannis, Munk, Marker, Polanski, Renoir, Skolimowski, Visconti gibi yönetmenlerin filmleri gösterilmiştir.

Sinematek, gösterdiği bütün filmler için teknik fişler yayınlamaktadır. Bu teknik fişlerde filmin tanıtma yazıları, konusu, özellikleri ve yönetmeni hakkında aydınlatıcı bilgiler bulunmaktadır. Bu teknik fişlerden 1965-66 kış mevsiminde yayınlananlar bir cilt halinde toplanmıştır.

Bunların dışında, filmlerin korunve saklanması konusunda geniş teknik bilgileri ihtiva eden bir kitapla, yurt çapında yapılan bir sinema anketinin sonuçları ve açık oturumlar T.S.D. yayınları arasında çıkacaktır.

İlk çalışma döneminde T.S.D. aşağıdaki açık oturumları düzenlemiştir: Fransız yeni dalga akımı

Sinema sanatı bakımından gelişmiş ülkeler ve az gelişmiş ülkeler

Türkiyenin toplumsal yapısı ve Türk sineması

Bağımsız bir sinema Türkiye'de mümkün müdür?

Türkiyede belge filmciliği

Türkiyede sansür sorunu

Çağdaş Bulgar sineması

Bu açık oturumlara Sinemacılar, sinema yazarları, yabancı konuklar, konuyla ilgili çeşitli kişiler katılmışlardır. Ayrıca Sinematek yöneticileri, sinema konusunda başka kurumların düzenlediği birçok açık oturuma katılarak T.S.D.'nin görüşlerini açıklamışlardır. Bu açık oturumlardan bazılarının metinleri Yeni Sinema'da yayınlanmış, öbürlerinin ise bir kitap halinde yayınlanması programlanmıştır. Yeni Sinema, ayrıca Brüksel'de yabancı sinema yazarları ve yönetmenler arasında bir açık oturum düzenliyerek yayınlamıştır. İlk çalışma döneminde Sinematek, yeryüzünün çeşitli ülkelerinden Sine-

ma sanatıyla ilgili kişileri Türkiye'ye davet etmiştir. Sinematek'in açılışı dolayısıyla Türkiye'ye gelmek nezaketini gösteren Fransız Sinematek'i başkanı Henri Langlois'nin yanısıra çeşitli aralıklarla ülkemize gelen bu konuklarımız, sinema sanatıyla ilgili konferanslar vermek, açık oturumlara katılmak suretiyle çağdaş sinema konusunda Türk seyircisinin aydınlanmasını sağladılar. 1966-67 yılında T.S.D.'nin konukları şu kişiler oldu:

Henri Langlois / Cinémathèque Française'in Başkanı

Jacques Robert / Federation Française Des Ciné-Clubs'ün Genel Sekreteri,

Jean Douchet / Cahiers Du Cinéma Yazarı, «Paris Vu Far.» Filminin Yönetmeni.

Stoyanov - Bigor / Bulgarska Nacionalna FilMOTEKA'nın Başkanı

Todor Dinov / Canlı Resim Filmleri Yaratıcısı.

Vulo Radev / Yönetmen.

Elena Raynova / Film Oyuncusu. T.S.D., 1-15 Aralık 1966 tarihleri arasında İstanbul'da «1. Uluslararası Sinema Afişleri Sergisi» düzenlenmiştir. Bu sergiye Federal Almanya, Polonya, Bulgaristan, Cezayir, Danimarka, Fransa ve Türkiye 100'den fazla sinema afişleriyle katılmıştır. Sergide, E. Reynaud'nun «Théâtre Optique» ile ilgili 1922 tarihli ve T.S.D. arşivine ait bir afiş de teşhir edilmiştir.

T.S.D., Türkiye'de Sinema Kulüpleri'nin kurulması yolunda yoğun bir çaba sarfetmiştir. Bu çaba sonucunda bir yıl içinde 4 yeni sinema kulübü kurulmuş böylece çalışan kulüplerin sayısı 7'ye yükselmiştir. Öbür yandan 8 yeni Sinema kulübünün kuruluş hazırlıkları tamamlanmıştır. 1967'de çalışan kulüplerin sayısının 15'i geçeceği anlaşılmaktadır. Öbür yandan T.S.D., genç sinemacıların yetişmesine önem vermiş, düzenli toplantılar yaparak istenilenlere teorik ve pratik bilgiler verilmesini sağlamıştır.

Kuruluş aylarında Fransız Sinematek'i ile verimli bir işbirliğine giren T.S.D., bir yandan bu ilişkili devam ettirirken bir yandan da başka kuruluşlarla olan ilişkilerini ge-

FIAP kongresinde yazışma üyeliğine kabul edilen T.S.D., hâlen bu kuruluşun üyeleriyle çeşitli konularda temaslara kurmakta, film, belge, kitap değiş-tokuşu, ödünç ve armağan konularında anlaşmalara varmaktadır. 1966'nın kasım ayında Bulgarska Nacionalna FilMOTEKA'nın yardımıyla İstanbul'da bir «Çağdaş Bulgar Filmleri Haftası» ve Tainioteke Tes Hellados'un yardımıyla gene İstanbul'da bir «Çağdaş Yunan Filmleri Gosterisi» düzenlemiştir. Öbür yandan Sofya'da, Romanya'da ve Paris'te «Türk Sineması Haftaları»nın yapılması kararlaştırılmıştır.».

Yapılan seçimlerde derneğin çeşitli organlarına aşağıda adlarını bildirdiğimiz üyeler seçildiler:

Yönetim Kurulu: Şakir Eczacıbaşı, Cevat Çapan, Onat Kutlar, Hüseyin Hacıbaşıoğlu, Tuncan Okan, **Yönetim Kurulu Yedek Üyeleri:** Altan Küçükalçın, Yılmaz Zenger, Mengü Ertel, Cengiz Tuncer, Jak Şalom. **Denetçiler Kurulu:** Aziz Albek, Sabahattin Batur, Üner Argüden. **Yedek Üye:** Özer Esen. **Onur Kurulu:** Nebil Varuy, Sabahattin Eyüboğlu, Naki Turan Tekinsav, Mehmet Ali Cimcoz, Engin Yücel. **Onur Kurulu Yedek Üyeler:** Koksall Bayraktar, Sıtkı Eser, Üstün Karabol, Candan Teksoy, Nuri Ergün.

Türk Sinematek Derneğinin Yönetim Kurulu, 1. Genel Kurul toplantısında alınan kararların ve ileri sürülen dileklerin ışığı altında derneğin çalışma ve gösterilerini yeniden düzenlemeyi ve bazı olumlu değişiklikler yapmayı uygun buldu. Bütün üyelere ayrı ayrı mektupla bildirilen bu değişikliklerin uygulama safhasına Mayıs ayı başına kadar geçilmiş olunması gerekmektedir. Bu yüzden mektup almamış olan üyelerin en kısa zamanda dernek merkezine başvurmalarını rica ederiz.

Mart ve Nisan ayları gösteri programı Sinematek üyelerinin, tanımadıkları iki ülke sinemasının önde gelen yapıtlarını seyretmelerini sağladı. Yunan Sinemasının bugün en ünlü yönetmeni Mihail Kakoyannis **To Korliti Me Ta Mavra / Siyahlı Kız** ve 1962 Cannes Film Şenliği Jüri Özel Ödülünü kazanan **Elektra** adlı filmleriyle karşımıza çıkarken Nikos Koundouros'un 1963 Berlin Şenliği



LA KERMESE HEROIQUE/KAHRAMANLAR PANAYIRI/J. FEYDER/1935

En İyi Yönetim ödülünü kazanan filmi **Mikras Aphrodites / Küçük Afroditler**'i üzerinde çok konuşulan bir film oldu.

Kanada Sineması, Türk seyircisinin tamamen yabancı olduğu bir ülke sinemasıdır. Halbuki bir iki yıldır genç Kanadalı yönetmenlerin ortaya koydukları başarılı yapıtlar, Sinematek'in bu sinemayı tanıtmak konusunda çabalarda bulunmasını gerektirecek güçteler. Gilles Groulx'un **Le Chat Dans Le Sac / Torbada Bir Kedi** adlı filmi belki de genç Kanada sinemasının en iyi filmi olarak kendini alkışlatırken, diğer iki Kanada filmi de büyük güçlüklerle rağmen yılmayan genç yönetmenlerin başarılarını yansıtıyordu. Yeni sinema akımlarının 1958 de başlayan Fransız Yeni Dalgı filmleri ile ortaya çıktığı bilinmektedir. A.B.D.'de Hollywood'un bunalıcı baskısından kurtulmak isteyen yönetmenlerin kurdukları New York okulunun ilk ve en başarılı yapıtlarından biri John Cassavetes'in **Shadows / Gölgeler** adlı filmiydi. Bütün ilkel olanaklarına rağmen bu denli başarılı bir film Yeni Sinema akımlarından birinin zaferi olarak nitelenebilir. İskandinav ülkelerinin sinemaları, her filmde ortaya koydukları yeni anlatım gücüyle değer kazanırlar. Klâsik olarak tanımlanabilecek filmleri bile

her seyredişte ortaya yeni değerler getirecek güçtedirler. Danimarka'lı yönetmen Henning Carlsen'in Norveçli yazar Knut Hamsun'un sinemaya pek zor uygulanabilecek romanından yaptığı film uzun zaman görmediğimiz güzellikte bir tablo sunuyordu gözlerimize. **Sult / Açlık**, oyuncusu Per Oscarsson'un seyirciye utancı verecek kadar büyüleyici oyunuyla Sinematek gösterilerinde bu yılın en fazla seyirci toplayan filmlerinden biri oldu. İsveç sinemasının sarsıcı

filmlerle ün yapmış bir yönetmeni olan Bo Viderberg Nisan ayı programında son filmi **Barnvagnen / Çocuk Arabası** ile yer alıyordu. İki Sinema Klâsığı ise Sinematek'in çağdaş filmler yanında bu tür filmlere verdiği önemi yansıttılar. Sinemada şiri tanımlamak isteyenlerin verebilecekleri bir örnek niteliğinde olan Dovjenko'nun **Zemlia / Toprak** adlı filmi dışında Jacques Feyder'in en iyi filmi olarak tanımlanan ve kadrajlarının güzelliğiyle ün yapmış olan **La Kermesse Heroique / Kahramanlar Panayırı**'yle Sinematek gösterilerinin iki aylık programını kısaca gözden geçirmiş bulunuyoruz. 1966-67 kış devresi gösterileri Mayıs ayında gösterilecek filmlerle sona ermektedir. Bu ayın filmlerini elinizdeki dergide, dergiden ayrı bir forma halinde sunulan teknik fişlerle tanıtmaya çalıştık. Bundan böyle her sayıda aynı biçimde verilecek olan teknik fişlerin dileyen okuyucularımız tarafından ayrıca biriktirilebileceğini düşünerek bu yolu seçmiş bulunuyoruz.

1967 yaz çalışmaları üyelerimize ayrıca bildirecektir. Yeni Sinema Dergisi bundan böyle yaz ayları boyunca da çıkarak, yayımına ara veremeyecektir. Her ayın başında üye ve okuyuculara sunulacak dergi 40 sayfa olarak 4 TL. fiyatla satışa çıkarılacak, Sinematek Üyeleri'nin adreslerine postalanacaktır



BARNVAGNEN/ÇOCUK ARABASI/BO VIDERBERG

başka şeyler ve erotizm

sami altındağ

Türk Sinematek Derneği'nin geçen ay üyelerine sunduğu Koundouros'un «Küçük Afroditler» adlı filmi, geniş yankılar uyandırdı. Filmin anlatımına karşı çıkanlar olduğu gibi kimi sinema yazarları da eseri beğeniler. Aşağıda, Sami Altındağ'ın, «Küçük Afroditler»'in erotikizmi ve anlatım özellikleri konusunda yazdığı, değişik anlatımlı bir denemesini sunuyoruz.

Küçük Afroditler üstüne yapılan tartışmada hemen herkes erotik yönün ender başarısına nasılsa kendinden inanmış durumdaydı. Böylece bu başarının nedenlerine inilmediyse de oyuncuların çok «güzel» olduklarına değinildi (1). Derken, çoban Tsakalos kimilerinin güzellik kavramını depremlendi, derken, filmi çok beğenenlerden bu beğenilerini savunmaları istendiğinde, sözü birçok beğenen aldı ve «güzel»'in şöyle böyle tanımlansa bile tanıtlanamayacağını, işte filmin tam anlamıyla güzel, çünkü her şeyin çok çok doğal aktığı bir film olduğunu. (Bu amaçla söylenmemişliğine karşın, çok önemli sorular içineleyen bir yanı bunun: «güzel» tanıtlanamayacağına göre neden toplanıyoruz?, bu konularda bilim türü bir olumluluğa öyleyse nasıl varmalı?, «eleştiri»nin doğrulanması, eleştiri neden?)).

Buna karşı filmi kötü bulan Jak Şalom'da ise durumlar hep bir yapmacıklık, bir «konmuş»luk izlenimini uyandırdılar. Ama doğruladı mı duygusunu? Hem doğrulasa ne çıkar? Durumlar elbet ki konmuş. Dramatik olanın özüdür bu: dramatiği oluşturan durumların yaşam doğrallığında görünmeleri istenir genellikle ama yaşamı oluşturan durumların büyük bir payının raslantı tarafından yaratıldıkları unutulur; dramatik bir yapıdın «kuruculuğu»nu insan eline aldığı anda, yaşam durumlarının -san-ki doğal - yaratıcısı raslantı kendi doğurduğu durumlara göre nasıl salt erkilse, insan da kurduğu yapıttaki

durumlarının böyle bir kralı. Ama bu kral Agnes Varda adındaki o Dürüstlüğün doruğu öfke kıvrantısı olmasın, o zaman dürüstlüğün doruğundan Varda şöyle inler: «Sayın, Sayın Seyirciler, işte Yaratıklarım, Yazar nasıl aldatır iyi bakın, ben aldatamam, durumların konmuşluğunu gizliyemem, konmuşluklarını bağırıyorum çünkü yaratmak denen bu insafsız yetkiyi neden ve nasıl taşıyayım kendime!» Varda'nın kendisi Michel Piccoli'nin bir parçası Mühendis bu yüzden intihar eder. Hiç olmazsa bu filmi gördükten sonra daha kim durumların «konmuş mu konmamış mı» olmalarıyla zamanını öldürüyor? Değil ki «Pierrot»yu ya da «Torbadaki kedi»yi görmedik, örneklerden örneğin Barbara'nın son konuşma bölümü, konmuşluğu haykırır bunlar. Yoksa biri çıkarıp: «ama Küçük Afroditler'de işte asıl değişen, o paralel kurgu bölümlerinde yöneticinin konmuşluğu haykırmak bilinç ve amacında olmadığı, konmuşluğu gizlemek istediği», yalnızca kötü yürekli bir gevezelik bu çünkü o iki çiftin yaşantılarını o «biçim»le vermek, en bilinciz seyircinin bile anlıyacağı gibi, yönetici tarafından «hazırlanmış», «örgütlenmiş» bir düzendir, yani «konmuş»un tanımı: filmlerde kimi şeyler kendilerine yapma geldiğinden tedirgin olan ve bununla filmi hükümlüyenler «sanat daha çok, «doğal olan» mı demek yoksa «yapma olan» mı? sorununı çözdüler mi? Çözdülerse de benimkiyle uyuşmuyorsa, bu bir düşünce işi der, saygıda eğilirim o başka. «Ama bir yerli filmde diyelim sana özentili gözükne kamera ya da yüz oyununu yapmacıklıkla suçladığın olmaz mı. Yok deme, çok. İşte benim için de Küçük Afroditler'de söz konusu olan yapmacıklık bu konuda bir şey, anla.» O zaman anlarım ki bu filme karşı duyarlılığımızda benle sen arasında uçurumlar, yine saygıda çeker giderim. Görüş meselesi. Sonuç? Neye yaradı tartışmalar? İyi bilindiği gibi, genellikle hiçe. Ama genelin her zaman bir ayrığı: işte o enderlikleri ara sıra en azından sıyırmamanın «belki»si peşine. Yoksa Onat Kutlar «erotizm ama, tahrik etmekten çok uzak, çok arı, saf birşey» dediğinde «ben hiç böyle sine tahrik edici bir film görmedim» deseydim özdenliğimde, gerçek sonuç nerede? Bunun gibi, her şeye, her şeye karşı kişinin tepkisi öznelliğinde elbet. Jak Şalom «sonra, dekoru da hiç tutmadım, bence -boşlukta dümdüz engini kayak eliyle- bir çöl çok daha uygun olurdu erotikizme», «hayır bence dekor çok iyiydi», ama hep «benceler!», çünkü erotikizme daha uygun dekorun kayalık mı yapraklık mı olduğu gerçeğini kim yemin edecek? Hemen Freud'e telefon. Öznelliğin duvarlarında son bulacak şeyler söylemektense, susmak. Yine Jak müziğe değinip «bu film için çok kötüydü, flüt uygun değildi», ben çok iyi buldum, görüntüyle ilgisi çok yerindeydi, az fazla ama iyi kullandıldı, yalnız bunların nedenlerini bile açıkçasam, ne de olsa bunca soyut bir konuda kanıksatmak çok güç, hele Stravinsky'nin «müzik kendinden başka hiçbir somutluğu tanımlıyamaz, bu duyguyu canlandırsın diye bestelenmiş bir cümle asla o duygunun salt görüntüsünü olamaz» gibi yarı yarıya doğru sözler ileri attığı bu devirde, -ama kendisi nasıl olur da çoklukla önceden belli bir öykü için besteledi, demek ki...-. Yine Jak, çekimi ve yer yer görüntüyü acemi elden çıkma bulduğunu örneklerken «diyelim adam testi yapıyor içmek için, kamera ilkin yalnızca el kol bölgesini gösteriyor, sonra da

yüze doğru yükseliyor adam içinde», bu dile çok ucuz bir sinemanın dili dedi. Ne demek ucuz? Yönetmen bunca olağan nitelikte olduklarını sanırım bildiği bu (kamera hareketlerine ben kamera bakışları diyeceğim) kamera bakışlarını kullandığında yoksa aklının ucundan kendine ilginç havalar mı vermek geçti? Her sanat seve umarım buna «asla» der. Ucuz kamera bakışı diye bir şey yoktur. Olabilecek her kamera bakışı, eğer o ana ilişkin konu parçacığının yaşam ve özüne uygun uygulanmışsa, iyi, yerinde bir bakış olur: işte burda gelelim filmin ender nitelikteki erotik değerinin nedenlerine. (Çünkü oyuncuların fiziki müthiş güzeldi, dekor ne güzeldi, müzik büyüktü falan diyerek filmin değer kılını bile kıpırdatamayız; oyuncu fiziki ve dekor gibi öğeler film doğmadan güzelliklerinde hazır varlıklar; bu «hazır büyüleyici güzel» kullanıldığı durumlarda, sanatçı ve seyirci kendine karşı kat kat sert olmalı, hele sinema gibi - Robert Bresson'un da dediğine - sanatçıya utanç verici bunca hazır bir kolaylık olan kamera adlı tansıkla çalışıldığına; işte aslında bu hazır güzellik ve kolaylıklar bir yandan sanatçıya utanç vericiyse de, kendi ortaya koyacağı şeylerle hazır olanların güzelliklerini aşip onları gölgelendirmeğe, kendi yarattığı olacak öğelerle örneğin çarpıcı güzellikteki bir doğa görüntüsünü seyirciden azıcık gizlemeğe kamçılayıcı olmalıdır. Şu ya da bu filmin bir müziksiz bir de müzikli kopyalarında eğer müzik-sizi seyirciye çok bir şey demiyor, müzikliyse sürüklüyorsa, bu sinema adına azıcık acıklı bir şey.) Küçük Afroditlerin erotikmi çok başarılıdır çünkü: erotizm ötekini elinden su testisini alıp içmeyi bir genel plânda vermekten çok, çıplak derili kumral tenlerin devinimlerini seyircinin daha yakından görebilmesi için o an asıl eylemi yürüten oyuncunun eli, ayağı, ya da yüzüyle, bu fırsattan daha iyi faydalanarak seyirciye bu öğeleri canlılıklarında daha bir ilgiyle verebilmektir ki bu da ilkin testiye alan eli -erotizm azıcık testiye kavriyan esmer ellerin isteğini görmekle testiye sıkan parmakların soluk so-luğallığını- sonra da içen yüzü göstermekle daha etkili olur -o içen yüzlerden akan dökülen su, azıcık suyun güzelliği üstüne bir filmi ve kuyu çevresinde kuyuyu bitiren içmelerin çeneden aşağı testinin o sular bir de Skymnos'un güneş vuran çıplak göğsünü parıltılar oldu-ğunda işte erotik çınlar içinize Skymnos'un su güneşi parıltısı göğsüne avucunuzla değmek için yaklaşmak istersiniz ama kamera yaklaştı bile sizi işte Skymnos coşkunluğunda eğilip testiye suyla sonra doğrulup sapsarı saçlarından aşağı ve bir daha ve bir daha (o an kameranın durup da buna katılmadan bakması düşünülebilir mi, elbet ki düşünülemez) ıslak bacaklarının pırıl derisi kamera Skymnos'un aynı devinimlerinde sanki suların herbir yukarıdan aşağı inişiyle derisinin ne duyduğu oldu: işte bunlar bilinçli kamera yaşayışlarıdır; (neydi o topal çobanın su ıstikten sonraki ağzı gergin açık solukları sinemada bunca enderli) bir yerde Tsakalos elini Arta'nın omuzuna, kamera bu el omuzu aldı ortasına büyük büyük çünkü yüzlerle alsaydı gözlerimize sunulmuş alan öğeleri çoğalacağından ve içine yüz gibi gözleri çeken öğeler katılacağından ilginiz az daha dağılacaktı, oysa önemli olan, bu el omuz tenlerinin yavaş dolgun değişimlerinde kendi okşanışlarını dinlemeleri gerçekten de



sinemada boylesine erotik bir el omuz ikilisinin hüznünde çarpan yürekleri enderdi çünkü kamera burda artık derinin kendisi, kamera o kösnü tenlere değmeğe itili: kamera seyirci; film ender bir erotizmi çünkü kamera derilerin filmini çekti, toprağın derisinin -toprağın derisi tozlar içindeki hava üstüne bir filmi en başlarda yeminle o toz içindeki sıcaklık ne de yoğun ağırdı, sonra o dans bölümünde kamera neden hep dizden aşağısını çünkü erotik olan ten değişleridir zıplamada ayakların kumlara bunca tüy okşamalarla-, düz deniz derisinin -işte erotizmi enderdi çünkü su sesleri üstüne bir filmi ve bu sesler hiçbir filmde bunca doğal ve tenlerin devinimleriyle bunca ilişkin verilmedi, Skymnos'un, Chloe'nin bacak tenleriyle düz deniz derisinin iç içe yavaş değişleri (ama görüntüleri canlandıramam ki), erotizm denizdeki o yavaş devinimlerdeydi, ara sıra hüzünlü bir avuç su kaldırırlarındaydı iki küçüğün suyu avuçlamak için ellerini ne sevgide suyun tenine yumuşacık değmelerindeydi ara sıra suyu okşama isteğiyle durgun derisinde ancak bir parmak ucunu yumuşak kaydırmalarındaydı pürüzlemeden-, (aklıma gelmişken, ilk on dakika süren çingirak sesleri ve melemelerle bile yetinebilecek yiğitlikte bir film, çingirak, melemeler, sonra su, sonra sıcak sessizliğinden kuş sesleriyle gülümsiyen, pek kolay olmasa bunu bu derece doğal vermek, acaba «Hudutların Kanunu» nu gördünüz mü Lütfü Akad'ın, orda da melemeler var, hem uzun süreli ama ne nezle koyunlardı onlar, sesler ne kötü gülünç ve müzik korkunç acemice kullanılmış, yersiz mi yersiz yere çok, ve çok güçlütülü bir ses alışıyla yazık!) güzel tenler derisinin -evet kamera çok yaklaştı Arta ata bindiğinde çünkü önemli olan kösnül sürünen bacaklarının o güzel at derisine yavaş değişlerini sonra kameraya girmiş bacaklarıyla atın ne yumuşak tüylü gövdesini sarmasındaki bacak -içi-duyarlılığını bize canlatmaktı. Ve kimi görüntüler ki: hani solu Skymnos'un, ortayı çarşıdaki pelikanın, sağda Chloe'nin doldurdıkları o ender bileşimli plan: Skymnos'un altın kadife saçlarının teni, giydiği ak kara benekli kürkün kumaşı, pelikanın pamuk aklığı tüy kürkü ve Chloe'nin kara saçları, birbirini nasıl da aynı planda bunca yan yana dizilmiş buluşa-bildi bunca benzer kumaş ve kardeş boyaklar: işte bu

bileşim erotik bir görüntü doğurur çünkü öğelerin hepsi de avuç altında kayılmayı çağıran tenlerdi. Bir de -ki filmdeki erotik yönü oluşturan baş etmenler bunlar - erotizmin psikolojik özünü ilgili durumlar: örnek vermeden önce bir iki noktaya eğilmek: diyeceğim şu ki eros - çoklukla sanıldığı gibi - yalnızca sevişmeyi göstermekle değil, sevişmemeyi, birbirinin tenine değmek isteyen iki insanın bu isteklerinin gittikçe şişen çarpıntısını elden geldiğince uzun sürdürmeleriyle daha canlı yaşatılır, yani isteklerinin amacı tenlere (Küçük Afroditlerdeki gibi korku bir hüznünde) hep «bakmaları», yakınlığını uzak etmeğe direnişlerinde unutulma o yüce o her şeyi geberten «değiş» anını hep beklemeleriyle bakışlarında, ya da imgelemeleriyle: filmde bu, hem kimi durumları yalnızca seyircinin çok uzun süreli erotik bakışlarına sunmağa göre hazırlamakla, - sanki biz yokmuşuz gibi suda dolaşan Chloe'nin saf eğik omuzu kolları sarkıklığında kendi teninin güneş altında su yansıması gövdesini unutkan dolaşması boyunca bizim bunu içmemiz, bizim böyle bakmamız sanki Skymnos yokmuş gibi suda gerçekten saf güzel çıplağıyla dolaşması boyunca, üstelik eros orda Chloe'nin beli eğik kendi işiyle uğraşmasında (neydi o unuttum ağ gibi bir şeyler mi yıkıyordu) sansür bölgelerini gölgenin örtmesi ve yavaş yavaş sırtı bize uzaklaşmasından doğuyor: ilgiyi besleyen gölge, eğiklik, sırtı dönüklük-, hem de kişilerin istek anlarında birbirlerine uzun uzun bakmalarıyla verildi: eros, Skymnos'un yanan istek bakışlarıyla kızın çıplak esmerliğini soluk soluğa solumasında hep, hep Chloe'nin hüznü duran istek yüzündeki acısında, Skymnos o ikl çobandan kaçmak için kayalıkların oyduğuna girmekte çirpınırlarken çobanların bacak ve bacak-üstü-arkası o çıplak iki yanağına bakışlarındaki sulu ağzı gözlü solumaları ve unutmıyalım ki o devrin Yunanında çok olagandı.

Ben buna eros'un gerilimi diyeceğim: -bir başkası «zevk (yani okşama) isteğin ölümüdür» (Sartre: L'Être et le néant, sayfa 453...) diyor -: elbet ki bu işlemden her iki insanın uyguladığı, bir çeşit sadizmle mazoşizm kaynaşımıdır: eros'un gerilimini oluşturan bu kaynaşma, film-

de gerekse iki çocuğun (12-15 yaşları, sevi söz konusu olduğunda hemen bir takım karşılıklı nazlanma, gurur, ve sanki saflık gösterilerine en uygun, aynı zamanda en hassas yıllar), gerekse Arta'nın (Arta sevi karşısında genel Kadındaki o iki yüzü aptallığın somut bir simgesi aslında) karakterlerinin doğurduğu tutumlarla örtülmüş gibidir! filmdeki eros'un birinci sınıf yapan bu tür yerlerin altını çizmeden, o durumlara ters uygulanabilecek çok tanınmış bir psikolojik örnek vereyim: biri sınırları bozar, masaya bir yumruk indirirsin; o yumruk aslında sınırlarını bozanın başıydı: işte; Skymnos'un kucagında tiki yavrusu, Chloe'ye doğru gelir, Skymnos'un dudağı gözlerinde saf sevi özlemi, kucagında okşayıp yanağını da yadığı tikiğin kürkü kaygan, okşamalarındaki yüzü azıcık «bu kucagımdaki sen olsaydın yabancı kıza» der gibi, Chloe'nin kucagında bir ördek, Skymnos'a doğru gelir, Chloe'nin hüznünde yanan sevi özlemi, yanağını yas-tıkladığı pamuk teni ördeğin, uzun pamuk ince boynunu esmeri yumuşak avucunda ne kösnül okşayışı «güzel çocuk, yabancı, senle de böyle» gibi, omuzladığı boyundan büyük pelikanla Skymnos Chloe'ye gelir sessiz yaklaşırlar (durumların tek tük konuşmalı -ama ne doğal yerleşti bu - yürütülmesinin sonucu sessizlik eros'un tohumu) ve Chloe tutkun hüznü gözleri Skymnos'ta, Skymnos'un iki omuzunu çevreleyen, bir parçası gibi duran pelikani, pelikanın pamuk tenini iki eliyle uzun okşar, Skymnos pelikani çarpmışa bağladığında pelikan sevililerinin simgesidir artık ve Chloe'nin pelikana sarılış yüzü «senin de bana böyle sarılmanı Skymnos» gibidir, Tsakalos'un yanında Arta tutuşan isteğine karşın nar salaklarsa da, bu isteğini ilkin o kuşu bağrının avucunda -ve özlemini çektiği gibi- sıkıp sevmesi, sonra -hep Tsakalos'un sevişmek istediğini belirtici yalvarış sözleri yanında hep Arta'nın yalancı kaçınmalarına karşın - ağaç gövdesini (bilinçsiz) okşaması, sonra da atın yüzünü ve daha sonra korudaki ağ iplerinde hüznü bir harp şarkıcılığı kayan parmak uçlarını ne hafif tenlediği eliyle «Tsakalos, öyle istiyorum ki» gibilercen eriyişlerle ne iyi verdi. Bu sadık ve mazoşist durumlar konuşmaların hemen hepsinde ve bir takım davranışlarda da belgindi: Chloe'nin ördeğine Skymnos'un işkenesi, Chloe'nin Skymnos'u yere itmesi, Arta'nın günlerce Tsakalos'u peşinden koşturması (yalancı «peşimden gelmelerini hiç sevmem, gelme peşimden» ler), Skymnos Chloe'yi, Chloe Skymnos'u peşinden, Chloe «sen beni sevmeyisin», «ama seviyorum», «o zaman daha sık gel yanıma», «hemen geliyorum», «hayır hayır», Tsakalos'un maskeyle Arta'ya sırttan tek tük değmesindeki kızdırmalar aslında Arta «maskeyi çıkar artık» diye patlayıp asıl tenine kendini bırakmış diye, nitekim..., Chloe'yle Arta'nın iki yüzü «yapma acıyorsun» ları Arta'nın «istemiyorum, istemiyorum» tekrarlamları, sona doğru «sevi çilesinin sonu budur» gibi Chloe'nin umutsuz boynu toprağa bükük dört ayaklı bir sürüngen duruşundaki o ender somutlama, ve sonda ölü pelikanın kaya üstündeki paçavra görüntüsünün azıcık bir benzeri yere yatık Chloe'nin ağzındaki buruşuk tad. Başka neden erotizmi başarılıydı: çünkü erkizliğinde çabalayan dilsiz Lykas istek istek bakışlarıyla kamçılandı, bir ara umutsuzluğunda çöküp bir kayaya, dudağı omuzuna değdi ve böyle durdu. -sonra gitti dansta arındı, sonra da amacında elbet o başka-, çünkü tenler



yağmura ıslandı (buna ucuz diyelim peki), çünkü son-
da toprakta yatan Chloe'nin kol teni duyarlığında sevi
sonrası mahmur dönüşleri Gide'n yirmi yaş uyku teni
kösnüsüne (yetişen bir zincirleme kararmayla -fondo en-
chainé-) değen deniz suları, çünkü Arta'nın bal teni ya-
nağını Tsakalos'un o yavaş el değişisiyle yumuşacık sıkın
parmağı altındaki dolgun etin eriyişleri enderdi ender
(yüzü yanağı kavrayış biçimi aynı bir değişisi Chloe de
kullandı), film seyirciye ten değişilerini kendi yaşarmış-
casına duyurmakta başarıydı işte ve erotizm, kişiler bu
değişimleri çok özel bir bal yumuşağı yavaş (ama doğal)
devinimlerle yaptıklarından, genellikle perdede alıştığımız
o sert havadan çok çok değişik, düş rıfı hüznünde yaz
güneşi o flütün bal minörler erotizmiydi. Sonra Jak, ben-
ce de çok yerinde olarak, iki gece görüntüsünün kötülü-
ğünden, bir adamlar kılmıdayıp yürüdüklerine karşın hiç-
bir şey seçilemediğinden ve perdede uzun uzun (on sani-
ye) bırakılan bu bozuk görüntülerin neye yaradıklarını
kestiremediğini. Doğrusu ben de. (Üstelik kara gözlükle-
rimle daha da hiç.) (Ama bir görüntü geldi ki aklıma:
hani o ekspresionist ağaçlardan biri vardı arkada ve önü
kaplıyan Tsakalos'un ensesinden iki çok uzun saç teli
uçuyordu: Tsakalos ağacın bir parçası gibiydi, o iki saç
da dalların devamı; Tsakalos ağaç saçları.) Jak Şalom
bir de paralel kurgunun doğurduğu kesintilerin (kendi
değişisiyle kopuk kopuk geçişlerin) lirizmi parçaladığını.
Oyda filmin anlatımında taşıdığı tek özellik (yenilik de-
mek değil) bu yönünde: bir çeşit, biçimin öze kaynaşımı
başarıldı: bu biçim, bu filmin özüne en uygun olanı-
ydı: eros geriliminin özü bir biçim: sanıyorum yerinde
bir örnek vereceğim: en ünlü strip tease'ciler, soyunma-
larını bir türlü bitirmeyen ve iki ceket altından göm-
lek üstüne gömlekleri yavaş bir çile zevkinde çıkaranlar
değil mi; artık bu kez deriyi göreceğinizden emin oldu-
nuz an karşılaştığınız her yeni sütyen nasıl isteğinizde
kesintiler doğuruyor ve ilginin soluğunu destekliyorsa (iş-
te gerilim), filmdeki kesintili anlatım da bunun için;

uzun uzun yollardan sonra Tsakalos Arta'yı belnden kav-
rayıp tam kendine çektiği an kesinti ve Skymnos çiftine
geçiş; (Tsakalos şimdiki bölümde Arta'ya değişle değme-
yiş arası arkasındadır hep) maskeli Tsakalos'un az yara-
maz tavırlarda ama istek dolu o uzun uzun sulanışı so-
nunda Arta'nın maskeyi sert indirip tam yüz yüze geldik-
leri an kesinti ve Skymnos çiftine geçiş; ayrı bir yerde
Arta'nın Tsakalos'a yarım karış uzaklıkta uzun uzun ba-
kışlarken göğsünü şişen soluk solukları gittikçe tene yak-
laşıp ama kesintiyle Skymnos çiftine; Lykas Chloe'yi su-
da çırpıntı sürükledikten sonra tam doğrulduklarında «iş-
te şmdi Chloe kendini bırakır mı acaba seviye»yi bir ke-
sinti ve Arta çiftine geçiş; (tüm bunların altını çizmek
belki gülünç ama bu kesintilerin çoklukla seyirciden «aaa
artık» «oolmadı» biçimi homurdamalar çıkartması in-
sanı eritiyor: aslında bu gibileri kendilerini lirizmin ku-
cağına gevşek bırakmak duyarlığına iye olmaları); ke-
sintilerin çarpıntısı o bölüm bir de: Tsakalos Arta'nın ar-
kasından (yine o arkadan konuşuşlar hep arkadan çünkü
daha erotik durumdur çünkü hep yüz yüze bakışmaları-
nın bekleyişini doldurur gerekse Arta ve Tsakalos'un ge-
rekse seyircinin içine işte eros'un gerilimi mazoist ser-
pintiler) sürekli yalvarır yola getirmek için ve bölümün
içine sürekli olarak Lykas'la koç boynuzlarının direniş gü-
reşi sokuşturulur: bu ekleme, Lykas bölümlerinin kapsa-
dığı duygunun Tsakalos bölümünde gerçekleşemeyen aynı
duygu türüne yetişen dengesidir: Lykas bölümünün üste-
lik sessizliği «duygu» kavramına öz bir somutlama orta-
ya çıkarması bakımından çok ilginç: öyle ki, Lykas bö-
lümleri bir yerde artık Tsakalos bölümlerinin hücreleri.
(Bu kesintilerin lirizmi parçaladığını bulması, Jak'ın -ken-
di söyledince- lirizmi akıcı bir bütün olarak kabul et-
mesinden doğuyor, ki lirizm kavramının alanını çok kı-
sıtlayıcı bir görüş: ince bir suyun akış hızını kesen bir
taş ama su taşı ne tansık kıvrılışların kayan sıyrılışında
(lirizm) geçer, gider..)



FİLİMLER

HAMSUN'UN SINEMALAŞTIRILMASI

AÇLIK / SULT. HENNING CARLSEN'in filmi. Danimarka - Norveç - İsveç ortak yapımı 1966. Senaryo / Knut Hamsun'un Açlık adlı romanından Peter Seeberg ve Henning Carlsen. Görüntüler / Henning Kristiansen. Müzik / Krzysztof Komeda. Dekor / Eric Aaes. Oyuncular / Per Oscarsson, Gunnel Lindblom, Birgitte Federspiel, Oswald Helmuth, Sigrid Horne-Rasmussen, Sandrews - Svensk Filmindustri.

Yaşıyorum ve karnımı tika basa doyurduğum bir akşam gördüm Sult / Açlık'ı. Hazırlıklı mıydım yeterince, belki hiç yemediğim günlerden birinde görmeyi yeğledim kendimi Per Oscarsson'a daha bir yakın duyacağımı düşünerek.

Ama sanıyorum o gün benimle birlikte, Knut Hamsun'un ünlü romanından Danimarkalı genç sinemacı Henning Carlsen'in yaptığı bu filmi seyredenlerin çoğunluğu (bilinçli Sinematek seyircileri) oldukça yiyerek gelmişlerdi filme. Hiç değilse beş dakikalık ara'da çabuk çabuk büfeye seyirterek «koko» yediler, korkmuş gibiydiler, böylesi korkmuş seyirciye bir de Hiroshima'da rastladığımı anıdım (bunu yazmanın ne gereği var), ürkmüşlerdi, Per Oscarsson ür-kütmüştü onları; başkasının acısını paylaşmaya yanaşmayan, inanmazcasına, bir çeşit bencil tiksintiyle (belki de imrenme demeliyim) bakıyorlardı Per Oscars-son'a çünkü.

Özellikle kişinin köpekleştiği, sinemada

görüntü düzeni ve buluş olarak son derece etkileyici düş sahnesinde öylesi bir alçalmanın utancına sığınaklık eden bir köşede etsiz bir kemiğin kemirilişinde, iki büküm, öğürtülü bir kusma bölümünde ağza sokulan bir parmağın ansızın ısırılışında, kan damlalarının peşpeşe yere düşüşünde, toprak üzerindeki ıslak, kıvrım kıvrım bir solucan görüntüsünde (örnekler çoğaltılabilir) kuraldışı bir gerilime bürünüyordu film. Ve seyirci solukları gitgide daha bir sesli duyulmaya başlıyordu. Perdedeki avurtları göğmü, acılı ve soylu yüzünün yerine, başkalarının (Yalçali) yaşıntılarına, sevinçlerine, kaygılarına ortak olmayı kabullenen yeni bir çehre takınmaya çabalayarak (oysa hep aynı kalarak), görülmemiş bir ilgiyle saatçi vitrinlerindeki işlemeli, kakmalı saatleri süzerek, 1890'ların Oslo'sunun karanlık ve soğuk sokaklarını adımlayan «tanrının yardım etmek istemediği» Per Oscarsson'a yardım edesi, bir yerden sonra her an «hadi bir şeyler ye artık» diyesi geliyordu insanın. Ve sesli soluklar gitgide daha bir çoğalıyordu. Hiç uzunca bir seyirci betimlemesiyle yazıya başladığım olmamıştı. Gözlemim: kemikli, olağanüstü çekiçlilikteki görünüşüyle Hamsun'un kahramanını somut görüntülere dönüştüren Per Oscarsson karşısında alabildiğine tedirgindi seyirci. Yazmakla, okumakla biraz aşırı ilgilenenlerin yeniyetme yıllarının başucu kitaplarından biridir Hamsun'un Açlık'ı, Dostoyevski'lerin, Rilke'lerin, Kafka'ların yanısıra. Benim için Victoria yazarıydı Hamsun bir zamanlar; yapıtlarıyla Kuzeyli olmaktan çok bir Akdenizliyi andıran, coşkun duyguları dile getiren,

her şeye karşın gene de erkekçe bir yaşama sevincine sirtını veren bir doğa adamı. Açlık'ı okumam ve yaşamasının sonlarında faşistlerden yana çıktığını öğrenmem ardarda olmuştu. Büyük yazar olmak tutkusunu taşıyan genç birinin öyküsüdür Açlık. Bu gencin Hamsun'un kendisi olduğu kuşkusuz, çünkü Hamsun'un gençliğinde gerçekten romandakine benzer bir dönemi yaşadığı, uzun serserilik günlerinden boğulmaya skılınca kalkıp denizler aşarak Amerikalara gittiği biliniyor. Bu ünlü romanın sinemayla pek uyuşmamasına karşılık, genç bir Danimarkalı eliyle sinemaya uyarlandığını okuduğumda, şimdiye değinki edebiyat ürünlerinin, romanların, hikâyelerin ve özellikle tiyatro oyunlarının sinemaya uygulanmaları karşısındaki aşağılayıcı umursamazlığım depresmedi nasılsa; şaşırıdım, umursamazlığımın yerini bir merak almıştı, hatta dergilerde elindeki kemiği kemirmeye savaşan Per Oscarsson'un resimlerini gördüğümde nedenini bilmeden ısınvermişim bu filme. Oysa hâlâ güvensizim sinemaya yapılan uyarlamalara. Aşırı ülküsel kaçacak biliyorum ama «büyük S'le yazılan Sinemanın; bağimsız, kendine özgü, her çeşit uzlaşmadan arınmış bir Sinemanın özlemini çekenler» denim. Bu konuda «uyarlamalar yedinci sanatın ilerleyişinin güvencesidir» diyen Bazin de gerektiği gibi inandırmadı beni. Hâlâ «peki ama bir ikinci kez yaratmak niye?» diye düşünüyorum kimi zaman. Sonra hızla gelişen bir evrimi olan sinema, sonsuza değin hep «senaryo çağı» nda mı bekliyecek? Çözölmeye kalkışacak değilim sinemanın kuramsal sorunlarını, sinema - ede-



PER OSCARSSON



YİNE PER OSCARSSON

biyat ilişkilerini, vb. Hem yeri değil, hem de gerekli bilgi ve yetkim yetersiz. Benimkisi ancak evirip çevirmek varsayımları, şimdilik. O da şöylesine. Evet, Per Oscarsson'un elindeki kemiği kemirdiği o resimler, her zaman çalışmalar içindeki beni bağlayıverdi Henning Carlsen'in filmine, Eros'vari bir güçle. İlkın, 1966 Cannes film şenliğinde filmin sağladığı başarının yanında en iyi erkek oyuncu armağanını kazanan Per Oscarsson'dan sözetmeliyim, övgümü anlatabilmekte kusurluyum, belki şöylesi bir cümle: Bir oyuncunun sinemada böylesine yüceleştiği ender görülür (biraz klişe bir ifade olduğunun farkındayım). Ama geçelim, peki Hamsun'un romanını sinemalaştırmaya cesaret eden Henning Carlsen hakkında ne biliyorum? Antonioni, Godard ve Truffaut etkilerini yansıtan Danimarkalı bir sinemacı olduğunu, dört film yaptığını, vb.. Senaryocusu Seeberg ile birlikte, bütünüyle Hamsun'un romanına bağlı kaldığını söylüyor Carlsen filminde, böylesinin kuşkusuz daha iyi olduğu ileri sürülebilir ya, hani değiştirmeden konuyu günümüze getirseydi, işe çağdaş bir yorumla el atsaydı.. Bir düşünmeli: 1966 yılında modern bir Oslo'da aç bir Per Oscarsson.. Ama hayır hayır, oldukça sıradan bir konu oluyor, bütün ilginçliğinin yitmişti. Kuşkusuz Carlsen'in Hamsun'a bağlı kalması, 1890'ların

Oslo'sunu yeğlemesi daha tutarlı. Ustelik filme aynı çağdaş sıkıntıyı üflediği sezildikten sonra.

Kıskançça bir hayranlık duyduğum bu filmde Per Oscarsson'un oynadığı Hamsun kişisinin açlığına ve gururluluğuna alabildiğine imrendim açıkçası, biraz duygusal da olsa böyle; açlığı bir tutku durumuna getirişine, kendinden başka her türlü yardım elini geri çevirişindeki soylu kurumuna, hatta bellibelişsiz, sözümona bir ayrıcalık tanıdığı Ylajali'nin sevgisinden bile uzak durmak isteyişindeki gururuna imrendim.

Henning Carlsen'in Açlık', birbiriyle geliyor gibi görünüyor da açlık ve gurur üzerine kuruludur. Çağının alttan alta duyulan sıkıntısına açlığı ve gururuyla katılarak elindeki kâğıtlara boyuna 1848 tarihini çiziktirip duran bir «aydın» ın yalnızlığının öyküsüdür. İnsanlığın, uygarlığın gelişimiyle ortaya çıkan birtakım kavramların yeni yeni farkına varmaya başladığı ondokuzuncu yüzyıla yirminci yüzyılın arasındaki o patlamaya hazır, dengesiz yıllarda bir kuzey kentinde, Oslo'da yaşayan tedirgin bir aydın için açlık, sanki varılması gereken bir aşamadır, bu durumun üstüne üstüne gitmek kaçınılmaz zorunluluktur, gerekirse çılgınlığa değin. Başkasının parasıyla yiyemeyecek denli doygun Per Oscarsson gururunu açlığına yedirir hep, gururu açlığını besler, sadece

gurur mu, kendini kandırmalar, hayaller, düşler, yazarlığına olan inancı, yaşama gücü, duygusal boşalmalar, çelişmeler, vb. hep açlığına doluşturduklarıdır. Tasarılarını, yapıtlarını bir an önce gerçekleştirmek özlemiyle, büyük yazar olma tutkusuyla dolu günlük davranışları sırasında; çevreyle her an varolan çatışmalarında, kendisiyle çılgınca konuşmalarında, onu denetliyen polise durmadan zamanı soruşunda, bitmez tükenmez gezintilerinde kararsız sıkıntısını büyütür. Kendi yarattığı bu duruma sığınır, onu kuşatana çemberi -eğer bir çemberden sözedilebilirse- yarmak için denediği çeşitli atılımları (kendine iş edindiği varolmayan kişileri araması, manavın yanında çalışmak istemesi, Ylajali'ye olan tutkusu) sonuçsuz kaldığında; açlığına ve o dikbaşlı gururuna kapanır.

Parmağını ısıracak denli açtır ama bir anlamda akla gelebilecek doygunlukları kat kat aşan bir doygunluğa erişmiştir, erişmektedir; bir aşkınlıktır onunkisi, kesinlikle gururundan taviz vermeye yanaşmazlığıyla. Aradabir rehinciye değin uzanır ya, rehinciyle aynı düzeye inmek demek değildir bu; tersine soyluluğunun belirşidir, çokluk başkalarına yardım etmek içindir, sözgelimi yirmi-dört saattir aç olduğunu söyleyen topal bir ayakbabcıya, yoksul bir dilenci kadına, vb.. Çevreyle sürekli çatışmakta

direnen, çevreye boyun eğmeyen ben-
liğiyle çekişir durur. Sürüp giden bu
kısır döngü içinde ilişki kurabildiği bir
sevgili bile, ona yakıştırdığı adla Yıljali
bile, bir parantez olmaktan öteye gide-
mez, şehveti deneyemeden bırakır, hat-
ta yazmaktan da vazgeçer gibidir, yaz-
dıklarını havalara savurur, kızgınlıkla
yırtar atar, çiğner.

«Herşeyimi yitirdim ben, bayanlar bay-
lar, herşeyimi yitirdim» diye dövünür
ya gene de yaşamaya dönüktür her za-
man, açlığın acılarını aşama aşama ta-
darken. İlgisiz ve acımasız insanların
kentinden uzaklaşmaktır yapacağı enso-
nu, çevreyle savaşında yorgun düşmüş-
tür, onu iten topluma kendini kabul et-
tirmekten çaymıştır sanki. Çoktan umut-
suzluğa ve yalnızlığa ya da yalnızlığın
umutsuzluğuna alıştırmıştır kendini ar-
tık, denizlere açılmayı başarır ama bu
kaçışı geçerli bir çözüm yolu mudur?
Görünürde evet.

Çünkü filmin son görüntüsünde, güver-
te üzerinde duran, o şövalyemsi kahra-
manlığını gene kazanmış, sağduyusuna
egemen, bilinçli, yeniden umutlu Per
Oscarsson'un, iki saat süresince çarpıl-
dığıyla kaskatı suskun kala kalan seyir-
ciye dönük onlara bakan, onları küçüm-
seyen, geleceği aralamak istercesine ger-

gin yüzü boydan boya kaplar perdeyi,
güvenli güvenli gülen Doruk gülümseyi-
şi yalın anlamda bir çözüm yolunun
varlığını mı belirlemektedir, belki evet
ama salt görünürde. Derece derece dü-
şüşü sonunda kurtuluş olarak kaçmaya
yönelmiştir ama değişen bir şey var
midir?

Bütünündeki o anlatılamayan (buraya
değin sözümona ifade edebilmek istedi-
ğim ama biliyorum, başaramadığım)
buruk havasına kapıldığım filimde, Ku-
zey sinemasının (İsveç okulunun)
Sjöström'lere, Stiller'lere dayanan kök-
lü geleneğini sürdüren Carlsen'in roma-
na bağlı kalan doğacı, duyarlı, özenli
anlatım; Polonyalı Krzysztof Komeda'nın
anlaşılabilir bir temanın çeşitlemelerin-
den oluşan, apansız giren kopuk kopuk
müziğiyle, Henning Kristiansen'in yöresi-
ni korkusuz bir gözlemcilikle, hiçbir ay-
rıntıyı sektirmeksizin izleyebilen belge-
ci kamerasıyla daha bir güç kazanıyor.
«Görüntü diyalektiği»ni iyi kavramış
Carlsen'in modern sinema dilinde hiç-
bir zorlamaya yer yok; kuruluş, işleniş
yeterince sağlam; oysa Hamsun'un ro-
manının sinemalaştırılması konunun pek
elvermezliğiyle çabucak tekdüzeliğe dü-
şürmeye açık, sinema için sakıncalı,
üstesinden gelinmesi zorlu bir konu gi-

bi. Böylesi Carlsen, hiç kuşkusuz de-
nebilir, bu güç konuyu düşünebilecek
en yalın biçimde görüntüleştiriyor. Bü-
tününde özgün bir beğendirme çabasının
(bir çeşit dışavurum düşkünlüğünün)
kendini duyurduğu akıcı anlatımıyla.

Sonra başarılı bir kurgu, doğal deke-
ların kullanımı, oyuncu yönetimi, sıyrıl-
ışan Per Oscarsson ve ona ayak uydur-
abilen Gunnel Lindblom, teknik uyum,
Henning Kristiansen'in son derece başa-
rılı siyah beyaz görüntüleri, Hamsun'un
çağdaş Munch'un resimlerini andıran
tüm ayrıntılarına değin önceden düşü-
nülüş, hesaplanmış bölümler, vb.. Bü-
tün bunlar toplu başarıyı oluşturunca,
toplu başarı da filmin alışlagelen uyar-
lamalardan ayrı, belleklerde yerleşen,
çizgi dışı bir film olmasını sağlıyor so-
nuçta.

Okuyucunun «kafasında ve duyarlığın-
da» Carlsen'in Ağılık'ının «etkileyici ni-
teliğini elden geldiğince yankılamak»
görevini başarabildim mi acaba? Hiç
sanmıyorum. Neyse sözü daha fazla uzat-
manın gereği yok, sinema eleştirmesi-
nin o en büyük yargılarından biriyle bi-
tiriveririm bu yazıyı: mutlaka görülme-
si gereken bir film...

Sungu Çapan



HEP PER OSCARSSON



TERENCE STAMP, SAMANTHA EGGAR.

TÜKENEN AMERIKANİZM...

THE COLLECTOR / KORKUNÇ KOLLEKSİYONCU. William Wyler yönetiminde çevrilmiş bir renkli Amerikan filmi. Senaryo / John Kohn, Stanley Mann. John Fowles'in aynı adlı romanından. Müzik / Maurice Jarre. Oyuncular / Terence Stamp, Samantha Eggar. Yapım / Columbia Pictures. 1965.

Sinema literatürüne amerikanizm deyimiyle geçen Hollywood filmi özelliklerinin en güçlü gerçekleştiricilerinden biridir Wyler. Amerikan insanının olaylar karşısındaki tutumunu, düşünce tarzını - zaman zaman kısır kelmakla birlikte - sosyal bir öze oturarak çeşitli hikâye kalıpları içinde işleyen Wyler'in anlatmak istediğini en iyi biçimde belirten kişisel bir üslûba vardığı görülür. Olayların dramatik gelişimi; oyuncuların gidip gelişlerine, duruşlarına, bakış yönlerine, kısaca en ince ayrıntılarına kadar düşünülmüş büyük plânların, duyarlığı yüksek tutulmuş yakın plânların, görüntüyü açıklama, güçlendirme görevi çizgisini kıl payı kaçırmayan konumlarının, fon müziğinin birbirleriyle harmonik bağ kurduğu yapı içinde oluşur, çözüme ulaşır.

«The Wuthering Heights», «The Heiress», «Mrs. Miniver», «The Best Years Of Our Lives», «The Dedective Story» Wyler'in sinemasını en belirgin ortaya koyan örneklerdir. Ne var ki, Amerikan sinemasının genel gerileme çizgisi içinde «devrini tamamlamış» bir sanatçı olarak çöküşünü, «Ben Hur» gibi ya-

pıtlara imza atmağa kadar vardırımtır bugün.

«Korkunç Koleksiyoncu»yu Wyler için bir silkinme, bir aşama olarak kabul etmek güçtür. İki oyuncu ile bir filmi en ufak bir tempo düşüklüğüne fırsat vermeden sürüklemek ve bunu Hitchcock vari suspense hilelerine başvurmadan yapmak bir sinemacı için şüphesiz olumlu bir çalışma sayılmalıdır. Ancak Wyler'in sinematografik anlatım gücü, üslûp özellikleri, vardığı sınırlar bellidir. Wyler sinema bilgisini ispatlamak için «Koleksiyoncu»yu çevireceğine filmografisinden bir antoloji meydana getirip gösterebilirdi.

«Koleksiyoncu»nun hikâyesi şematik olarak korku filmlerinin kalıplaşmış çizgilerini taşımaktadır. Kelebek meraklısı bir genç âşık olduğu bir kıızı kaçırarak şehir dışındaki şatosuna hapsedmekte, kendisine âşık olmasını beklemektedir. Gerilim, kızın kaçmak ve gencin kendisini bırakmamak için yaptığı uğraştan doğan çatışmaya dayanır. Wyler hikâyesini şematik olarak sinematografik düzende geliştirme ustalığını göstermektedir. Oyuncu yönetimi, mizansen, plân uzunluklarının süresi, kurgu gibi anlatım araçlarını yerli yerinde kullanacak yeteneğe sahiptir zaten. Önemli olan Wyler'in «The Best Years Of Our Lives» (1948) den bu yana hangi noktaya geldiğidir. Savaş sonrası Amerikan toplumunu yirmi yıl önce güçlü sinematografik boyutlar içinde işleyen Wyler, 1966 da ne anlatacaktır? Hangi söz söyleyecektir?

Wyler gerilimi sinematografik düzende ustaca biçimliyordemiştik. Gerilimi doğuran çatışmanın özünü incelemeğe kalkıştığımızda aynı yargıya varmak imkânsızlaşmaktadır. Sınıfsal bir özelliğe mi sahiptir bu çatışma? Totodan para kazanınca kendisine şato satın alan alt-burjuva-entellektüel zıtlaşması gibi görünür önce bu çatışma ama Wyler hiç oralı değildir. Kelebek avcılığı allegorisine dayanarak yaşayan varlıkları hayatın, eylemeden alıkoyup, sevmek gibi bir yabancılaşma sorununa değinir gibi olursa bunun da üstüne gitmez Wyler. «Koleksiyoncu» ile 1965 te gücünü tekrarlamak isteyen Wyler eline bir ara çağdaş Amerikan yazarı J.D. Salinger'i geçirir. Salinger belki de Wyler'i 1950 lerden günümüze aynı güfte getirecek çıkış noktaları sağlayabilecektir. Oysa Wyler Salinger'e öylesine uzaktır ki gider filmin başoyuncusunu, trajedi kahramanı ile ruh hastası arasında belirsiz bir çizgide yeni avlar peşinde göstererek korku filmlerinin klişe çözüm yollarından birini kullanır.

Wyler aslında Hollywood'un tükenişidir. Amerikanizmin sinematografik kalıpları, üslûp özellikleri halen geçerlidir. Ama bu kalıpların içindeki öz -eğer öz denebilirse- artık fotoroman sayfalarında boy göstermektedir. Günümüz insanı Wyler'den ve onun gibilerden çok uzaktır bugün. Wyler'in yalnızca sinematografik ustalığı o insana yaklaşmağa, onu kavramağa yetmemektedir.

Tanju Akerson

O DENLİ BÜYÜK DEĞİL

THE GREAT RACE/BÜYÜK YARIŞ. Blake Edwards yönetiminde çevrilmiş bir renkli Amerikan yapımı. Senaryo /Arthur Ross ve Blake Edwards. Gö-rüntü yönetmeni / Russell Harlan. Müzik/Henry Mancini. Oyuncular / Jack Lemmon, Tony Curtis, Nathalie Wood, Peter Falk, Keenan Wynn, Arthur O'Connell, Vivian Vance, Dorothy Provine. 1965

Blake Edwards konusunda en doğ-ru benzetmeyi, pek tanımamış bir Fransız eleştirmecisi yaptı: Jean Hurlin, Edwards'a sinemanın Albee-si diyor. Önceleri dudak bükülebilecek bu benzetme Edwards'ın bütün filmleri ele alındığında -Edwards, doğruluğunu açıkça ortaya koyuyor. Albee tiyatrodan ortaya belli bir du-rum attıktan sonra gelişmesini ya-vaş yavaş ve en beklenmedik biçim-de getiren bir yazar olarak tanınır. Yapısal olarak en belirgin özelliği budur. Edwards, yine yapısal olarak bu kez sinemada aynı şeyi yapıyor. Seyirci Pembe Panter'de Peter Sel-lers'in odasında gezinirken ortada duran dünya küresini durup duru-ken hızla çevirmeye başlamasını ne-denini ilkin kavrayamıyor. Halbuki bir an sonra Komiser Clouseau ona dayanacak ve kendisini odanın öte yanında bulacaktır. Büyük Ya-rış'ta Prof. Fate'in yardımcısını bir an için diğer otomobillerin çevre-sinde dolanırken gördüğümüz zaman ona, rakiplerinin önünde gövde gös-terisi yapan yarışçı tanımlamasını yakıştırıyoruz. Oysa adam, kendi otomobilleri de buna dahil olmak üzere bütün arabaları kurcalamış ve bir süre sonra arıza yapmalarını sağlamıştır. İşte bu gecikmeli gü-lüt'ler -yanlış anlaşılmasın, yalnızca yapısal olarak - Edwards'a sine-manın Albee'si deyimini kazandırıyor. Edwards'ın bir başka özelliği yaptığı film ister dram (Days of Wine and Roses), ister polisiye (Ex-periment in Terror), ister güldürü (Pink Panther) olsun kullandığı bü-tün oyuncuların son derece akıllı bir oyun verebilecek güce olmaları-na dikkat etmesidir. Oyuncularının çoğunu bir'den fazla filmde oynat-ması onlara verdiği bu özel önemi gösteriyor. (Jack Lemmon: Days of Wine... Great Race; Lee Remick :

Days of Wine..., Experiment in..., Peter Sellers: Pink Panther, A Shot in the Dark;). Edwards'ın sinemaya radyo için oyun yazarlığı ve senaryoculuktan geçmiş olması filmlerinin kuruluşu-nun genellikle sağlam temellere da-yanmasına yardım ediyor. Buna dai-ma çok iyi oyuncular kullanması ve güldürülerde gültüleri'nin gecikmeli oluşu eklenince ortaya en azından rahatlıkla izlenen filmler çıkıyor. Ancak Edwards'ın bütün gültüleri bu biçimde değil elbette. Filmlerinde Mack Sennett'in kremalı turtala-rına da rastlamamız bunu gösterir. Bununla beraber her ikisi de -özel-likle birincisi - belli bir düzeyin üstünde olan, Days of Wine.. ve Ex-periment in Terror gibi güldürü ol-mayan filmleri bir yana bırakılırsa Edwards bana, kendisinde topladığı özellikler gözönüne alındığında -sağ-lam yapı, iyi oyuncu, gecikmeli gü-lüt- gücünü güldürülerde gösterme-si gereken bir yönetmen olarak gö-rünüyor. Görünmesine görünüyor ya, bir sü-rü insana isterik kahkahalar arttırarak, onları üç saatten daha uzun bir zaman karanlıkların kucağında ikinci bir yaşantıya yöneltmenin sa-natla ne denli bağdaşabileceği ay-rı bir konu. Oysa seyirciye kahkaha attıran, ama her filmiyle bir adım ileri giderek -kendi yönettiği film-lerden söz ediyorum - bir zamanlar, bugün artık İsviçre'de yaşayan, ka-mış sopası ve daima çarpık duran ayaklarıyla bir adamın yaptıklarına yaklaşmaya çalışan bir diğer Ameri-kalıyı ilgiyle izleyebiliyoruz. Çünkü filmleri -The Bellboy, The Patsy-çok-larına burun kıvırtıp sinema salo-nunu terketirse bile - yirmi yıl son-ra -belki o denli uzun bir süre bi-le gereksiz olacak - bugün kamış sopası ve çarpık ayaklarıyla bir ada-mın yaptıklarını seyrettiğimiz bi-çimde izlenecek değerlidirler. De-mek ki bir zamanların Amerikan güldürüsünü sürdürebilecek bir yö-netmen varken - filmleri ne denli düzgün olursa olsun - ne Edwards'-ları ne de -bazılarınca öyle anlaşılmış da olsa - Donen'leri alkışlayabi-leceğiz. Büyük Yarış, herşeyden önce oyun-cuların ve herhalde teknik kadro-nun çekim anında bir hayli eğlen-

dikleri ve yönetmenin sessiz film gültülerine olan tutkusunu gösterdi-ği bir film. Pink Panther'de olduğu gibi burada da tek başına ayrı bir film olarak gösterilebilecek kadar başarılı ve Maurice Binder'in hazırladığı jenerik'ten sonra Edwards bir-kaç plân içinde üç buçuk saatlik uzun filminin konusunu ortaya çık-a-rıyor. İyl'nin simgesi, beyaz giy-siler içinde, Valentino'nun çadırında yarışa hazırlanan, aydınlık yüzü ve parlayan dişleri ile Leslie / Curtis, Kötünün simgesi, karanlar giyinmiş, karanlık bir evde yaşayan, kara bı-yıklı karanlık bir kişinin, Prof. Fate / Lemmon'un hakkından her kere-sinde geliyor. Nathalie Wood bile her filmdeki soğuk, zoraki oyununu bırakıp, herkes gibi eğlenmişe ben-ziyor. Ancak Edwards, hemen bü-tün yönetmenlerin uzun film yapar-kün düştükleri hataya düşüyor. Yer yer filmin kontrolünü kaybediyor, kendi çapındaki bir yönetmenin filmde yer almasına nasıl izin ver-diğini anlayamadığımız sahnelem-i görmezlikten geliyor ve en önemli-si, iyi oyuncular kullanmanın ver-diği rahatlık içinde oyunun yöneti-mini elinden geçiriyor. Böyle sahne-lerde bet sesli bir çarkıcı 5-6 dakika süreyle kulaklarımıza güneyli şivesiyle bitmez tükenmez boş söz-ler söylüyor, Jack Lemmon soytarı-lıyor. Ama herşeye rağmen Büyük Yarış, türünü benimsemiş, elindeki olanaklardan en iyi biçimde yarar-lanabilmeyi beceren, filmlerinin ya-pısını sağlam olarak kuran, Ameri-ka'nın Donen'le birlikte, biçimle içeriği en iyi kaynaştırabilen iki yö-netmeninden birinin, zaman zaman üzerinde yıllarca çalışmış bir min-yatürü, çoğu zaman ise seri imalât çarklarının ortaya çıkardığı, her ya-nı parlak ama özensiz, çirkin bir ürününü seyredivormuşuz duygusu-nu veren bir filmi. Ve film bitip oto-mobiller Paris-New York yarışını bi-rinci olarak bitirmek için motorla-rını çalıştırdıkları anda, ilkel ma-kineler önünde bugün herkesin ez-bece bildiği filmlerini yapmış olan «Mr. Laurel ve Mr. Hardy»ye hak-larını verebilmek için en azından bunun gibi birkaç filmin daha ken-dilerine ithaf edilmesi gerektiğini düşünür gibi oldum.

Jak Şalom



ANGYALOK FÖLDJE/MELEKLERİN TOPRAĞI

LES TRIBULATIONS D'UN CHINOIS EN CHINE/ÇİN MACERASI. Philippe de Broca yönetiminde çevrilmiş bir Fransız filmi. Jean -Paul Belmondo, Ursula Andress, Valeie Lagrange. Şimdiye değin delidolu bir türün örneklerini vererek Fransız sinemasında kendine özgü bir yer edinen eski Yeni Dalgacı'lardan Philippe de Broca, Jean Pierre Cassel'li filimlerinden sonra şimdi de Jean -Paul Belmondo evresinde. Belmondo'yla birlikte yaptığı L'Homme de Rio'nun büyük bir evrensel başarı kazanması üzerine, bu kez Ursula Andress'i de alarak gene Belmondo'yla birlikte, Jules Verne'vari bir konuyu işliyor Çin Macerası'nda. Brezilyanın yerine bu kez egzotik Çin görüntüleri, insan dolu, labirentimsi Hong-Kong sokakları var. Ticari kaygının bu denli belirli oluşu daha baştan soğutuyor kişiyi, güvensizlik veriyor. Anlattığı önemli değil pek, de Broca'nın (milyoner, çağdaş bir genç Werther / Belmondo'nun gerçeküstü serüvenleri), nasıl anlattığı önemli. Ayrıntıları önemseyen son derece hareketli bir sinema anlatımı, usta işi görüntüler, Mack Sennet'ten James Bond'a değin sinemanın bütün türleri, resimli roman tekniğinden yararlanılan bir sinema anlayışı, baştan sona sürdürülen sürükleyicilik, vb. Görünürde yüzeysel bir başarıyı sağlayan bütün bunlar sonuçta, de Broca'nın bir önceki çalışmasının (Rio Macerası'nın) tekrarı olmaktan öteye götüremiyor filmi. Üstelik daha başarısız bir tekrar. - S. Ç.



THE DISORDERLY ORDERLY/J. L. GÖNÜLLÜ DOKTOR.



LA STEPPA/BOZKIR

ELEKTRA. Mihail Kakoyannis yönetiminde çevrilmiş bir siyah -beyaz Yunan yapımı. Irene Papas, Aleko Castilli, Yannis Fertis. - Kakoyannis'in başarılı bir tragedyya uyarlaması.. Tiyatro -sinema ilişkisinin olumsuz örnekleri dışında tutabileceğimiz bir film, Elektra.. Kakoyannis tragedyayı sinematografik bir düzende geliştirme yolunda sinemanın görüntü, kurgu gibi öğelerinden yerli yerinde yararlanmağı bilmiş.. Elektra'yı oynayan Irene Papas güçlü oyunuyla Kakoyannis'in çalışmasına katkıda bulunuyor!.. -T. A.

THE AMOUREUS ADVENTURES OF MOLL FLANDERS / DUŞKÜN KADIN. Terence Young yönetiminde çevrilmiş bir renkli Amerikan yapımı. Klm Novak, Richard Johnson, Vittorio de Sica, Hugh Griffith. - Ayrılmalı: Düşkün bir yana, kadın bir yana. Düşkünler çok, Bond'cu Young, zavallı de Sica, maskara Johnson. Kadın'sa tek: Novak, biliyor bu işi. Bir filme, ortaya bu denli kötü bir şey çıkarmak için avuç dolusu paralar harcamak neye, yönetmenlik yaptığı zaman ortaya seyredebilir şeyler çıkaran (eskiden başeserler yaratıyordu) bir sinema eskisinin birkaç dolar için kendisini rezil etmesi neye. Ama biliyorlar, bütün sömürücüler gibi hesaplarını gayet iyi bilen Hollywood yapımcıları, güzel bir kadın, son günlerini yaşayan bir oyuncu yönetmen, bir-iki karakter oyuncusu, bir de efsanevi yönetmen Bond'cu Young bir araya gelince, Buenos Aires'ten, Hong-Kong'a kadar bir dolu insanın, karanlık salonları dolduracağını. Onlar da böyle bulmuşlar yollarını, ne demeli? - J.Ş.



LES TRIBULATIONS D'UN CHINOIS EN CHINE/ ÇİN MACERASI

DEĞERLENDİRME

● Kötü

●● Sıradan

●●● İlginç

●●●● Güzel

●●●●● Başarar

	Tanju Akerson Tercüman	Sungu Çapan Yeni Sinema	Atilla Dorsay Cumhuriyet	Ali Gevgilili Yeni Dergi	Onat Kutlar Yeni Sinema	Çetin A. Özkırım Yeni Gazete	Giovanni Scognamiglio Yeni Sinema	Jak Şalom Yeni Sinema	Coşkun Şensoy Ses	Sezer Tansuğ A. B. C.
S Aleksandr Nevski (Alexandre Nevsky)	●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●		●●●●●
S Toprak (Zemlia)	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●			●●●●●	●●●	●●●●●
S Kuzeyli Nanook (Nanook of the North)	●●●	●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●		●●●●●	●●●●	●●●	●●●●●
S Sonsuz Sokaklar (La Strada)	●●●●●	●●●	●●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●●	●●●	●●●●●
S Meleklerin Toprağı (Angyalok Földje)	●●●●●		●●●	●●●●				●●●●●	●●●	
S Açlık (Sult)	●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●	●●●●	●●●●	●●●●
S Elektra (Elektra)	●●●●	●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●	●●●●●
S Küçük Afroditler (Mikres Aphrodites)	●●●●	●●●	●●●	●●●	●●●●	●●●●	●●●	●●●	●●●	●●●●
Korkunç Koleksiyoncu (The Collector)	●●		●●●●	●●●		●●●	●●●●	●●●●	●●●●	
Hudutların Kanunu	●●●	●●		●●●●	●●●	●●●	●●●●	●●●	●●●	
S Kırmızı Elli Goupi (Goupi Mains Rouges)	●	●●●	●●●●	●●●				●●●●	●●	
S Sessizlik (Milczenie)	●●	●●●●	●●●	●●●●				●●●●	●●	
Büyük Yarış (The Great Race)	●●●		●●●	●●		●●●		●●●	●●	
Çin Macerası (Les Tribulations...)	●●	●●	●●●	●●		●●	●●●	●●●	●●	
J. L. Gönüllü Doktor (The Disorderly Orderly)		●●●	●●●	●●		●●	●●	●●●	●	
S Bozkır (La Steppa)	●	●●	●●●	●●		●●●●		●●		●●
Kahraman Binbaşı (Major Dundee)	●●●	●●●	●			●●●		●●	●	
S Siyahlı Kız (To Koritsi Me Ta Mavra)	●●	●●	●●	●●●				●●	●●	
Sus Sevgilim (Hush, Hush, Sweet Charlotte)			●●	●●		●●			●●	
Şahane Soygun (Un Milliard dans un Billard)				●		●●●	●	●●	●	
Barabas (Barabbas)	●	●	●			●●			●	

Atilla Dorsay geçen sayımızdaki değerlendirmede Savaş Bitti'ye tek değil, uç yıldız verdiğini bildirmiştir. Duzeltiriz. Yanlarında S harfleri bulunan filmler Sinematekte gösterilmişlerdir.

