



görüntü

GÖRÜNTÜ

Robert Kolej Sinema Kulübü Yayın Organı

Nisan 1966

Sahibi ve Mesul Müdürü :	İçindekiler	
Özer Kabaş	1	Amacımız
Yönetmenler :	2	Umutluyuz
Oğuz Bozkurt	4	Olumlu bir Başlangıç
Üner Birecikli	7	Sinema ve Az
Teknik Yönetmen :		Gelişmiş Ülkeler
Hüseyin Abut	9	Şehirde '66 Sezonu
Yazı Heyeti :	16	F. Truffaut
Hasan Akbelen	18	Truffaut ve Filimleri
Yusuf Benmair	23	Zoltan Fabri ve Eseri
Sezer Türkay	27	Resim-Görüntü-Sinema
Andreas Papucis		
Özer Kabaş		
Yönetim Yeri :		
Robert Kolej Sinema Kulübü		
Bebek İstanbul		
Dizgi ve Baskı :		
İstanbul Matbaası		

AMACIMIZ

Kulübümüzün kuruluş amacı sinema sanatını okulumuz talebelerine tanıtmak ve onlara bu alanda faydalı olacak filimleri —imkânlarımız dahilinde— göstermekti, fakat zamanla faaliyetlerimiz gelişt, gösterilerimizin yanı sıra üyelerimize, diğer faaliyetlerimizi tanıtmak bir yayın organı ihtiyacı belirdi. Böylece geçtiğimiz Kasım ayı içinde ilk bültenimiz yayınlandı. Ancak yakında çekim faaliyetlerine başlayacak olan üyelerimize teknik bilgilerin verilmesinde, onların ve tüm olarak kulübümüzün görüşlerinin açıklanmasında yardımcı olacak bir yayın organı olarak bu birkaç sayfalık bülten ihtiyaca cevap veremiyordu. Böylece «Kulübümüzün amacına ulaşmasındaki hızı arttırmak ve memleketimizde ihmal edilen bir sanat dalında söz sahibi olabilecek kişilerin görüşlerini geliştirmek ve onlara bu görüşlerini duyurmak imkânını vermek» amacı ile GÖRÜNTÜ'nün çıkması kararlaştırıldı.

Bu hareket noktasından işe başlayarak üç ana bölümden meydana gelen dergimizi hazırladık. Bu bölümler sayesinde sizleri önemli sinema olaylarından ve kulübümüzün faaliyetlerinden haberdar ederken, gösterilerimizi tamamlayacak ve teknik çalışmalarımızda sizlere faydalı olacak bilgileri de verme fırsatını bulacağımızı umud ediyoruz.

Bu sayıda dikkatinizi çekecek bir eksiklik herhalde Türk filmciliğine hiç değinmememiz olacaktır. Türk filmciliği üstünde titizlikle durduğumuz bir konudur fakat ilk sayımızın kısa bir süre içinde hazırlanması, dolayısıyla bu konuda sadece filmciliğimizi tenkid eder yazıların bulunacağı endişesi bu eksikliğe sebep oldu. Ancak gelecek sayılarımızda Türk filmciliğinin problemlerini ve bu problemlerin hâl çareleri hakkında düşündüklerimizi bir araştırma serisi halinde yayınlamaya çalışacağız.

Bu ilk sayımızda bazı diğer eksiklikler de bulunabilir, fakat sizlerden gelecek olan yapıcı tenkitlerle bunları telâfi etmeğe ve en kısa zamanda GÖRÜNTÜ'yü sinema severler tarafından aranan bir dergi haline getirmeğe çalışacağız.

GÖRÜNTÜ

UMUTLUYUZ

Hasan AKBELEN

Robert Kolej Sinema Kulübü bir kuruluş olarak nedir? Niçin kurulmuştur? Amaçları nelerdir? Şimdiye kadar neler yapmıştır? Şimdiden sonra yapabileceği neler vardır? Kuruluşundan bu yana üç yılı aşkın bir süre geçen Robert Kolej Sinema Kulübünün bu sorulara cevap verip elindeki imkânları tartması gerekmektedir.

Bir Sinema Kulübü olarak ilk önce yapılması gereken iş bilinçli bir sinema seyircisinin hazırlanmasıydı. Öyle ki bu seyirci, sinemayı bazı yazarların gayet doğru olarak adlandırdıkları gibi bir çeşit «sinematografik afyon» dan ayırdedebilmek, yavaş yavaş fakat bilinçli bir şekilde bu ikinci şıkkı sinema olarak reddedebilmek alışkanlığına ulaşsın; birtakım görüntüleri beyaz perdeye aktarırmakla, bu işlemde öteye giderek onu sanat yapan insanı değerleri, resimlerin iletmiş fikirleri takdir ve ayırdetme hassasiyetini elde etsin. Robert Kolej Sinema Kulübünün çalışmaları bundan önceki yıllarda daima bu yönde olmuş, bu yıl için temin edebildiğimiz makine sayesinde daha da hızlanmış, gösteriler biraz daha kalite, biraz daha ciddiyet kazanmıştır. Sonuç ne olmuştur? Bugün rahatlıkla söyleyebiliriz ki Robert Kolej Sinema Kulübü düzenli gösterileri doyurabilecek miktarın üstünde bir seyirci kitlesine sahiptir ve bu kitlenin sanat olarak sinemaya verdiği önem şüphesiz bir gerçektir. Demek oluyor ki kuruluş gayemizin ilk safhası başarıya ulaşmıştır.

Bu yılki çalışma programı dahilinde bir senaryo yarışması düzenlenmiş ve sonuçlanmıştır. Bunun devamı olarak bir film çekimine gidilmektedir. Bu çalışmanın hiç olmazsa bir deneme olarak faydalı olacağı muhakkaktır, fakat verimli olması meselesi film çekildikten sonra aydınlanacak bir konudur.

Robert Kolej Sinema Kulübü çok cepheli bir sinema kuruluşu olmak azmindedir; öyle ki gelecekteki kulüp üyeleri hem teorik hem pratik olarak çeşitli sinema çalışmalarına katılabileceklerdir. Tasavvurlarımızdaki Robert Kolej Sinema Kulübünü şöylece çizebiliriz: film gösterilerinden başka, kulüp odasının (temin edildiği zaman) vereceği imkânlarla çalışma dalları ge-

nişletilmiş olacaktır. Bu odada çeşitli öğretici ve tanıtıcı toplantılar düzenlenecektir. Bu toplantılar önce sinema sanatçı, yazar ve eleştircilerinin davet edilmesi şeklinde olacak, daha sonra üyeler tarafından belirli bir program çerçevesinde hazırlanacaktır. Kulübün bir yüksek okul seviyesinde olması ayrıca araştırma yapma kolaylığı sağlamaktadır ve üyelerin her yıl bir araştırma yapıp raporlarını kulüp arşivlerinde saklanmak üzere vermeleri muhakkak ki tasvip görecektir. Kulüp ayrıca bunlardan derlenmiş kitaplar da yayınlatabilir. Elbette ki bir sinema kulübü yedinci sanatın tarih içindeki ve yeni gelişmelerini takip edebilmek ve bunu bir etüd konusu yapmak istiyecektir. Dolayısıyla kulüp kütüphanesinin zengin bir koleksiyon haline getirilmesi gayet önemli bir konudur. Bu bakımdan kitap ve mecmua temini ve saklanması düzenlenmektedir. Yine aynı konuyla ilgili olarak kulüp odası için 16 milimetrelilik tam teçhizatlı bir sinema makinesi ve bir teyp temin edilecektir. Kulüp arşivlerinin en önemli kısımlarından olacak ve her yıl zenginleştirilmesi âdeta bir zorunluluk olarak kabul edilmesi gereken seçme bir film koleksiyonu (filmothèque) hazırlanacak ve ayrıca mümkün oldukça değerli filmlerin ses bantları kaydedilip bir (sonothèque) meydana getirilecektir. Esasen bu son çalışmaya bu yıl gösterilen filmlerin ses bantlarının kaydıyla başlanmıştır. Bunlardan ayrı olarak film çalışmaları için yine bu odada gerekli teçhizat bulundurulacak, bilhassa ilk iş olarak kulübün malı olacak bir kamera temini yoluna gidilecektir.

Robert Kolej Sinema Kulübü sadece Kolej tepesinin kulübü olmak durumunda kalmayı hiçbir zaman istememiş ve daima ufuklarını genişletmeye çalışmıştır. Nitekim bu yıl kulüp gösterilerine okul dışından da büyük rağbet olmuş ve Robert Kolej Sinema Kulübünün sadece okul çerçevesinde kalmıyan ve Türkiye'de sinema sanatının sevilmesi, değerlendirilmesi ve gelişmesi yolunda çalışan bir kuruluş olduğu anlaşılmıştır.

Arzumuz bütün bu çalışmaların sonucu olarak Robert Kolej öğretim programı dahilinde sinemaya yer verilmesi ve mesele bir «Sinema Sanatına Giriş» dersi ile bu yola girilmesidir.

İşte böyle bir düzen içinde yapılacak çalışmalarla verimli sonuçlar elde edilecek ve bu başarıların verdiği tatminle eskiler, heyecanla yeniler kamçılanacak ve netice hepimiz için bir kıvanç vesilesi olacaktır. Bunun böyle olması elzemdir. Sinema çok cepheli bir ekip çalışmasıdır. Ancak çok cepheli bir şekilde ve her katılanın ona şevkle sarılması sayesinde başarı kazanır. Bu durumun gerektirdiği düzeni hazırlamakla mutlu ve Robert Kolej Sinema Kulübünün geleceği hesabına umutluyuz.

Olumlu Bir Başlangıç

Onat KUTLAR'la bir konuşma

- 1 — Sinematek'in kuruluş sebepleri nelerdir? Bu konudaki amaç ve çalışmalarınızı açıklar mısınız?

Sinema sanatı ile ilgili bir ortamın bulunduğu her yerde bir Sinematek'in bulunması zorunludur. Bu zorunluluk iki nedenden doğmaktadır. Birincisi, sinema sanatının ürünleri yani fimler pahalı sanat eserleridir. Hem elde edilmeleri, hem korunmaları hem de seyretilmeleri oldukça büyük paraları ve özel araçları gerektirir. Bu yüzden sinema seyircileri, bir filmi bir kitap ya da plâk gibi satın alıp istedikleri anda seyredermezler. Günümüzün bu en yaygın ve sevilen sanatının binlerce ürünü ne kitaplıkta korunur, ne müzelerde sergilenir ve ne de evlerimizde raflara dizilebilir. Her şey, sinema salonu sahiplerinin ve dağıtıcıların keyfine, çıkarına bırakılmıştır. Onların seçtikleri filmleri gene onların tayin ettikleri süre içinde görmeye mahkûmuz, İşte Sinematek kuruluşları her şeyden önce halkın sinema sanatı ile, kâr amaçlarının dışında, bir sanat olarak karşı karşıya gelmesini sağlamak amacı ile meydana getirilmişlerdir. Sinematek, arşivlerinde, başlangıcından bugüne kadar çevrilmiş bütün filmlerin (elde edebildiği ölçüde elbette) kopya ya da orijinallerini bulunduran, bunları yeni kuşakların yararlanmasına sunan bir «Kamu Sinema Kitaplığı»dır. Homeros'tan bu yana yüzbinlerce kitabın bulunamadığı, okunamadığı bir ülkede nasıl bir yazı sanatından söz açılmazsa, Sinematek'in bulunmadığı bir ülkede de ne sinema sanatı olabilir, ne gerçek sinema seyircisi yetişebilir ve ne de pek doğal olarak değerli sinema sanatçısı ortaya çıkabilir.

İkinci neden bu birincisine sıkı sıkıya bağlıdır. Yukarıdaki amacın gerçekleşmesini belirli bir ölçüde Sinema kulüpleri ve örnekleri batı ülkelerinde çok bulunan «Sanat ve Deneme Sinema Salonları» üzerlerine alabilirler, hattâ başarabilirler de. Ama bunun için de önce filmlerin toplanması ve korunması gerekir. Yapımcılar, çok zaman vizyondan kalkmış filmlerini gereği

gibi korumak lüzumunu duymazlar. İşletmeciler bu filmleri bir süre oynattıktan sonra yokederler. Hele Türkiye gibi bir ülkede bir filmin ömrü, kayan bir yıldızınki gibi kısadır. Bir ara görünür ve kaybolur. On yıl kadar önce, bu ilgisizlik yüzünden ortak bir depoda yüzlerce yerli ve yabancı film yandı gitti.

İşte Sinematek Derneği bu iki zorunluktan ötürü kurulmuştur. Hem yerli ve yabancı sinema ürünlerini bulmak ve korumak, hem de halkın bu sanattan gerektiği ölçüde yararlanmasını mümkün kılmak.

Öbür yandan Sinematek elbette yalnızca bir arşiv olmakla kalmıyacaktır. Bir ortamdır sinematek. Özellikle Türk Sinematek'i böyle olmak zorundadır. Belgeleri, kitapları, fotoğrafları toplayacak, konferanslar seminerler düzenliyecektir.

- 2.— Gösterilerin seçiminde gözönünde bulundurduğumuz özellikler nelerdir?

İlkemiz şudur: Arşivin kurulmasında bir kalite ayırımı yapmıyoruz. Sinema'nın her türlü ürünü arşivimizde toplanacaktır. Arşivin ilk eserleri de hiç kuşkusuz Türk filmleri olacaktır. Ulusal bir sinematek her şeyden önce kendi ülkesinin ürünlerini araştırmak ve korumak zorundadır. Ancak gösterilerde çok kesin bir kalite ayırımı yapıyoruz. Bugüne kadar gösterdiğimiz 40'tan fazla filmi seçerken yalnızca sanat değerinin üstün olmasını gözönünde tuttuk.

- 3.— Kronolojik sıra neden yapılmadı?

Klasik filmleri seyretmek ve değerlendirmek belli bir sinema bilgisini ve alışkanlığını gerektirir. Türk seyircisi, sinemayla en içli dışlı olanları bile örneğin bir Griffith'i, bir Eisenstein'i ya da bir Stroheim'i yadırgayabilir, düş kırıklığına uğrayabilirler. Bu yüzden önce günümüzün belli başlı akımlarını ve yönetmenlerini tanıtmayı uygun bulduk. Sinematek'in 1965-66 programı bir çağda dünya panoraması olarak düzenlendi. Bu filmlerin tekniği modernidir. Ticarî sinemalarda görülen filmlere yakındır. Ve yıllardır sözü edildiği halde ülkemizde gösterilmemişlerdir. Bu yüzden önce çağdaş sinema'dan başladık.

- 4.— Özel bir sinematek salonu yapmayı düşünüyor musunuz? Bir sinema kitaplığı kuracak mısınız?

Sinematek kitaplığını kurmaya başladık. Şu anda Sinematek çeşitli dillerde 8 sinema dergisine abonedir. Çe-

şitli kitaplar da ısmarlanmıştır. Dernek merkezi Beyoğlu Mis sokağındaki yeni lokaline taşınca üyelerimiz bu kitaplıktan yararlanabileceklerdir. Salona gelince bu konuda da çalışmalar yapmaktayız. Gelecek yıl kendi salonumuzda gösteriler yapabileceğimizi sanıyorum.

- 5.— Bu amaçlarınızı gerçekleştirmekte sizi en çok düşündüren konu nedir?

Sinematek bir gereksinmeyi karşıladığı için sinemaseverlerin geniş ilgi ve desteğini kazandı. Çalışmalarımız oldukça yorucudur, ama bu ilgiye cevap vermekte olduğumuzu gördükçe seviniyoruz. Bazı konularda güçlüklerle karşılaşmaktayız. Örneğin filmlerin sağlanmasında zaman zaman aşılması zor engeller çıkıyor karşımıza. Ulaştırma, gümrük vs. gibi. Sinematek geniş gösteri programlarını düzenleyebilmek için bir çok kaynaklardan yararlanıyor. Yabancı Sinematekler, Kültür Temsilcilikleri, Sine-Kulüp Federasyonları istediğimiz filmleri yolluyorlar. Ama gene de zaman zaman programda değişiklik yapmak zorunda kalıyoruz. Perde arkasındaki güçlükleri bilmeyen üyelerimizin bu değişiklikleri hoşgörüyle karşılamalarını istiyoruz.

İkinci güçlüğümüz de filmlerin dili konusunda. Haftada iki film temposuyla giden bir programda filmin konuşmalarını anlaşılır hale getirecek hiçbir teknik imkânın bulunamayacağını üzülerek gördük. Son olarak üç seanstan yalnızca birini, mikrofondan açıklamalar yapmak suretiyle «çevirili seans» yapmayı düşünüyoruz. Arşiv konusunda ise burada anlatılması oldukça uzun sürecektir değişik güçlüklerle karşı karşıyayız. Ancak Sinematek, iyiniyetli herkesin kabul ettiği gibi başarılı bir başlangıç yapmıştır. İlerde bütün bu engellerin üstesinden geleceğimize inanıyoruz.

- 6.— Dernek üyelerine pratik çalışma imkânları vermeyi tasarlıyor musunuz?

Elbette. En çok üstünde durduğumuz konulardan biri bu. Yeni lokalimize geçer geçmez gönüllü üyelerimizden gruplar kuracağız. Bu gruplar Sinematek Yöneticilerinden birinin de katılmasıyla çeşitli araştırma ve çalışmalar yapacaklar. Bu çalışma programının ayrıntılarını pek yakında üyelerimize bildireceğiz. Ayrıca Sinematek bir ortam olmalıdır demiştik. Bu amaçla küçük bir kısa film yapımı merkezi kuracağız. Burada genç sinemacıların denemeler yapması imkân dahiline girecek. Bir de fotoğraf stüdyosu kurmayı düşünüyoruz.

Sinema ve Az Gelişmiş Ülkeler

J. Douchet'nin katıldığı açık oturum.

Sinematek Derneği 8 Mart günü Fransız Kültür Merkezinde bir açık oturum düzenledi. Oturumun özelliği Fransız rejisörü Jean Douchet'nin de katılmasıydı. «Paris vu Par...» (Altı Yönetmen Gözüyle Paris) adlı filimin skeçlerinden birini yapan Douchet aynı filimin gösterisinde hazır bulunmak üzere özel olarak gelmişti.

Oturum konusu az gelişmiş ve gelişmiş ülkelerdeki sinemanın ve bilhassa gelişmiş ülkelerde alabildiğine ilerlemesine rağmen az gelişmiş ülkelerde sinemanın duraklamakta âdetâ inad etmesinin nedenlerinin incelenmesiydi.

Oturum Fransızca yapıldı ve konuşmacılar şu kimselerden müteşekkildi: Jean Douchet, Onat Kutlar (Sinematek yönetmeni), Tuncan Okan (Sinema Yazarı), Rekin Teksoy (Sinema Yazarı), Duygu Sağıroğlu (Rejisör) Hasan Akbelen (Robert Kolej Sinema Kulübü Başkanı) ve Giovanni Scognamillo.

Onat Kutlar tarafından yönetilen açık oturumda ilk sözü Giovanni Scognamillo aldı ve kısaca oturum konusunun açıklamasını yaptı.

Konuşmalar esasen tahmin edilebileceği gibi, genel olarak az gelişmiş ülkeleri ele almakla beraber daha çok Türkiye ve Türk sinemasına yöneldi.

Duygu Sağıroğlu Türkiye'de film yapan sanatçıların problemlerine değindi ve ülkemizde film yapmanın zorluklarını anlattı. Türkiye'de seyirci olmadığından yakının Sağıroğlu sansür güçlüklerini ve ticarî film yapmaya iyi niyetli rejisörlerin dahi ister istemez itildiğini belirtti.

Jean Douchet'nin buna verdiği karşılık ise Jean Luc Godard örneğiydi. Godard sinemacılığa beş parasız başlamıştı, fakat diyeceği bir şey ve onu söylemek için de cesareti vardı. Cesaret... Bu kelimeyi Douchet birkaç defa kullandı ve az gelişmiş ülkelerin sinemalarının ancak cesur gençler sayesinde kalkınabileceğini ve bunun için bir hamlenin şart olduğunu belirtti. Kendisi İran'dan geliyordu. Orada Golestan isimli bir sinemacıyla tanışmış ve filmlerini de görmüştü. Golestan şahsî servetini filmine

yatırılmış ve tamamen kaybetmişti. Fakat film Avrupa'da gösterilmiş ve beğenilmişti. İş yapmıyacaktı, fakat iyiydi. Nitekim İran hükûmeti ona maddi bakımdan avantajlı film siparişleri vermeğe başlamıştı. Bunun üzerine Tuncan Okan söz alarak Venedik Film Festivaline gönderilen bir Türk filminden bahsetti (Denize İnen Sokak). Bu, filmin masraflarını arttırmaktan başka bir işe yaramamıştı. Festivalde gösterilen filimler, hele az gelişmiş ülkelerden geliyorsa, hiç alâka görmüyorlardı. Oysa festivallerde bir tek gösteri bile büyük bir masraf teşkil ediyordu. Douchet'nin buna verdiği cevap, gelişmiş ülke sinemacısının verileri ile düşündüğünü, meseleye inemediğini gösteriyordu. Cevap şuydu: «Bana, bir filme ayırdığınız paradan bir kısmını da bir veya birkaç festival gösterisini hesaba katarak ayıramıyacağınızı söylemiyeceksiniz herhalde!»

Bundan sonra söz alan Rekin Teksoy tamamen değişik bir görüş noktasından hareket etti ve sinemanın kaçınılmaz özelliği olan masraflılıktan dolayı kapitale olan ihtiyacı ve bunun neticesi olarak filimin herhangi bir mal olarak görülmesi durumunu belirtti. Dolayısıyla sinema ister istemez kapitalin emrindeydi ve bir ülkenin sinemasının gelişebilmesi için herşeyden önce o ülkenin ekonomik ve politik otonomiye sahip olması gerekiyordu.

Sinema seyircisinin durumu üzerinde konuşan Hasan Akbelen herşeyden önce seyircinin eğitilmesi ve sinema sanatının kendinden önce gelen altı sanatın bir karışımı olması dolayısıyla bunların seyirci tarafından benimsenmesi gerektiğini ileri sürdü. Seyircinin tutumunun yapma doğrudan doğruya tesir edeceğini, bilinçli bir seyircinin bunu iyileştireceğini belirtti. Gelişmiş ülkelerdeki seyircinin eseri takdir kabiliyetinin etken olduğu önemli bir noktaydı. Douchet de «Paris vu Par...» filminden bahsederek bu filmin Paris'te diğer filmlere nazaran az seyirci topladığını, taşrada toplayacağı da hesaba katıldığında kendi masrafını ancak karşılayabileceğini belirtti. Gelişmiş ülkelerde yapılan sanat filmlerinin masrafını çıkarma imkânı vardı, oysa ki az gelişmiş ülkelerde bu, kaybı aşağı yukarı belli bir kumardı. Hasan Akbelen sinema tarihine bakıldığı takdirde her yeniliğin bir bocalama ve tekrar alışma devresi getirdiğini, bunun gerek başlangıçta, gerek sesli sinemanın gerek renkli sinemanın gelişinde görüldüğünü belirtti. Halkın bununla bir müddet tatmin olduğu, oyalandığı ve yapımcıların da kendilerini sıkmadıkları görülmüyordu. İşte bu bocalama devresi az gelişmiş ülkelerde çok uzun sürüyor ve halk aynı şekillerin tekrar tekrar önüne sürülmesiyle tatmin oluyordu. Douchet bu fikre iştirak etmedi ve bu devrenin

(Devamı Sayfa 30)

Şehirde 66 Sezonu

Üner BİRECİKLİ

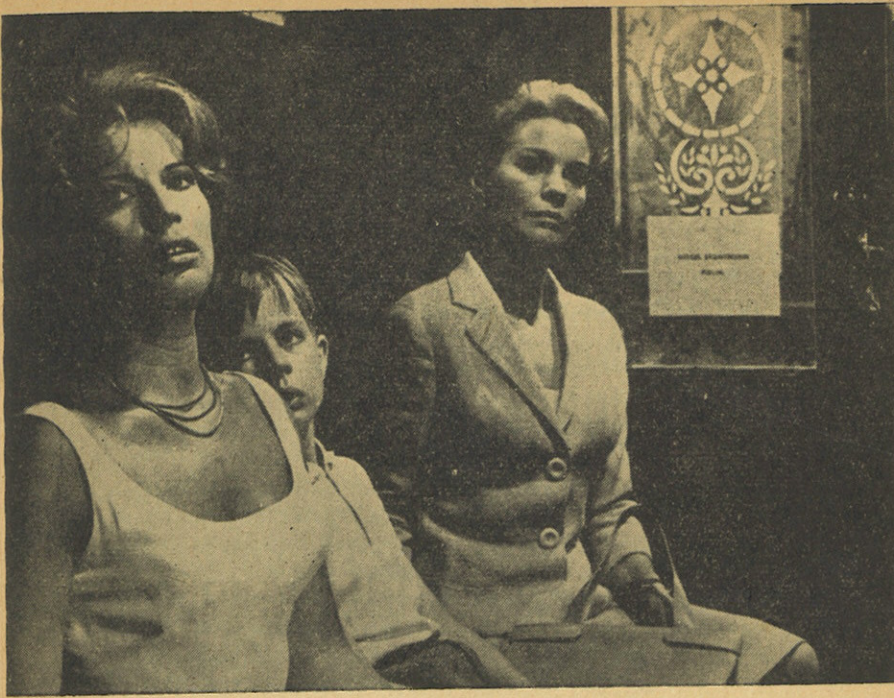
Yegâne endişeleri salonu doldurmak olan çoğu sinema sahipleri ve film şirketleri gerçek sinema sanatı ile en ufak bir ilgisi olmayan filmleri arka arkaya sıralıyarak haftaları ve sezonu bitirdiler. 1966 film sezonunun bitmesine birkaç hafta kala geçtiğimiz sezonda görülen iyi filmleri hatırlamaya çalışsak sayılarının onu geçmediğini görürüz. Bu miktarın çok az olması sinema severler için üzücü bir durumdur.

Bu yazıda geçtiğimiz sezonda seyretmek imkânını bulduğumuz iyi filmlerden söz etmek istiyoruz. Filmdeki olay zincirini sıralıyarak filmi özetlemekten çok, bu filmlerin neler anlatmak istediklerini izaha çalışmak daha faydalı olacaktır.

İlk aklımıza gelen Ingmar Bergman'ın «Tystnaden» (Sessizlik) adlı filmi oluyor. İsveç sinemasının en iyi yönetmenininin 1963 de çevirdiği bu film her bakımdan güçlü bir sanat eseri. Filmin kuruluşu basit; bir tren kompartımanında başlayıp yine tren kompartımanında bitiyor ve arada filmin üç kişisini, Johan (Jörgen Lindström — çocuk), Anna (Gunnel Lindblom — anne) ve kardeşi Ester (Ingrid Thulin), aralarındaki münasebetleri bir otel odasında izliyoruz. Film daha ilk karelerinde nefis close-up'larla seyirciyi âdeta zorla kendi havasına çekiyor. Terleyen ve solurcasına nefes alan bir anneyi, kan tüküren bir teyzeyi ve filmin en önemli kişisi çocuğu, içinde bulundukları durumu sadece kameranın akıllı hareketleriyle tesbit ediyoruz.

Teyze klâsik bir tayyör giymiştir. Yanında anne açık sayılabilecek bir elbise ile ağzından nefes almaktadır. Çocuk ise birşeyler anlamağa çalışır fakat anlayamaz. Anne ile kardeşi birbirlerinden tamamen ayrılmışlardır. Çocuk bu durumu sezer, fakat anlayamaz; annesine yanaşmak için yanına kıvrılıp yatmak ihtiyacını hisseder. Filmin ilk sahnelerinde bu şekilde tanıdığımız çocuk filmin son sahnesinde, yine bir tren kompartımanında, elinde kâğıt bazı gerçekleri öğrenmiş ve artık anlamakta annesine ihtiyacı kalmamıştır. Fakat anne aynı çizgisinde ayrı olduğu kardeşinden tamamen ayrılmakta ve oğlundan çekinmektedir.

Otele yerleştikten sonra anne ilk fırsatta cinsî arzularını tatmine çalışır. Bu arada oğlu ile yatması, oğluna banyoda arkasını sabunlatması ve bir garsonla geceleme aynı arzusunun değişik şekillerde tatmini olarak gösterilir. Bergman bir ara an-



Sessizlik (Bergman)

nenin göğüslerini açıkça seyirciye gösterirken bunun tam karşısında hasta ve zayıf teyzeyi yatakta kapı aralığından tesbit ederek anne ile teyzenin gerçek durumlarını bir plân içinde başarıyla verir.

Teyze vaktini içki ve sigara içerek geçirir ve otelin müstahdemiyle, müşterek lisan bilmediklerinden, el hareketleriyle anlaşırlar. Burada mühim olan husus anlaşabilmeleridir. Aynı şekilde radyoda J.S. Bach'ın bir parçası her ikisinin de anlaşma noktaları olur ve müstahdem 'Johann Sebastian Bach' kelimelerini hecelerken aralarında bu üç kelime ile sadece bir lisan anlaşması olmayıp daha ileride bir anlaşmanın varlığını hisseder. Diğer taraftan anne kardeşi ile münakaşa ederek anlaşamama durumuna düşer.

Anna'nın gecelediği garsonla âdeta hayvanlaşırçasına cinsî arzularını kardeşine teşhir etmesinde, her ne kadar intikamcı unsurlar varsa da, Anna'nın gerçek hüviyetini tanırız. Bu arada çocuk otelde bazen odada bazen de otelin koridorlarında dolaşarak vakit geçirmeye çalışır. Otelde kalan cüceleri seyreder, otel

müstahdeminin hatıra fotoğraflarını halının altına saklar, koridorun köşesine işer ve tabancasıyla etrafını korkutmaya çalışır. Bütün bu halleriyle çocuk olan Johan teyzesinden gerçek ilgiyi görür; teyzesi onun suallerini cevaplandırır, içinde bulundukları durumu ona hoşuna gidecek şekilde izah eder. Burada Bergman tayyör giyen, J.S. Bach'tan hoşlanan, okuyup tercüme yapan, çocuğun seviyesine göre ona hitabedebilen tipiyle gelenek ve göreneklere bağlı mazbut bir tip yaratmıştır. Aynı çizgilere kardeşinin aşırı hareketlerine karşı takındığı ahlâki tutumu da eklersek muhafazakâr diyebileceğimiz bir kütleyi temsil ettiğini söyleyebiliriz. Fakat bu teyze hastadır ve kardeşi üzerindeki eski kuvvet ve kudretini kaybetmiştir, hattâ kardeşine karşı birtakım hisler beslemesi de dejenere olduğunu gösterir. Otelden ayrılış sahnesinde pervasızca terkedilen teyze bunu gayet güzel anlatmaktadır. Anna'nın hareketi ise egoistce bütün manevî değerlere karşı gelen bir tutum olarak gözüküyor. Çocuk teyzesinin yanından âdeta annesinin pençeleriyle sökülüp uzaklaştırılır. Fakat Johan artık teyzesinin, annesinin ve kendisinin durumunu daha iyi anlamaktadır. Böylece film, dejenere ve zayıfladıkları için terkedilen birtakım insanlar ve temsil ettikleri değerlerle bunlara karşı gelen egoist, isyankâr ve maddî insanların iradesizlikleri arasında gerçeğe, güzele varmaya çalışacak yeni bir neslin umidiyle sona erer.

«Sedotta e Abandonata» (Aldatılmış ve Terkedilmiş) de Pietro Germi bazen ince, zaman zaman da kaba bir şekilde patriarkal ailenin en karakteristik özelliği olan namus ve ahlâk görüşünü bütün teferruatıyla incelemektedir. Ayrıca kasaba burjuvazisinin çevreye karşı olan gösteriş endişesini ve çevrenin üzerindeki kontrolünü gayet akıcı bir anlatıyla veriyor. Germi hiç şüphesiz kuvvetli bir gözlemci. Fakat bunun yanı sıra büyük bir hicivci. Filmin daha jenerikleri verilirken sıcak ve ızdıraplı bir müzikle Sicilya'nın beyaz sokaklarında iki kara leke dolaşır... kasabanın ileri gelen bir ailesinin kızı Agnese (Stefania Sandrelli) ve evin hizmetkârı. Baba Vincenzo Ascalone (Saro Urzi) gerek fizik yapısı gerekse verdiği oyunla bizim cemiyetimizden de biri olabiliyor. Şişman, namusuna ve şerefine karşı hassas, arkadaşlarına ve çevresine karşı daima bir gösteriş çabası içinde bir kasaba burjuvası. Üç kız babası olması Vincenzo Ascalone'nin durumunu Sicilya gibi bir muhitte daha da güçleştiriyor. Büyük kızının iğfal edilmesi karşısında bütün imkânlarını seferber ederek film boyunca mücadelesini yapıyor ve filmin sonunda Germi onun büstünü dikeyyor. Film bittiğinde içimizde Vincenzo Ascalone'ye karşı bir sempati duyuyorsak, o da Germi'nin amansız

hicviyle biraz fazla yüklenmesindendir. Hicvinde sınır tanımayan Germi, din adamlarından polislere kadar herşeyi birbiri ardına sıralıyarak hicvediyor. Bu sebeple film zaman zaman ufak anekdotların tekrarı gibi görünüyor ve gerekli tesirini kaybediyor.

Truffaut'dan bu sene «La Peau Douce» (Yumuşak Ten) u seyrettik. Bu filmde Truffaut günlük bir olayı gayet isabetli bir açıdan ele alarak bazı büyük sonuçlara varıyor. Pierre Lachenay (Jean Dessailly) adında bir yazarın bir seyahat sırasında tanıştığı hostes Nicole (Françoise Dorleac) le kurduğu münasebetindeki samimiyeti ve temiz düşünceleri onu karısını boşamaya ve yeniden yuva kurmaya zorlar. Pierre kendi iç dünyasına göre hareket eder, samimi ve ciddidir. Nicole'le otelde kalırlar, resimler çektirirler ve neticede evlenip yerleşecekleri evi gezerler. Belki de Pierre vaktiyle karısı ile yaşamadığı yahut yaşayamadığı romantik diyeceğimiz günleri Nicole'le kısa da olsa yaşamak im-



Aldatılmış ve Terkedilmiş (Pietro Germi)

kânını ve güzelliğini bulur. Fakat tutacakları evi gezerlerken Pierre Nicole'un kendisini pek ciddiye almadığını anlar. Buradan ilk darbeyi yiyen Pierre karısından da son darbeyi yer. Pierre'in karısı France (Nelly Benedetti) muhteris ve sofistike bir kadındır. Boşanmak için avukat tutacak güçtedir ve kocasının başkasıyla olan münasebetine karşı ilk çıkışı bu şekildedir. Fakat tesadüfen eline geçirdiği fotoğraflardan Nicole'un güzelliğini görünce hisleri değişir ve intikâm almak ister. Filmin en güçlü sahnesinde France, Pierre'in bulunduğu kahveye gelir ve elindeki fotoğrafları Pierre'in yüzüne fırlatarak paradesüsünün altına gizlediği çiftyle kocasını öldürür. France'm kocasını bu şekilde öldürmesi için fotoğraflar yeterli birer gerekçedir. Pierre'e söz hakkı tanınmaz ve Pierre bir hayvan gibi çifte ile vurulur. Böylece filmde Truffaut evli bir insana, ne kadar haklı ve samimi olursa olsun, içinde bulunduğu cemiyet macera yapmasına müsaade etmiyeceğini belirtir ve son sahnenin gücü ile de bunun altını çizer.

«Mata-Hari Agent H. 21» (Mata Hari) Jean Louis Richard yönetiminde çevrilmiş fakat filmin senaryosunu yönetmen Truffaut ile birlikte yazmış. Bu sebeple Mata-Hari-yi seyrederken çoğu zaman karşımızda Truffaut'yu buluyoruz. Filmin diğer yapıcı unsuru Jeanne Moreau. Jeanne Moreau bu filmde herşeyden evvel bir insan olarak karşımıza çıkıyor. Hattâ filmin başında onun dans ederken gördüğümüzde bile yüz ifadesinin kuvveti bütün dikkatimizi topluyor. Yalnız filmde üç zayıf nokta göze çarpıyor. Bunları 'tesadüf' kelimesiyle açıklamak mümkün. Birincisi, Mata Hari'nin çalınması gereken evrâkı çalarken fotoğrafını kasanın üzerinde unutması, diğeri yine kendisi gibi casus olan şoförünün gazeteci çocukla Mata-Hari'ye bankaya gitmemesini söyletme istemesi ki çocuk yanlışlıkla başka bir kadına söyler, üçüncüsü de filmin sonunda Mata-Hari'yi kurşuna düşecek askerlerden birinin evvelce garda sevgilisiyle görmüş olması ve Mata-Hari'yi tanıyıp bayılması. Bu sahneler biraz ucuz heyecan yaratan kaba tesadüfler olarak seyirciyi rahatsız ediyor.

«La Dolce Vita» (Tatlı Hayat) Federico Fellini'nin çok söz edilmiş bir filmi. Okulumuzda kesintisiz olarak gösterilen bu filmde Fellini, dış görünüşüyle birbirinden ayrı ve uzak birtakım olayların esnasında belirli bir durumun değişik şekilleri olduğunu belirtiyor ve gazeteci Marcello (Marcello Mastroianni) ile bu olayları birbirine bağlıyor. Marcello gazetecidir, bu sebeple her yere girebilir, temas ettiği insanlar çok ve değişik. Fellini böylece kahramanını bir gazeteci yapmakla kendi gözlemciliğini Marcello'ya yaptırıyor. Filmin ilk sahnesinde görülen he-

likopter ve sesi, modern siteler, gölge oyunları ile estetik hareketler ilk anda bir Antonioni havası yaratıyorsa da film biraz ilerleyince Fellini kendini tanıtıyor. Modern hayat en ince teferuatıyla sıkılmadan, sıkmadan, bazı gazetelerin pazar ilâveleri gibi, anlatılıyor. Roma'ya gelen Amerikalı aktris Sylvia (Anita Ekberg) açık havada tertiplenen bir eğlenceye çılgınca dans ederken görülür, bunun yanı sıra rock-and-roll müziğinin kaybettirdiği bir genç seyredilir fakat eğlencenin yapıldığı yer yıkık harabelerdir ve kurulan çadırların kenarlarında eski Yunan motifleri göze çarpar. Yine aynı şekilde bir evde düzenlenen başka bir toplantıda evin içinde eski Romalıların büstleri gösterilir. Böylece Fellini eski ile yeninin gayet ince karşılaştırmasını ve modern hayatın tenkidini yapar.

Toplantılardaki insanlar toplu olarak dolaşırlar ve eğlenirler. Birbirlerine bağlı ve muhtaç olan bu insanlar gerçek bir boşluk içinde sun'î eğlencelerle kendilerini kandırmaktadırlar. Bunun farkına varanlar ya Steiner gibi intihar etmekte ya da Marcello gibi bu hayatın içine gömülmektedirler. Filmin son sahnelerinde Marcello'nun kuş tüyü yastığın tüylerini bütün orada bulunanların üzerine serpiştirmesi ve bir kadını üzerine binip yerde dolaştırması, sarhoşluğun neticesi sadece bir ne yaptığını bilmezlik olarak görülmemelidir. Marcello birtakım gerçekleri anlamıştır ve iyicene kavramak ister. Fakat Paola'nın anlatmak istediklerini bütün gayretlerine rağmen duyamaz ve yine kendi topluluğu tarafından çekilerek geriye döner. Sahildeki canavar ise tabiatın gerçek bir yaratığıdır, onu seyredenler ise Marcello'nun tüylerinden kaçarak, bir bakıma kendilerinden kaçarak, canavarın başına toplanırlar, fakat gördükleri korkunçtur çünkü karşılarında gerçek vardır, tekrar geriye eski hayatlarına dönmek ihtiyacını hissederlerken film biter.

«Addua et ses Compagnes» (Dört Lekeli Kadın) Pietrangeli'nin mütevazı, derli toplu, sosyal bünyeli bir filmi. Pietrangeli bu filmde toplumun fahişe olarak lekelediği insanların bütün iyi niyet çabalarına rağmen toplumun gözündeyine lekeli olarak kaldıklarını belirtir. Germi'nin 'Aldatılmış ve Terkedilmiş'inde, Truffaut'un 'Yumuşak Ten'inde karşılaştığımız katı ve insafsız kuralları bir başka açıdan ele alan bu film bütünüyle rahat seyrediliyor.

Sezonun diğer dikkate değer filmi «Paris Blues» (Paris Melodileri). Martin Ritt'in yönetimini yaptığı bu film herşeyden evvel P a r i s kelimesinin sembolik anlamdaki yerini belirtiyor. Paris istediği gibi yaşamasını, çalışmasını isteyenlerin şehri. Paris'de çeşitli muhitler vardır, bu muhitlerde insan istediği gibi



Tatlı Hayat (Frederico Fellini)

tek başına yaşayabilme hürriyetine sahiptir. Kimse kimseye karışmaz, burada herkes ne yaptığını, neler yapabileceğini ve nasıl yapacağını bilir. İcabında bu insanlar birbirlerine destek olurlar. Bütün bu insanların müşterek tarafı hepsinin bir sahada kafa çalışması yapmasıdır.

Bu filmde seyrettiğimiz grubun çoğunluğu müzisyendir. Devamlı çalışma mecburiyetini hissetmiş olan Ram Bowen (Paul Newman) ideali uğruna evlenmekten vazgeçer. Çünkü evlilik onu Paris'e getiren sebeplerin karşısındadır. Amerikalı zenci Eddie Cook (Sidney Poitier) rengi yüzünden Paris'te bulunmaktadır. Diğer taraftan esrarkeş gitarist elinden afyonu alınca en büyük isyanını onu en çok düşünenlere karşı yapar. Çünkü o da Paris'e rahatça, istediği gibi yaşayabilmek için gelmiştir. Bu sebeple bu film bir bakıma yukarıda sözü edilen çoğu filmlerdeki esas konuya, fert üzerinde çevrenin katı kontrol ve hâkimiyeti, bir çözüm yolu olarak gözükür. Fakat Ram Bowen ile Eddie Cook'un Paris'i hiçbir zaman günümüzde etrafta çoklukla görülen birtakım şekil adamlarının rağbet ettikleri Paris olamaz.

FRANÇOIS TRUFFAUT

Yusuf BENMAİR

6 Şubat 1932 de Paris'te doğdu. Film yapmağa başlamadan «Cahiers de Cinema» ve «Arts» dergilerinde eleştirileriyle bilhassa dikkati çekti.

KİŞİLİĞİ:

İkinci Dünya Harbinden sonra gelişen ve bugünkü sinemacıların «Vieille Vague» —Eski Dalga— dedikleri film yapma tarzını eleştirmen olarak yermekle kalmamış, o günkü sinemayı yeni gelişmelere itmek için çaba göstererek film çevirmeğe başlamıştır.

Kendisiyle aynı fikirleri paylaşan Rivette, Rohmer ve Chabrol gibi henüz bir sinema geçmişi olmayan eleştirmenlerle «Cahiers» de birleşmiştir. Kendisi, eskilerden bilhassa Jean Vigo ve Jean Renoir'i benimsemiştir. Uzun Metrajlı filmlerinin genel bir özelliği, otobiyografik olmasıdır.

SENARYOLARI:

A Bout de Souffle

Tire-au-flanc 62

Yapımcılığı yaptığı filmler (Les Films du Carosse)

Le Scarabee d'or

Anna la Bonne

Paris Nous Appartient

Tire-au-flanc 62

KISA METRAJLI FİLMLERİ:

1964 Une Visite 16 mm.

1957 Les Mistons

1958 Une Histoire d'Eau (Godard'la birlikte)

1962 Antoine et Colette (L'amour a Vingt Ans'tan bir skeç).

UZUN METRAJLI FİLMLERİ:

1959 : LES QUATRE CENTS COUPS

Senaryo: F. Truffaut

Görüntü Yönetmeni: Henri Decae

Müzik: Jean Constantin

Oyuncular: Jean Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Remy.

ALDIĞI ARMAĞANLAR:

1959 Cannes Film Festivalinde en iyi mise en scène armağanı.

1959 Cannes L'O.C.I.D.C. nin büyük armağanı.
Bunlardan başka Avrupa ve Amerika'da birçok armağanlar almıştır.

1960 : TIREZ SUR LE PIANISTE

Senaryo: David Goodis'nin romanından

F. Truffaut ve Marcel Moussy.

Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard.

Müzik: Georges Delerue.

Kurgu: Claudine Bouche.

Oyuncular: Charles Aznavour, Marie Dubois, Nicol Berger, Michele Mercier, Albert Rémy, Daniel Boulanger.

ALDIĞI ARMAĞANLAR:

Fotoğraf armağanı (Almanya)

Yeni eleştirciler armağanı (Fransa)

1961 : JULES ET JIM

Senaryo: Henri-Pierre Roche'un romanından

F. Truffaut ve Jean Gruault.

Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard

Kurgu: Claudine Bouche

Müzik: Georges Delerue

Oyuncular: Jeanne Moreau, Oscar Werner, Henri Serre, Marie Dubois.

ALDIĞI ARMAĞANLAR:

Mardel Plata ve Acapulco Festivallerinde en iyi mise en scène.

1961-62 Cantacarlos armağanı (Venezuela)

Sinema akademisi armağanı; Kristal Yıldız, en iyi Fransız filmi ve en iyi kadın oyuncu armağanı.

Nastro Argento. (İtalyan eleştirmenlerinin senenin en iyi film armağanı).

1962 : L'AMOUR A VINGT ANS

Senaryo: F. Truffaut.

Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard

Müzik: Georges Delerue

Oyuncular: Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier.

1964 : LA PEAU DOUCE

Senaryo: F. Truffaut, Jean-Louis Richard

Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard

Müzik: Georges Delerue

Oyuncular: Jean Desailly, Françoise Dorelac, Daniel Ceccaldi, Nelly Benedetti.

Truffaut Ve Filimleri

Sezer TÜRKAY

Bu yazıda ünlü Fransız yönetmeni François Truffaut'dan ve yönettiği beş uzun filminden bahsedeceğim. Truffaut'nun ilk uzun filmi «Les Quatre Cents Coups» —Dört yüz Darbe— den evvel yönettiği iki kısa filmi daha vardır. Bitirmedikleri son filmi «Fahrenheit 451» den başka Truffaut'nun eserleri bu beş film-den ibarettir. Bunlardan, bizce en iyileri olan iki tanesi, «Jules et Jim» —Unutulmayan Sevgili— ve «Les Quatre Cents Coups» —Dört yüz Darbe— Rober Kolej Sinema Kulübünün çoğunlukla Yeni Dalga'ya ayırdığı 1966 ikinci dönem gösterilerinde yer almıştır.

Truffaut'nun «Les Quatre Cents Coups» u yönetirken dayandığı en önemli gerçek kendi çocukluk anıları olmuştur. Buna çocukluk yerine çocukluktan olgunluğa geçiş çağı demek daha doğru olur. Bazı eleştirciler bu filmi Truffaut'nun otobiyografisi olarak tanımlamışlardır. Bence, Dört yüz Darbe tam bir otobiyografi olarak kısa ve eksiktir. Bununla beraber bu tanımlamada gerçek payı da vardır. Truffaut kendisi de «Ben aynı zamanda gençlik hayallerimi gerçekleştirmek için film yaparım» demiştir. Böylece bir bakıma «Dört yüz Darbe» Truffaut'nun gençlik anılarının ve hayallerinin beyaz perdede canlanması olmuştur.

Truffaut «Dört yüz Darbe» de çocuğun içinde bulunduğu dünyayı pek iyimser bir gözle görmez. Fakat bunun aksini de söyleyemeyiz. Truffaut çocuğun yabancı kaldığı ve içindeki yerini aradığı bu ortamı sosyolojik ve psikolojik bir yönden güzel bir şekilde vermiştir bize. Fakat sosyolojik veya psikolojik bir inceleme endişesinde olduğu söylenemez. Suçlu gençliğin bu hale gelmesinin nedenlerine pek dokunmuyor. (Zaten Truffaut İstanbul'a geldiği zaman yapılan bir açık oturumda da söylediği gibi sosyal olaylara el atmak ihtiyacını pek hissetmez ve bunu kendi deyişiyle «sol kanat» sanatçılarına bırakır. Sinemayı bir «yazı»-dan veya «söz» den çok görüntü diyebileceğimiz «spectacle» olarak görmesi de buna bir sebeptir.) Daha çok, onların davranışlarını - yalanlarını, tutkularını, hırsızlıklarını, başıbozukluklarını - klinik psikologu gözünden iyi, tatlı bir şekilde görüyor, ve bu

davranışları bir «veri» olarak alıyor. Truffaut'nun onların yaşayışlarını tatlı bulduğu, diğer yandan ananın ve babasının ona karşı olan sorumsuz tutumlarını yediği muhakkak. Çocukluk gerçek dekorlarla çekmesi ve seyirciye özgürce düşünme fırsatı vermesi —özellikle filmin sonunda— herkesin kendi çocukluk hislerinin canlanmasına sebep olmuş, bu bakımdan da film bütün dünyada tutulmuştur.

İkinci filmi «Tirez sur le Pianiste» —Piyanisti Vurunuz— un Türkiye'de gösterilmemesi ve benim ancak özel bir gösteride görmem sebebiyle daha çok konusundan söz açacağım. Truffaut bu filmde, sinema yazar ve eleştircisi Penelope Houston'un da yazdığı gibi Amerikan B kategorisi filmlerinin —hızı, diyaloglar veya fikir ifadeleri ile yavaşlatılmamış, fakat teknik yapısıyla kendisine has bir kültür yaratan Amerikan filmleri— etkisi altında kalmış, acı bir komedi denemiştir. «Les Quatre Cents Coups» biçimi bakımından geleneksel bir yapıttır. «Tirez sur le Pianiste»-



400 Darbe (François Truffaut)

de Truffaut yeni sinemaya olan sevgisini gösterme fırsatını bulmuştur.

Burada Truffaut hayatı zor şartlar altında geçen bir Piyanistin —Charles Aznavour— yalnızlığını anlatıyor. Meşhur ve sevilen bir sanatçı iken karısının intiharı ile silik ve bazı kişiler tarafından sevilmiyen bir insan olan piyanist Paris'in kenar semtlerindeki «café» lerde halkı eğlendirmekte ve bazı karanlık işlere katılmaktadır. Charles Anzavour burada çok iyi bir oyun vermektedir.

«Unutulmayan Sevgili» adıyla seyrettiğimiz «Jules et Jim» bence Truffaut'nun en iyi filmidir. Bu filmde Truffaut sadeliği ve lirizmi ile «Les Quatre Cents Coups» un seviyesine erişmiş, biçim-fikir bağlantısı yönünden yenilikleri ile onu geçmiştir. Truffaut dikkati çekmek istediği yerlerde kamerasının sınırlarını ~~görmüş~~ veya görüntüleri dondurmıştır. Savaş görüntülerini zamanında çekilmiş normal boyutlardaki karelerle sinemaskop filminin içine çekinmeden yerleştirmiş, bu şekilde bir bakıma kontrast yaratmıştır. Gerçekten savaş çok iyi arkadaş olan Jules ile Jim'i birbirinden ve Catherine ile birlikte alıştıkları üçlü hayatlarından ayıran ve hattâ onları birbirine düşman eden bir şeydir. Buradaki kamera çalışmasında Yeni Dalga'ya çok şey katan ve özellikle J.L. Godard'ın başarılarında büyük payı olan Raoul Coutard'ın rolü önemlidir.

Filmin iki temi vardır Truffaut'nun da dediği gibi: İki kişinin arkadaşlığı ve üç kişi —bir kadın ve iki sevgilisi— yaşamının imkânsızlığı. Benim gördüğüm filmler arasında, iki kişinin arkadaşlığı üzerine kurulan filmlerin en iyisidir «Jules et Jim» H. Colpi'nin «Kodin» i ile birlikte.

İkisinin de sevdiği Catherine serbest davranışları, kendisine her yapılabilecek bir cezayla karşılık veriş, basitliği ile tam bir dişidir. Jules'ün ve Jim'in ona olan değişik yönlü sevgileri birbirlerini kırmaya hiçbir zaman sebep olmaz. Sonunda Catherine ve Jim öldükten sonra Jules, Catherine'in hiçbir zaman Jim'le olan arkadaşlığını bozmadığını, bu arkadaşlığın ona karşı olan sevgisinden üstün olduğunu söyler.

Üç kişinin beraber yaşamasının imkânsızlığını belirten Truffaut Catherine'in yine bir karşı davranışı olarak Jim'le birlikte intiharı ile sonuca varıyor. Burada ve Truffaut'nun diğer iki filminde dikkati çeken bir nokta filmlerin hep ölümle sonuçlanmasıdır. İstanbul'daki açık oturumda bu ölümlerin karamsar bir dünya görüşünden mi geldiği sorusuna Truffaut; ölümlerle karamsar bir görüş arasında bağlantı olmadığını söylemişti.

«La'amour à Vingt Ans» —Yirmi Yaşında Aşk— da dört

Avrupalı yönetmen kendi ülkelerinde yirmi yaşındaki aşkı anlatıyorlar. Yönetmenler, Renzo Rossellini, —İtalya— Andrzej Wajda —Polonya—, Marcel Ophuls —Almanya—, ve Truffaut —Fransa—dır. Truffaut buradaki 25 dakikalık skeçinde yine «Les Quatre Cents Coups» daki başarılı oyuncu Jean Pierre Léaud'yu oynatıyor. Tabii Léaud bu zaman içinde büyümüş. Klâsik müzik meraklısı genç küçük bir plâk imalâthanesinde çalışırken tanıdığı bir kıza sever. Yalnız yaşadığı için ona yakın olmak düşüncesiyle kızın evinin karşısındaki bir otele taşınır. Kızın ailesiyle tanışarak arasıra ziyaretlerine gider. Fakat onun sinemada sevişmek istediğini iyi karşılamıyan kız ondan kaçır. Erkeğin evine yemeğe geldiği bir gün kız annesi babası ve çocukla yemek yer, fakat yemekten sonra gelen kızın yeni flörtü onu alıp gezmeğe götürür. Genç evde kızın anne ve babası ile üzgün bir şekilde yemeğe devam eder. Kızın ona karşı duyduğu bir arkadaşlık yakınlığıdır. Onun sevgilisi olmak düşüncesi kıza pek hoş gelmez.

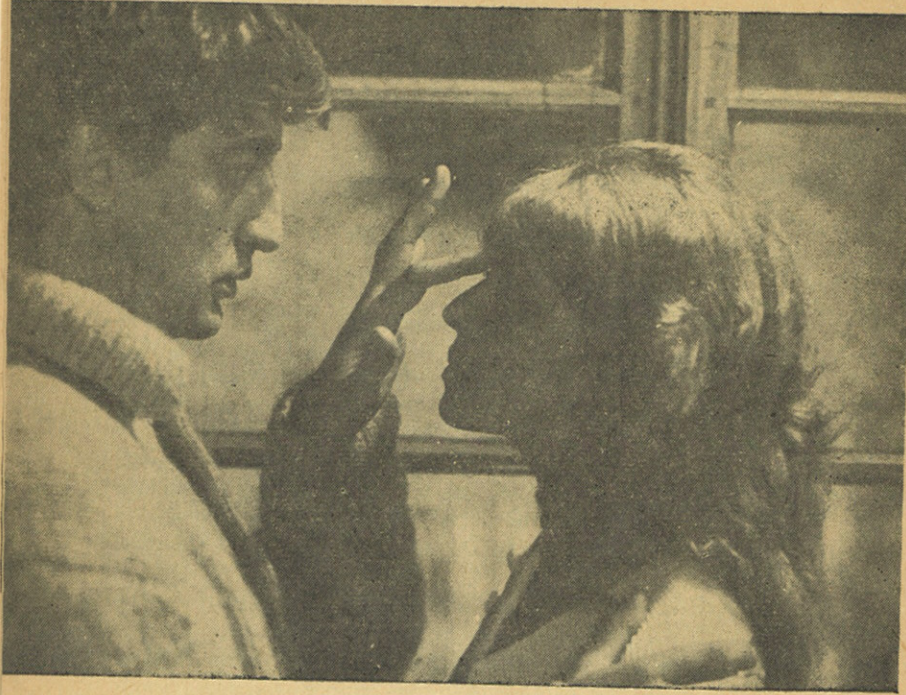
Truffaut yirmi yaşındaki bir gencin belki de ilk aşkı çok hızlı ve canlı bir şekilde buruk bir lisanla anlatıyor. Yer yer bize «Les Quatre Cents Coups» u hatırlatan bir şekilde karşımıza çıkıyor.

Truffaut'nun bitirdiği son film olan «La Peau Douce» —Yumuşak Ten— özellikle sinemanın geleneksel karı-koca kocanın sevgilisi üçgeni düzenini bozması bakımından ilginçtir. Normal olarak namuslu, saf olan ve haklı gibi görünen kadındır. Burada kadın şehvetli, kıskanç ve ihtiraslı bir insan. Sevgili ise masum görünümlü, tatlı, sessiz bir kişi. Bununla beraber sonunda yine kadının kocasını öldürmesi geleneksel düzene uyması yönünden ilginç.

Filmin konusunu meydana getiren olay İsviçre polis tutanaklarından alınmıştır. Tabii Truffaut'nun bazı noktaları kendi istediği gibi gördüğü ve yorumladığı muhakkak. Yalnız Truffaut İstanbul'da da belirttiği gibi sonda kadının kocasını çifte ile öldürmesini aynen almış ve bu öldürmenin gerçeğe uymayan bir âletle yapılması halinde filmi yapmayacağını söylemiştir. Ona göre gerçekler tuhaf ve tesadüflere bağlı olabilir ama değiştirilmesi, olduğu gibi verilmesi gereklidir.

Bu filmin dinamizmine ve akıcılığa da işaret etmek gerekir. Truffaut çok rahat bir şekilde, seyreide hiç bir gerilim meydana getirmeden filmi sürüklüyor.

Truffaut'nun filmlerini değerlendirirken, bence filmi bir bütün olarak almak gereklidir. Muhakkak ki filmlerinin birçok eksiklikleri vardır. Fakat Truffaut özel bir söz söylemekten çok



Jules ve Jim (François Truffaut)

genel bir fikir vermek istediğinden, değerlendirmenin de bu açıdan yapılması kanısındayım. Truffaut açıklayıcı sahneler, teatral teferruatlar üzerinde çok durmadığından eksiklikler olabilir. Önemli olan filmin bütünü hakkında bir değer yargısına varmaktır. Truffaut eleştirici olarak şöyle diyor: «Yeni Dalga filmlerinin ortak oldukları en önemli özellik reddettikleri şeylerdir: Fazla teferruat, zengin ve masraflı setler, açıklayıcı sahneler. Bu yeni sinemanın karışık yönü kusur ve üstünlüklerinin paralel olmasıdır. Burada incelik, rahatlık, alçak gönüllük, ve hız, hafiflik, toyluk ve bilinçsizlik ile elele yürür.» Yönetmen olarak mümkün olduğu kadar gerçek dekorlarla, özgür, samimi ve içten çalışarak öz ve biçim konusundaki maddi yetersizlikleri yenmeğe çalışmıştır.

Bugün değerini tanıtlamış olan Truffaut, gelecek için de ümit vericidir. Maddi kaygılara düşen, aynı şeyleri tekrarlayan bazı Yeni Dalgacılar arasında ise en kişisel olanlarımdandır.

R. C. de Yapılan Fabri Günü Münasebetiyle ZOLTAN FABRİ ve ESERİ

Son derecede sistemli çalışan, dürüst, duygulu ve
ANTİFAŞİST BİR SANATÇI..

DERLEYEN ve ELEŞTİREN: ANDREAS PAPUCİS

Geçenlerde iki filmini seyrettiğimiz Zoltan Fabri çağdaş Macar sinemasının en özgür kişisi olarak tanınmaktadır. 1917 yılında doğan ünlü yönetmen şekle ve resme olan sevgisinden ve eğiliminden dolayı «Ulusal Güzel Sanatlar Okulu» na girdi ve diplomasını normalden kısa bir zamanda aldı. Resimleri çok iyiydi ve dikkati çekmişti; ancak ona getirdikleri gelir çok azdı. Belki de bundan dolayıdır ki, Fabri daha dünyaya hitabeden, daha geniş sanat alanları aramaya başladı. Nihayet 21 yaşındayken «Dramatik Sanatlar Akademisi» ne girdi ve 1941 de aktör diploması aldı, Molière ve Shakespeare'den oyunlar oynadı. Bu arada çok beğenildi ve Tiyatro ile aktör, dekorcu ve yönetmen olarak dört senelik bir kontrat imzaladı. 24 yaşındayken Shakespeare'in bir eserini sahneye koydu, fakat bu da ona kâfi gelmedi; müzik çalışmaya ve yazı yazmaya başladı. Bu arada kendisine en uygun ve tesirli olan ifade şeklini aramaya başladı, tâ ki sinemayı buluncaya kadar. Bu, onun en büyük aşkı olmuştur.

Tiyatro ile olan mukavelesine riayet edememesine sebep olan harbin bitiminden sonra, Fabri, memleketine dönünce harabeler, sefalet, son derece antifaşist bir atmosfer ve yeniden doğuş için büyük bir arzu ile karşılaştı. Yeniden doğuş isteği ve antifaşizm, halkın ve dolayısıyla de sanatkarların içine işlemiştir. Lâkin çok geçmeden, Fabri, kendisini bu fikirlerle dolu bir sanat grubunun içinde buldu, «Gençlik Tiyatrosu» nu yönetti ve bu arada bir çok piyeslerde aktörlük, dekorculuk ve yönetmenlik yaptı. Fakat eskidenberi içini kemiren «daha büyük bir kitleye hitabedebilmek» arzusu senaryo yazmaya başlamasına sebep oldu. Bu, Fabri'nin sinema dünyasında attığı ilk adımdır.

1950 de Macar Sineması yeniden organize edilirken, kendisine film çevirmesini teklif ettiler. Sırf sinemaya olan aşkı için sıfırdan bile başlamaya razı olan Fabri, bu teklifi kabul etti ve ertesi gün film stüdyosunun sanat yönetmeni tayin edildi. Bu onun için büyük bir dönüm noktasıydı. Hareketli bir karaktere sahip fakat aynı zamanda dakiklik ve sorumluluk hissi büyük

olan yönetmen, madem yeni bir mesleğe atılmıştı, öğrenmeliydi. Bu uğurda mevki bakımından kendisinden aşağı olanların yanında yardımcılık yaptı. Fabri hem öğreniyor hem de bu sanat grubunu yönetiyordu. Nihayet iki sene sonra, 1952 de ilk filmi yaptı. Bundan sonra da artık her sene bir film çeviriyordu. Bugün Fabri'nin bir filmi Macar sinemasında bir olaydır.

Fabri'nin daha ilk filmlerinde bile göze çarpan has stil, görüntü, kişisel buluşlar ve dramatik hava bugüne kadar incelenmiş fakat değişmemiştir. Konuları genel ilgiyi çekecek niteliktedir ve olayların geçtiği devirdeki ulusal sorunları olduğu gibi gösterirler. Fabri'nin ştilinin karakteristik bir özelliği de, daima bir yakınlaşmadan uzak kalmakla beraber büyük bir seyirci kitlesinin erişebileceği yerde olmasıdır. Seyirci filmdeki sembollerin ve olayların mânâlarını anlamakta güçlük çekmez. Aydınlarla hitabetmekten kaçınıyor; çünkü, kendisine göre, sinema herşeyden evvel büyük kitlelere ve dolayısıyla halka hitabeden bir sanattır.

Fabri'nin yaratıcı çabası tamamen ilmi disiplinli bir dakiklik içindedir. Filmlerini çok evvelden ve en küçük noktaya kadar hazırlar, artistlere rollerini öğretir, eskizler ve plânlar çizer. Teknik ekibini askeri bir düzen içinde çalıştırır. Bütün bu hazırlıklar genellikle iki ay tutar. Kendi ve başkalarının zamanını çok iyi harcar ve böylece her dakikası sanat yönünden azamisini sağlar. Fakat bununla beraber yönetimi altında çalışanların kişiliklerini boğmaması için de büyük gayret gösterir. Genel olarak Fabri, profesyonel sanatkarlarla çalışır amma yeni buluşlar için de büyük zevk duyar. «Atlı Karınca» da seyrettiğimiz genç kız ve daha birçokları bu ünlü yönetmenin buluşudur.

Fabri çalışırken beklenmeyen olayları en aza indirmeye çalışır. Bundan dolayı çoğunlukla senaryoya iştirak eder, dekorlar yapar ve filmdeki bütün çalışmaları yakından izler; Düşlerine sağlam temeller vererek onları somutlaştırır; çünkü geçici olmayan sanat eserleri yaratmak için başka yol olmadığı fikrindedir. Fabri yapısını büyük bir dakiklik ve sağlamlık endişesiyle kurar, kumun üzerinde inşa etmez.

ANTİFAŞİZM ve UMUDUNA ERMİŞ BİR FABRİ

Fabri 15 senelik sinema hayatında 10 tane film çevirmiştir. Bunlar sırasıyla aşağıda verilmiştir:

FİLMLERİ	SENARYO
1952 FIRTINA	Erno Urban
1954 TEHLİKEDE 14 HAYAT	Tibor Tardos
1955 ATLIKARINCA	Laszlo Nagy-Zoltan Fabri

1956 PROFESÖR HANNİBAL	Isvan Gyenes-Peter Szasz - Z. Fabri
1957 YAZ BULUTLARI	Ferenc Karinthy - Gabor Thurzo
1958 ANNA	Peter Bacso - Zoltan Fabri
1959 YABAN	Imre Sarkadi - Zoltan Fabri
1961 CEHENNEMDE İKİ HAFTAYM	Peter Bacso
1963 GÜNDÜZÜN KARANLIKLARI	Zoltan Fabri
1964 YİRMİ SAAT	Miklos Köllö

Bunlardan «TEHLİKEDE 14 HAYAT» ve «PROFESÖR HANNİBAL» 1954 Karlovy - Vary şenliği ödülü ve 1956 Karlovy - Vary şenliği büyük ödülünü almışlardır. «CEHENNEMDE İKİ HAFTAYM» Boston'da diploma almış «YİRMİ SAAT» ise 1965 Moskova Film Festivali büyük ödülü, Venedikte Fiptesci ödülü —Festival dışı katılmıştır—, Sinema 60 armağanı ve L'Unierit armağanını almıştır.

Fabri'nin antifaşizmini kavrayabilmek için birkaç büyük filmine bakmak kâfidir, fakat bu, yönetmen yalnız ve yalnız antifaşist filmler yaptı demek değildir. Zira «Tehlikede 14 Hayat» ta bir maden içinde günlerce gömülü kalan madencilerin hayatını anlattı; «Atlı Karınca» da ise açık fikirli genç kuşağın mutluluk için savaşmasını, kendisini çevreleyen dünyayla ilgisini, acı kırıcı geçmişin trajik güzelliğiyle çarpışarak verir.

«Profesör Hannibal» da antifaşizmi açıkça görebiliriz. Bu film, önemsiz küçük bir öğretmenin birtakım rastlantılarla belirmekte olan faşizme karşı kahramanlık seviyesine yükselişini komikotrajik bir şekilde anlatır.

Son yıllardaki iki daha önemli filmi ile faşizmi mahkûm eder. «Cehennemde İki Haftaym» da hareket noktası, Nazilerin sırf kendi eğlenceleri için Macar mahkûmlarla tertipledikleri bir futbol maçıdır. Siyasî mahkûmların iç dünyaları, eziyetleri ve duyguları bu sportif karşılaşma çarpıcı bir görünüş kazanır. Zaferi mahkûmlar kazanır, amma Naziler küçük düşmekle kendilerini kaybederler ve bütün takım oyuncularını öldürürler. Görünüşte belki de çok bâriz olan bu çağrışım, Fabri'nin stiliyle yalnızca dramatik gerilim bakımından birleşmez; Fabri'nin stili ona bir düş, bir kâbus ekler. Filmin bu özel havası düşünülmesi bile imkânsız olan şeylerin, faşizmin insanlık dışı ve cani çevrelerde mümkün olduğunu hissettirir.

Bu düşüncüyü, aslında tamamen başka bir ortamda olmasına rağmen «Gündüzün Karanlıkları» nda da görürüz. Bir genç kız, sevdiği adamın komünist partizanı olan kızını kurtarmak

için faşist mahkemesi önünde hüviyetini değiştirmeyi kabul eder. Bu filmde trajik görüntüler hayat kazanır. Gerçek üzerinde kurulan fakat en aşırı seviyeye kadar yükselen bu düşler Fabri'nin stilinde önemli bir yer tutar; stilinde amma kullandığı yollarda değil.

Stilinin, kullandığı yolların, sanatsal amaçlarının ve dünya görüşünün belki de en iyi örneğini onuncu filmi olan «20 Saat» ile vermiştir. Bu film bir roman-röportajdan doğmuştur. Bir gazeteci, trajik bir ölüm olayının tahkikatı için Macaristan'ın bir köyüne gider. Bu tahkikatın sonucu, son yirmi yıllık Macar tarihinin, kişilerin hayatları arasından derinlemesine ve samimiyetle anlatılmış bir eleştirmesi olacaktır.

«20 Saat» Zoltan Fabri'nin bütün eserinin bir sentezi olarak takdir ve kabul edilebilir.

Ressam başlangıcından sonra yazılarında, oyununda ve filmlerinde en samimi ve en fazla sanat dolu yolu arayan bu sanatçı, 30 yıldan sonra emeline varmış sayılabilir. Fabri'nin bitmeyen sorularına sinema nihayet cevap verebilmiştir; şimdi de kendisine sual soranlara, sinema diliyle cevap veren odur.

FABRİ İLE YAPILAN BİR KONUŞMADAN KISIMLAR:

... «400 Darbe» beni en çok etkileyen filmlerin başında gelmektedir... «Hiroshima mon Amour» ve «Marienbad» benim için büyük bir yenilikti... «La Notte» yi seyrettiğim zaman büyük bir çöküntüye uğradım. Bu havayı, bu çöküntüyü birçok filmde gördüm ve duydum; zamanla bütün bu filmler silindi amma, «La Notte» nin bütün görüntüleri hâlâ zihnindedir. «L'Eclipse» bunun kadar olamadı... Vajda'nın «Kanal» ve «Küller ve Elmaslar» ını da çok beğendim... Ingmar Bergman büyük bir yönetmen, fakat bana yabancı kalıyor; belki de mistisizme olan eğilimi bana uzak kaldığı için... Son yılların en önemli filmlerinden biri «Sekizbuçuk» tur...

Derlemelerde faydalanılan eserler: «Hungarofilm Bulletin» 2, 4 ve 5. sayıları / 965

RESİM - GÖRÜNTÜ - SİNEMA

Özer KABAŞ

İlk bakışta sinema ile resim sanatı arasındaki ilişkileri görmek zor olabilir. Bunun en başta gelen nedeni, zaten köklü ve eski bir sanat kolu olan resmin karmaşık tarihsel gelişimi içinde iki buğutlu satır değerleri ve kompozisyon yönünden yeteri kadar anlaşılma olmamasından gelir. Onun için dikkat edecek olursak günümüzdeki resim akımlarını «figüratif» «nonfigüratif» gibi konunun varlığı veya yokluğu üzerine ayırmak gibi zaaflara düşülür. Örneğin bir Mondrian'ın Poussin'e olan yakınlığı, Caravaggio veya Rembrandt'inkinden çok daha fazladır.

Göz önünde bulundurulması gereken en büyük gerçek de bu sanatçıların kendi tutumları içinde insanı ele almaları ve biçim ve plâstik değerlerini bu tutum içinde geliştirip ileri nesillere bırakmalarıdır.

Bu biçimler nedir? Günümüze kadar nasıl gelmişlerdir? Sinema sanatına olan etkileri nelerdir? Bu yazımda Çim— — rıntılara tam girmeden bunların sinema görüntüleri ile olan ilişkisi ve esas niceliği üzerinde durmak isteriz. Örneğin bir Andrea Mantegna ile Antonioni, Fellini ilişkisi veya bir Rembrandt veya Goya ile bir Eisenstein, Kurosawa ve bilhassa bir James Ensor ile bir Pietro Germi ilişkisi.

Ortaçağda müşterek olan gerçek anlatım aracının görüntü olması ve bu görüntünün sanatçının anlatmak istediği konuyu en iyi şekilde seyirciye aktarması. Bu ne şekilde olur? Bu asırlardır kullanılan iki buğutlu dik-dörtgen gergin bir bez parçası üzerinde görüntüler yaratarak. Görüntü sanatçısı söylemek istediği ne olursa olsun, onu bu dik-dörtgenin içine sığdırmak ve kendi anlatımını iki buğutlu görüntüler haline koyarken de etkili yapmaktır. Bu zorluktur ki zaten görüntü sanatçısını asırlardır bir takım deneylere yöneltmiş ve neticesinde o görüntüleri seyirciye en iyi aktaran bir takım biçimlerle ortaya çıkmıştır.

Bu araştırma ve zorlama olmadan görüntü sanatı diye birşeyden söz edilemez. Piyasada ticarî olarak kullanılan illüstrasyonlar birer görüntüdür, fakat sanat tarafı yoktur. Sinemada da kafasında görüntülerin esas şemasını evvelce tasarlamayan ve göremeyen bir yönetmen ve ekibi işi şansa ve bir bul-yap'a getirirse ortaya gevşek görüntülerle dolu ticarî bir illüstrasyon çıkar. Aynı resim sanatında olduğu gibi.

Sergei Eisenstein Moskova Film Enstitüsünde talebelerine senaryo ödevleri verirken film plânlarını teker teker çizilmiş es-gizler halinde istemesi de eldeki yazılı konuyu bir görüntü sanatı haline koymaya doğru atılan doğru bir adım ve sinemada son derece faydalı bir eğitim yoludur. Eisenstein'in ayrıca da belirttiği gibi iyi sinema görüntüleri değişik ve enteresan kamera açılarından çekilen yıllıklardaki statik fotoğraflar gibi değil, konunun özünden çıkan dinamik, hareketli bir sinema görüntüsüdür. Eisenstein bunu söylerken iyi fotoğraf veya yüzey kompozisyonunu yermek için değil dikkati aynı zamanda «montaj» ve «konu»yu da içine alan genel bir sinema diline çekmek için söylemiştir.

Bu görüntü bütünlüğü elde edildiği zaman afişlerdeki fotoğraflarda bile kendini belli eder. Bunlar bu iki buğutlu sanatın (ki bunu akıldan çıkarmamak lâzım) kendine özgü kurallarının bilincinde yapılan işlerdir.

Bu bilinci şu şekilde açıklayabiliriz. Örneğin Andrea Mantegna Hz. İsa'nın bu yatay portresini bu dik-dörtgen yüzeyde etkili şekilde verebilmek için «deformasyona» gidip hem İsa'nın başını perspektifle bizden uzaklaştırmış, hem de lüzumundan fazla büyük yaparak (ayakları da küçülterek) bir yüzey gerilimi ve aynı zamanda dramatik bir gerilim yaratmıştır.

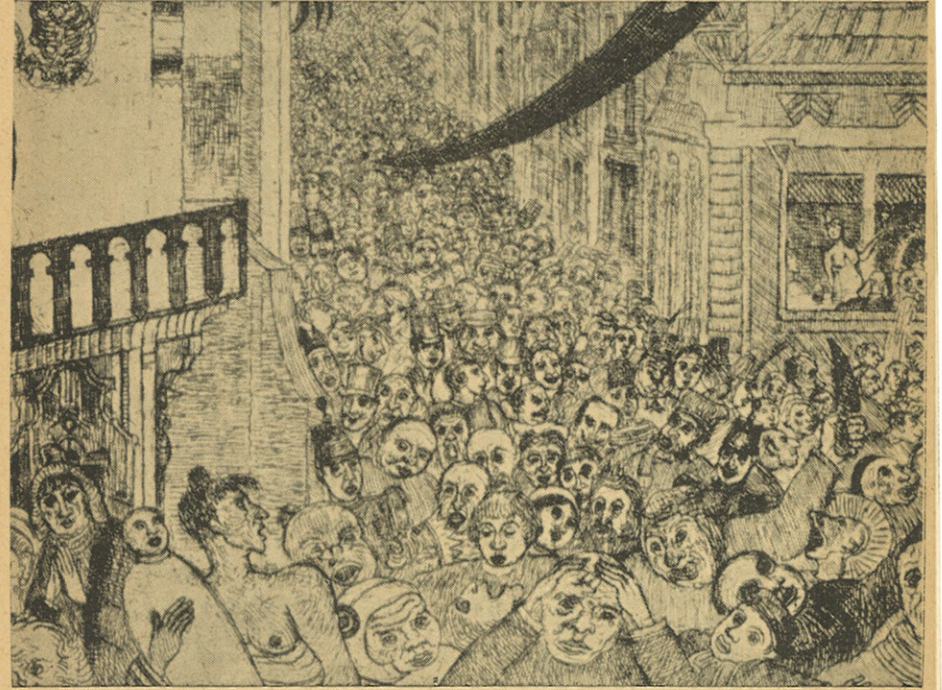
Bunu Felemenk ressamlarından Ruysdael peyzajlarında ufuk çizgisini dikey bir tualde en dibe indirerek elde etmiş ve elindeki iki buğutlu sathı o konu için en iyi şekilde değerlendirmiştir. Buna benzer bir değerlendirme Fellini - Venanzo yapıtlarında görülebilir.

Grünwald'ın panoramik resimleriyle Eisenstein'in «Alexander Nevsky» filmi görüntülerindeki dramatik yapı ve yüzey gerilimi birbirini andırır.

James Ensor'un «maskelerle çevrelenmiş portresi» perspektif kuralları dışında kompozisyonu veya «İsa'nın Brüksel'e girişi» adlı en büyük resmi Pietro Germi'nin «İtalyan Usulü Boşanma» adlı filmindeki cenaze sahnesiyle sath ve görüntü anlayışı bakımından büyük benzerliği vardır. Ayrıca, bu iki büyük sanatçı-

nın özündeki Hristiyanlıkla çelişmeli, taşıyıcı benzerlik dikkati çekicidir.

Bir ressamın aracı fırça, füzen boya, bir filimcinin pelikül ve kamera olabilir fakat ikisinin de kendini ortaya koyduğu yer aynı beyaz sath ve konusunun özü insan olduğu için müşterek yönleri ve eğilimleri saymakla bitmez. Yirminci asırdaki modern sanat akımları içinde Fernand Leger'in kübizmi perdeye uygulaması, Salvador Dali ve Bunuel'in gerçek-üstü film yapıtlarındaki iş birliği bu iki sanat dalının birbirinden ayrılmaz kuralları olduğunu ortaya kor. Örneğin renk konusunda sinema henüz bir 16 ncı asır resim çağını yaşamakta ve daha henüz konuyu renklendirmekten öteye bazı istisnalar dışında gitmemektedir.



James Ensor'un «Ölümün Zaferi» isimli gravüründen bir kısım.

Göz önünde bulundurulması gereken en önemli gerçek bu iki buğutlu yüzey gerilimi, gerilimi gevşetmeden bu çerçeveye içinde bir takım aşamalar yapmak ve bu ilerlemeyi üç buğutlu sihirbazlık denemeleriyle değil de değerli insancıl konuları bu dik-dörtgen yüzey üzerine en etkili biçimlerde yerleştirerek seyirciye aktarabilmek.

Sinema ve Az Gelişmiş Ülkeler

(Sayfa 8'den devam)

mevcut olmakla beraber sanıldığından çok kısa sürdüğünü belirtti.

Onat Kutlar oturumun konusunu topladı ve Douchet dinleyicilerin soruları olup olmadığını merak etti. Bir tek soru soruldu. O da Fransız sineması ve yeni dalga akımının tarihçesi üzerineydi. Douchet bu konuda etraflı bir izah yaptı ve oturuma son verildi.

Oturumdan sonra görüşme imkânını bulduğumuz Douchet çeşitli güçlüklerin neler olduğunu bildiğini fakat dinleyiciler arasında bulunabilecek geleceğin rejisörlerini teşvik etmek istediğini ve bu sebeple cesaret telkin ettiğini belirtti. Kendisine bazı konularda ülkemizin gerçeklerini görmeden, seviyesine inmeden konuşmuş olduğunu belirttiğimizde bunu kabul etmek olgunluğunu gösterdi. Esasen oturum sırasında bir vesileyle Türkiye'de okuyup yazma bilmeyenlerin oranını öğrendikten sonra bir süre duraklamıştı. O da haklıydı. Zira kendisine Türkiye'de yılda 240 film yapıldığını söylemişlerdi. Ne yazık ki bunu söyleyenler de haklıydı.



RADAR REKLÂM Tel: 22 90 00