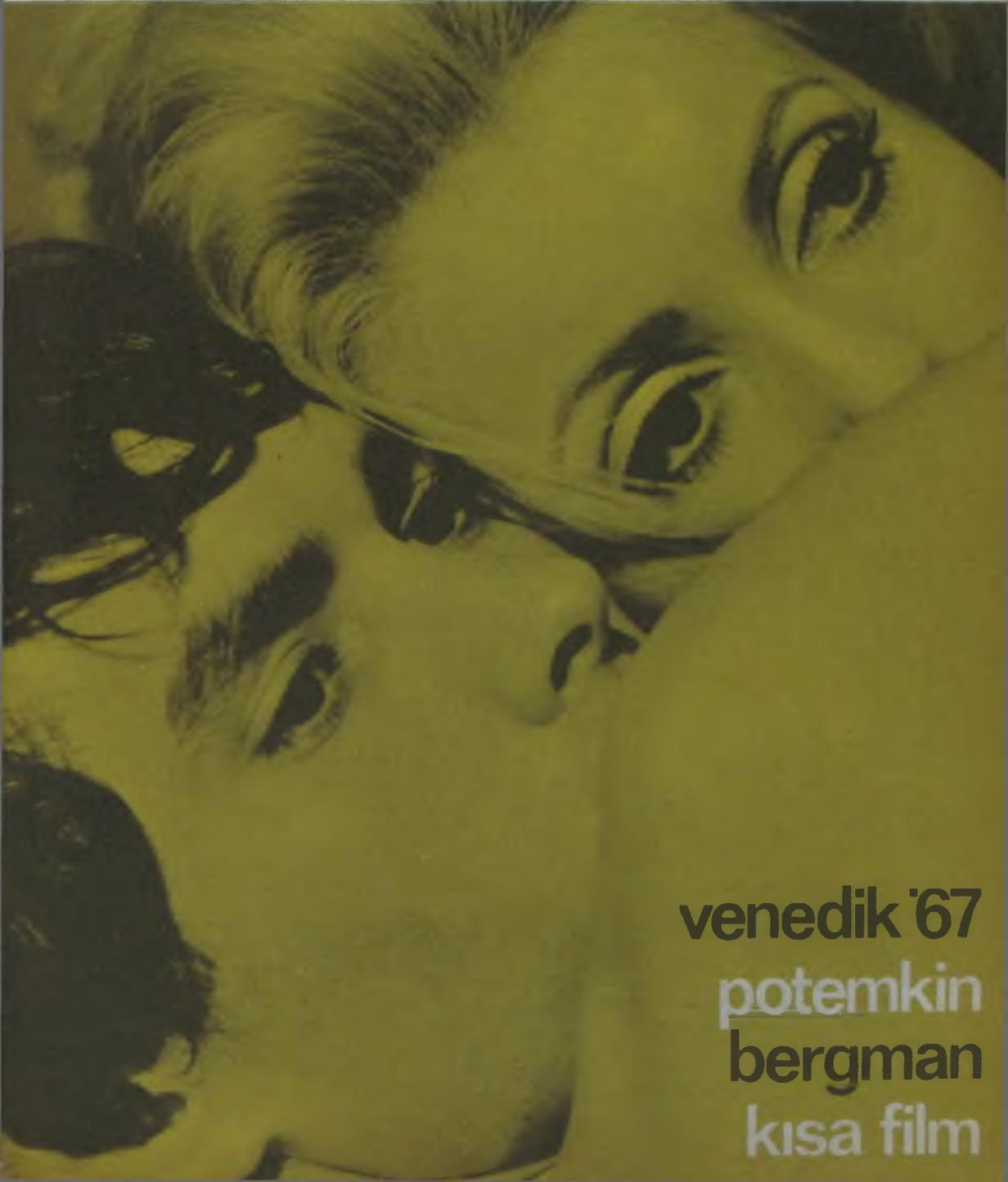


yeni sinema

10/11

sinema dergisi
eylül-ekim 1967
yedyüz elli kuruş



venedik '67
potemkin
bergman
kısa film

yeni sinema 10/11

yıl 2

sayı 10 - 11

eylül - ekim 1967

içindekiler

bu sizin sorunuz/yeni sinema

yazılar sinematek arşivinde iki yıl/altan yalçın - venedik'te devrim var/engin ayça - bir eleştirme anlayışının açmazı üzerine çeşitlemeler/altan yalçın - yabancı film sorunu ve başka şeyler/sungu çapan - bazin ve 3. pesaro yeni sinema şenliği/engin ayça - ulusal türk sineması için alan araştırmaları/onat kutlar - yeryüzünde kısa film/sungu çapan - türkiye'de belge filmi çalışmaları/giovanni scognamillo - belge filmi yönetmenlerimiz/ziya metin - sinemada anlatım araçları: oyun/atilla dorsay - henri colpi: filmde müziğin savunu ve övgüsü/jak şalom - potemkin zırhlısının bileşiminde patetik ve organik birim/s. m. eisenstein/giovanni scognamillo - bergman hakkında bir - iki not/ersan arsever - jean vigo ve hal ve gidiş sıfır/marcel martin/bertan onaran

haberler

sinematek haberleri

kaynaklar 26 temmuz'dan 1 eylül'e kadar çevrilen türk filmleri listesi/agâh özgüç

eleştirme kitap yayımları/altan yalçın, ziya metin

senaryo yeryüzünün tüm belleği/toute la mémoire du monde

söyleşi bir yönetmen konuşuyor : feridun erol/feridun erol, onat kutlar, jak şalom

gösteriler ekim 1967 programı, gösterilecek filmlerin konuları

kapaklar ön : jean soral ve catherine deneuve, luis bunuel'in belle de jour/gündüz güzeli filminde.
arka : paolo graziosi, laura de marchi ve glauco mauri, marco bellochio'nun la cina e vicina/çin yakındır filminde.

yeni sinema — sinematek'in organı olarak ayda bir yayınlanır sinema dergisi — sahibi : sinematek adına şakir eczacıbaşı — yazı işleri sorumlu müdürü : hüseyin hacıbaşıoğlu — teknik sekreter : jak şalom — yazı kurulu : onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, 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 aşağıdaki adrese başvurulabilir — yönetim yeri : mis sokak, 12 şerif han, kat3, beyoğlu/istanbul — ankara temsilcisi: erdal öz — ankara bürosu: meşrutiyet cad. altın han 20 - 22 — her çeşit yazışma : p. k. 307 beyoğlu/istanbul — sayısı dört, yıllığı kırksekiz liradır. — dizgi, baskı : çeltüt matbaacılık — baskı tarihi : 10 ekim 1967.

bu sizin sorununuz

Sevgili okurlarımız,

Bu sayının ilkyazısını sizin sorunlarınıza ayırdık. Türkiye'nin sinemayla ilgili bütün konuları özellikle sizleri, yani Türk seyircilerini ilgilendiriyor da ondan. Biz, bugüne kadar sinema alanında gerçekleştirilen her olumlu davranışın temelde sizin eserinizi olduğuna inanıyoruz. Hiç bir kurum, hiç bir çaba, eğer toplumda onları doğrulayacak, destekleyecek toplumsal güçler yoksa sağlıklı bir biçimde yaşayamaz, varlığını sürdürmez. Örneğin bağlı bulunduğumuz Türk Sinematek Derneği, on beş kişinin kurduğu ve yaşadığı bir tüzel kişilik değildir. Türk Sinematek Derneği bu ülkede yıllarca kötü filmleri ithal edenlerin ve yapanların saygısızlıklarına direnen binlerce sinema seyircisininin, yani sizlerin örgütlenmesinden başka bir şey değildir. «Yeni Sinema», bugün sinema alanında egemen olanların, «halk böyle istiyor» yalanı altında bütün tartışmaların dışında bıraktıkları Türk sinemaseverinin düşüncelerine aracı olmaktan başka bir amaç taşımamaktadır.

Bu örgütlenmeden ve sorunlarınızın kamuoyu önünde açık ve dürüst bir biçimde tartışılmasından rahatsız, tedirgin olanlar vardır. Seyircinin bilinçlenmesi, nesnel gerçeklerin ortaya konması, kaynak sinema eserlerinin gösterilmesi ve «Yeni Sinema» aracılığıyla sizlere tanıtılması küçük bir azınlığın hoşuna gitmemektedir. Gerek kötü film ithalinde gerekse kötü filmlerin yapımında egemen olan düzenin sürüp gitmesinde uzak ya da yakın çıkarları olan bu kişiler düşüncelerini yayın organlarında açıkça belirtme gücünü gösteremediklerinden gizli ve çirkin yollara başvurmakta, dedikodular, ihbarlar ve yalanlarla sizin sözcünüz olan kurumları baltalamaya çalışmaktadırlar. Yeni Sinema, zorunlu kalmadıkça bu anlamsız ve zavallı yalanlar konusunda polemiğe girmeyecektir. Çünkü seyircimizin sorunları çok daha önemlidir ve bir an önce açıklığa kavuşturulması, düzeltilmesi gereken bir çok konu vardır. Yeni sinema mevsiminin açıldığı şu günlerde bu sorunlar yeniden ön plana çıkmışlardır. Her yıl 400'e yakın film getiren ithalciler'in kimisi, yayınladıkları yüzkarası listelerde ilân ettikleri topu topu bir düzine iyi filmi iş yapmaz kaygısıyla gene mevsim sonuna ya da gelecek yıla bırakacaklar, Amerikan ve İtalyan ortaklıklarının zırva yapımlarıyla halkı uyutmaya çalışacaklar, yönetmene, seyirciye ve o ülkenin sinemasına en küçük bir saygı göstermeksizin filmleri istedikleri gibi makaslayacaklardır. Gene yılda 250'ye yakın film üreten, son yayınlara göre 300 milyon TL. sı ciro eden yerli sinema endüstrisi en iyimser seyirciyi bile çileden çıkaracak bir vurdumduymazlıkla yerli kovboyların, James Bond'ların, Killing'lerin birbirine benzer kopyalarını önümüze sürecekler, vaktiyle kendilerine umutla bakılmış yönetmenler, senaryocular, oyuncular ve yapımcılar bile bu koşullara kişiliklerinin zayıflığı ölçüsünde boyun eğecekler, boyun eğmemekte direnen birkaç sanatçı ile sinema yazarlarını ve sinema sanatı ile ilgili kurumları akla gelmez yalanlarla suçlayarak susturmak isteyeceklerdir.

Bunlar, sinema seyircisinin günlük yaşamasına, en az kendi mesleğinin işleri kadar karışan önemli sorunlardır. Bunlardır önemli olan. Bütün amacı sinema kültürünü yaymak ve ulusal sinemanın gelişmesine yardımcı olmaktan ibaret bulunan kurum ve yayın organlarına kapalı kapılar ardında saldıran kişiler önce bu sorunlar karşısındaki tutumlarını belirlemelidirler. Bunca dövize, görüntü yönetmeninden set işçisine kadar onbinlerce insanın emeğine mal olan bu korkunç endüstriyi besleyen yüzbinlerce sinema seyircisine ne verdiklerini dürüstlikle, açıkça ve çıkar gözetmeksizin bir daha düşünmeli ve gerçeklere kulaklarını tıkamaktan, kendilerini de halkı da aldatmaktan vazgeçmelidirler.

Bunu yapmayıp «Sinematek'i kapattıracağız», «Salon verdimeyeceğiz», «FIAF'tan attıracağız», «Film verdimeyeceğiz» gibi kuruşık tehditler savurmaya, kendi güçsüzlüklerini kapatmak için kendilerinden çok daha bilimsel ve köklü bir biçimde karşı olduğumuz «Kültür emperyalizmi» gibi aşağılık yalanlarla suçlamaya devam ederlerse derslerini kurumlardan ya da yayın organlarından değil doğrudan doğruya Türk sinema seyircisinden alacaklardır. Anlamsız tabuların kalkmasıyla son birkaç yılda binlerce temel kitap Türkçeye çevrildi. Aklıbaşında kimse bu yayın olayının bir «Kültür emperyalizmi» olduğunu ileri sürmedi. Sinema seyircisinin kitap okurunda daha az sağduyu sahibi olduğunu sananlar fena halde aldanmaktadırlar. Seyirci önünde, yani sizin önünüzde sevgili okurlar, sorumludur bu kişiler. İstiyorlar ki yıllarca Hollywood'un en kötü örneklerine tutsak kılınan sizler Eisenstein'in, Renoir'in, Vigo'nun, Chaplin'in, Pudovkin'in, Bergman'ın, S. Ray'ın, Mizoguchi'nin, Fabri'nin, Waajda'nın, Bunuel'in başeserlerini görmeyesiniz. İstiyorlar ki genç, yetenekli ve bilgili Türk sinemacıları yetişip rahatlarını kaçırmasin. Bu düzen sürsün diye (birkaç sanatçı bir yana bırakılırsa) olanca güçleri ile saldırıyorlar. Ama hiç bir şey elde edemeyeceklerini bilmelidirler. Çünkü «daha iyi bir sinema» kavgasının sahipleri yukarda da söylediğimiz gibi sinema seyircisinin, sinema okurunun kendisidir. Bu eylem ergeç başarıya ulaşacaktır. İzmit'teki ülkücü gençlerin ardından Trabzon'da, Eskişehir'de, Bursa'da, Ankara'da, Gaziantep'te sinema dernekleri kuruldu. Bir yıl içinde bu derneklerin sayısı 15'i bulacaktır. Sonra onlar da kendi aralarında örgütlenecekler. Çevrelerini eğitecekler, iyi filmleri, uyarıcı, gerçekçi filmleri Anadolu seyircisinin ayağına götürecekler. Bu derneklerden birini kapattırsalar yerine birkaç yenisinin kurulduğunu göreceksiniz.

Çünkü, tekrar ediyoruz, bu sorun seyircinin sorunudur. Sizin sorununuzdur «Türkiyede sinema sanatı» sorunu. Çabayı sonuna kadar sürdürmek ve başarıya ulaştırmak sizin elinizdedir sevgili okurlarımız.

sinematek haberleri

sinematek derneğinin yeni gösteri düzeni ile ilgili bir açıklama

Türk Sinematek'i iki yılı aşkın çalışmalarını sonucu, edindiği deneylerin ışığında gösteri düzeninde 1967-68 döneminde uygulanmasına girişilecek olan temel bazı değişiklikler yapmıştır. Gösteri ritmini haftada iki ayrı filmden tek filme indiren değişiklik hemen haber verelim, yılda gösterilen film sayısında herhangi bir eksilmeye yol açmayacak tam tersine yine söz konusu değişiklik içinde yer alacak olan «Toplu gösteri» dizileriyle daha kaliteli filmlerin gösterilmesine imkân verecektir. Yeni gösteri düzeninin ayrıntılarına geçmeden, bizi bu yönde bir karar almaya iten ana nedenler üzerinde kısaca da olsa durmada yarar görüyoruz. Türk Sinematek'i kuruluşunun ilk yıllarında bu yana, biraz da sinemanın temel yapıtlarını, herkesçe bilinen nedenlerle, uzun yıllar görmek imkânı bulamayan ve bu temel yapıtların daha çok sayıda gösterilmesini isteyen sinema severlerin, son derece haklı isteklerini karşılamak amacı ile âdeta imkânlarını zorlayarak iki yıl gibi kısa sayılabilecek bir süre içinde üyelerine 150 yi aşkın film göstermiştir.

Geçen iki yıllık gösteri döneminde edinilen deneyler, yapılan gösterileri izleme oranı hesapları yılın 35 haftasını kapsayan gösteri döneminde haftada iki ayrı film kadansındaki bir ritmin çok geçmeden hem üyeler, hem de sinematek açısından taşınması güç bir yük olduğunu ortaya çıkarmıştır. Böylece bir yandan haftada iki ayrı program izlemenin doğurduğu güçlükler sonucu olarak düşen «izleme oranı» belirli günlerde gösteri salonunun «neredeyse boş kalmasına yol açarken, öbür yandan filmlerin saptanılan tarihlerde elde edilmesi gerekliliği Sinematek'in hemen bütün gösteri dönemi boyunca bir şenlik hızı içinde

çalışmasına yol açmıştır. Filmlerin hemen tümünün yabancı kaynaklardan sağlamak zorunda bulunan genç bir kuruluşun haftada iki ayrı film temin etmesinin güçlüğü bir yana, yılın 35 haftası boyunca sadece belirli tarihlerde belirli filmlere angaje olmasının zorunluluğu nedeni ile bile bütünüyle iyi, sağlıklı, tutarlı bir film seçimi yapmasına elbette ki imkân yoktu. Sinematek'in bu yüzden sayıları bir elin parmakları kadar az olsa bile zaman zaman, her halde programına gönül rahatlığıyla almayacağı bazı filmlere vermek zorunda kaldığı bir gerçektir.

Haftada iki film düzeninin bir başka sakıncalı yanı da, alışlagelen hızlı tempo içinde, bazı temel yapıtların, gerektiği gibi üstünde durmaya fırsat kalmaksızın, geçip gitmesidir. Geçen yılların hızlı gösteri temposu içinde, sırf fırsat bulamaması nedeniyle, bazen farkına bile varılmaksızın geçip giden temel yapıtların sayıları birden fazla olmuştur. O kadar ki, çoğu üyelerimiz, zaman zaman, programlarımızda yeterince yer almış olmalarına özel bir dikkat gösterilmesine rağmen, klâsik filmlerin sayılarının azlığından yakınmışlardır.

Dünyanın çeşitli ülkelerindeki Sinemateklerin gösteri programlarına yakından bakmak fırsatını bulmuş olanlar, filmlerin gelişigüzel seçilmediklerini, tam tersine, gerek tür, gerek akım, gerekse de kaynak olarak son derece tutarlı bir çizgi izlediklerini görmüşlerdir. Ayrıca Sinemateklerin, programlarında yer verdikleri yapıtları tek başlarına yapılan bir biçimde gösterip geçmekle yetinmeyip, gösterileri, yayın, konferans, açık tartışma, sergi gibi araçlardan yararlanarak daha da bir bütünledikleri, giderek tamamladıkları da bir gerçektir.

Yeni gösteri düzeninde, haftada bir filmlik normal ritim yanısıra yer alacak «On Toplu Gösteri» Sinema serüveninin büyük dönemlerini, akımlarını, tanımak fırsatı vermesi bir yana dünyanın çeşitli ülkelerinde yedinci sanatın durumunu saptaması bakımından da, son derece yararlı olacaktır.

Ote yanda, «Toplu Gösteriler» e, Yeni Sinema'da geniş yer verilmesi, gösterilerin konferans, açık tartışma, sergi gibi araçlarla bütünlenmesi, gösterileri tekdüzelikten çıkaracak, ona yeni bir canlılık, apayrı bir boyut kazandıracaktır.

1967-68 gösteri döneminin ayrıntılarına değinmeden önce, üyelerimize, değişikliğin gösterilecek film sayısında her hangi bir eksilmeye yol açmayacağını, bir kez daha hatırlatalım. 16 Ekim Pazartesi başlayacak Yeni Gösteri düzeninde iki tür gösteri yer almaktadır :

- 1 — Normal gösteriler
- 2 — Toplu gösteriler

Normal gösterilerde haftada bir film yer alacaktır.

En az ayda bir düzenlenecek Toplu Gösterilerde yine en az 4 uzun ve film başlarında gösterilecek kısa metrajlı ya da canlı resim filmleri yer alacaktır.

Normal, «Tek Filmlik» haftalarda gösteriler Pazartesi, Çarşamba 18.45 te, Cuma 21.30 da Şişli Kervan Sinemasında yapılacaktır.

Toplu gösterilerin düzeni aylık programlarda belirtilmiştir. Gösterilerin tümü derginin içindeki renkli program sayfasında, tarih ve yerleriyle ayrıntılı bir biçimde verilmiştir. Toplu gösteri programları ayrıca gazetelerde, tarih, gösteri yeri ve seanslarıyla yayınlanacaktır. Yeni gösteri düzeninde bu kez, Türk Sinemasının, tarihsel gelişimini yansıtan örnekleri Toplu Gösteriler halinde yer alacaktır.

sinematek arşivinde iki yıl

altan yalçın

Türk Sinematek Derneği'nin kuruluşundan bu yana iki yılı aşkın bir süre geçti. Bir yandan dünya sinemasının tanıtılması için, programlar düzenlenirken, diğer yandan da temel fonksiyonu olan «Filmlerin saklanması ve korunması» konusunda çeşitli çalışmalar yapılyordu. Türk Sinematek Derneği'nin arşiv konusundaki çalışmaları birbirine bağlı iki yönde gelişti: 1957 yangınında ürünlerinin büyük bir kısmı yok olan Türk Sinemasının, kalan filmlerinin araştırılması (1914-1948).

Halen çevrilmekte olan Türk Filmlerinin Arşive mal edilmesi için imkanların araştırılması.

Kendi sinemamızla ilgili bu önemli araştırmaların yanısıra ülkemizde kopyaları bulunan önemli yabancı filmlerin arşive mal edilmesi konusunda da bazı çalışmalar yapıldı.

1917-1948 Türk Filmlerinin Araştırılması :

Çeşitli sınıflamaların dışında bir ülkenin en önemli sinema örnekleri elbette başlangıçta yapılmış olan filmleridir. Yeni yetişen ve yetişecek kuşaklar eğer sinemaları ile ilgilieniyorlarsa onun başlangıç örneklerini öncelikle görüp tanımak istiyceklerdir. Türk sineması ile yakından ilgili meslekten insanların kendi kaynaklarını görüp öğrenmeleri, hata ve olumluluklarını değerlendirmeleri de bu ilk örneklerin korunmuş olmasına bağlıdır. Bunları göz önünde bulunduran Türk Sinematek'i çalışmalarını öncelikle bu ilk ürünlerin araştırılması, sağlanması ve teknik koşullar altında korunması konularında yoğunlaştırdı. Araştırılacak ilk alan eski yapıım ortaklıklarının ellerinde kalabilecek kopyalardı. 1917 den 1948'e yapılmış filmlerin bir listesinin çıkarılması, yönetmenlerinin bulunması ilk saptamalar arasında sayılabilir. Bu saptamaya göre yapıımların yıllara dağılışı ve edinilen bilgiler şöyle sıralanabilir.

1914 : 1 belge filmi aynı zamanda ilk Türk Filmi sayılmaktadır. Yönetmen Fuat Uzkınay «Ayestefanos Anıt'ının Yıkılışı» (Film'in kopyası bu güne kadar bulunamamıştır. Filmle ilgili bilgiler de oldukça sınırlıdır).

1917 : 2 konulu Türk Filmi, aynı zamanda ilk konulu

Türk Filmlerinden İkisi Pençe ve Casus. Yönetmen Sedat Simavi.

Sedat Simavi'nin bu iki filmi ve 1918 de çevrilmeye başlanan fakat tamamlanamamış «Alemdar Vakası ya da Sultan Selimi Salis» ten günümüze hiçbir belge kalmamıştır. Pençe ve Casus'un konuları bilinmektedir.

1919 : 2 konulu Türk Filmi : Binnaz, Mürebbiye. Yönetmen Fuat Uzkınay. Filmlerin negatifleri Ordu Foto Film merkezinde bulunmuştur. (Nijat Ozön, Onat Kutlar. Ordu Foto Film Merkezi arşivinde çalışmalar sonucu), 1 yarım kalmış konulu film. «Tombul Aşığın 4 Sevgilisi» Yönetmen : İsmet Fahri Gülünç; kopyası bulunamamıştır.

1921 : «Bican Efendi Vekilbarç» konulu uzun, «Bican Efendi Mektep Hocası» «Bican Efendi'nin Rüyası» Yönetmen Şadi Karagözoğlu. İlk filmin negatifleri Ordu Foto Film Merkezi Arşivinde. Diğer iki kısa filmin kopyaları henüz bulunamamıştır. Ve Muhsin Ertuğrul'un Almanyada yaptığı Samson adlı film (araştırılmakta) 1922 yılında 1948'e kadar yapılan filmlerin büyük bir çoğunluğunu Yönetmen-Tiyatrocu Muhsin Ertuğrul'un filmleri meydana getirmektedir. Ve yine bu dönemde Ertuğrul'un çevirdiği 28 film'in ancak 10 tanesinin kopyaları bulunduğu tesbit edilmiş geri kalan 18 filmin kopyaları konusunda bir bilgi sağlanamamıştır. 1922 den itibaren çevrilen filmler ve durumları konusunda edinilen bilgiler şöyle sıralanabilir.

1922 : 1 i belge 2 si konulu olmak üzere üç Türk Filmi : İstiklâl/Belge filmi/Ordu Film Alma Merkezi. İstanbulda Bir Facia-i Aşk/Muhsin Ertuğrul/Kopyası bulunamamıştır. Nur Baba/Muhsin Ertuğrul/Kopyası bulunamamıştır.

1923 : 4 konulu 1 belge filmi/Ateşten Gömlek, Leblebicli Horhor, Kızkulesinde Bir Facia, Sözde Kızlar/Muhsin Ertuğrul/o günlerde yayınlanan bazı dergilerde ve çeşitli yerlerde fotolarına rastlanmakla birlikte filmler yapıım ortaklıklarına göre 57 yangınında yanmıştır. Zafer Yolları/Belge Filmi/Fuat Uzkınay/Film bulunamamıştır.

1923-1928 : Bu arada Türkiyede film yapıldığına dair hiçbir bilgi yoktur. Ancak Muhsin Ertuğrul bu yıllarda

S.S.C.B. de 3 film yapmıştır. Filmler araştırılmaktadır. Beş Dakika 1926, Tamilla 1926, Spartakus 1927.

1928 - 1931 : 3 konulu Türk Filmi : Ankara Postası, Kaçakçılar, İstanbul Sokaklarında/Muhsin Ertuğrul. Kopyaları konusunda bilgi edinilememiştir.

1932 : «Bir Millet Uyanıyor» / Muhsin Ertuğrul/filmin kopyası özel bir arşivde bulunmuştur.

1933 : Karım Beni Aldatırsa, Söz Bir Allah Bir, Cici Berber, Naşit Dolandırıcı, Fena Yol/Muhsin Ertuğrul'un bu filmlerinde «Karım Beni Aldatırsa» ve «Cici Berber» in kopyaları bulunmuştur. Diğerleri kayıptır. Aynı yılda yapılan iki filmi ise kopyaları konusunda bilgi edinilememiştir. Düşün Gecesi/Nazım Hikmet, Yeni Karagöz/Hazım Körmükçü./Kısa metraj.

1934 : Milyon Avcıları, Leblebici Horhor, Aysel, Bataklı Damın Kızı,/Muhsin Ertuğrul/bu filmlerden sadece biri Aysel Bataklı Damın Kızının kopyası bulunduğu tesbit edilmiştir. Bu yılda hakkında bilgi edinemediğimiz iki belge filminin kopyaları kayıptır. Bursa Senfonisi ve İstanbul Senfonisi/Nazım Hikmet.

1934 - 1937 : Şimdiye kadarki araştırmalarımız bu tarihler arasında film yapılmadığını göstermektedir.

1937 : 1 konulu 1 belge filmi. Güneşe Doğru/Nazım Hikmet, Türk İnkilabında Terakki Hamleleri/Esther Shaub ve Kemal Necati Çakuş. Bilgi edinilememiştir.

1938 : Doğan Çavuş/Münir Hayri Egeli, Aynaroz Kadısı/Muhsin Ertuğrul. Bu filmler kaybolmuştur.

1939 : Bir Kavuk Devrildi/Allahın Cenneti, Tosun Paşa adlı 3 konulu film/Muhsin Ertuğrul. Bu filmlerin kopyaları da kayıplar arasındadır.

1940 : Çevrilen 6 filmden 5 inin kopyaları bulunmuş : Taş Parçası, Kıvırcık Paşa, Yılmaz Ali/Faruk Kenç Şehvet Kurbanı, Nasrettin Hoca Düğünde/Muhsin Ertuğrul. Birinin ise Akasya Palas/Muhsin Ertuğrul. Henüz bulunamamıştır.

1941 - 1942 : Kopyaları ya da negatifleri tesbit edilen Sürtük, Duvaksız Gelin, Kerem ile Aslı/Adolf Korner filmlerinin yanısıra, Kahveci Güzeli, Kıskaç/Muhsin Ertuğrul'un iki filmi konusunda bilgi edinilememiştir.

1943 : Dertli Pınar/Faruk Kenç ve On Üç Kahraman/ Şadan Kamil. Bu filmlerin kopyalarının bulunduğu tesbit edilmiştir.

1944 : Üç ayrı yönetmenin yaptığı üç filmin de kopyaları bulunmuştur. Hasret/Faruk Kenç, Hürriyet Apartmanı/ Talat Artemel, Deniz Kızı/Baha Gelenbevi.

1945 : Çevrilen ya da çevrilmeye başlanarak diğer yıllar içinde çekimi tamamlanan 5 filmden üçünün: Yayla Kartalı/Muhsin Ertuğrul, Gençlik Günahı/Şadan Kamil, Karakoyun Kızılırmak/Muhsin Ertuğrul'un kopyaları bulunmuş diğer iki filmin kopyaları konusunda bilgi bulunamamıştır. Unutulan Sır -Domanıç Yolcuları/Şakir Sırmalı.

1946 - 1948 : Bu yıllar arasında şimdiye kadar tesbit edilebilen 17 film çevrilmiştir. Çevrilen bu 17 filmin 9 tanesinin kopyaları bulunmuştur. Büyük İtiraf/Refik Kemal Arduman, Senede Bir Gün/Ferdi Tayfur, Sonsuz Acı/



KIVIRCIK PAŞA / FARUK KENÇ / 1940

Talat Artemel, Yanık Kaval/Baha Gelenbevi, Yara/Seyfi Havaeri, Harman Sonu/Muhsin Ertuğrul, Günahsızlar/Faruk Genç, Toros Çocuğu/Şadan Kamil, Kerimin Çilesi/Ferdi Tayfur. Ve sekiz filmin kopyaları kayıptır: Bir Dağ Masalı/Turgut Demirağ, Damga/Seyfi Havaeri, Seven Ne Yapmaz/Şadan Kamil, Yuvamı Yıkamazsın/Kani Kıpçak, Karanlık Yollar/Faruk Genç, Tuzak/Faruk Genç, Bağda Gül/, Kılıbıklar/Seyfi Havaeri.

1948 : Çalışmaların yoğunlaştığı bu dönemin son yılında çevrilen 17 film den ancak 5 tanesinin kopyaları bulunabilmiştir. Harmankaya/Sami Ayanoğlu, İstiklâl Madalyası/Ferdi Tayfur, Efe Aşkı/Şadan Kamil, Baba Katili/Sami Ayanoğlu, Paydos/Sami Ayanoğlu. Kalan 12 filmin kopyalarının kayıp olduğu anlaşılmıştır. Çıldır Tan Kadın/Baha Gelenbevi, Bir Yabancı/Seyfi Havaeri, Canavar/Vedat Ö. Bengü, Dertli Zeynep, Eski Eğlenceler, Dömbüllü Macera Peşinde/Şadan Kamil, Düşkünler/Vedat Ö. Bengü, Günahım/Vedat Ö. Bengü, Kanlı Taşlar/Turgut Demirağ, Keloğlan, Silik Çehreler/Çetin Karamanbey ve Vedat Ö. Bengü, Sızlayan Kalp/Vedat Ö. Bengü.

Yukarıda kısaca özetini çıkardığım 1917-1948 dönemi Türk Filmleri konusundaki tesbitler sonucu, çevrilen 100 e yakın filmin 2/5 sının kopyaları bulunmuştur. 1957 yılında küçük bir ihmal sonucu meydana gelen Belediye Deposundaki yangın, Türk Sinemasının bu çok önemli başlangıç ürünlerinin bütünüyle ortadan kalkmasına sebep olmuştur.

Var oldukları tesbit edilen kopyaların durumları da tesbit edilmekte, negatifleri elde bulunmadığı için titizlikle korunmasına çalışılmaktadır.

Yangın sonucu bir çok yapım şirketinin dağılması çalışmalarını engelliyen etkenler arasında sayılabilir. İlgili çalışmalar, yalnızca filmlerin tesbiti ve arşive sağlanması ile kalmamıştır.

Bu dönemle ilgili bütün belgelerin toplanması (Fotoğraf, afiş, broşür,) ve yaşayan yönetmenlerin anılarını bir notekte saklanması da çalışmalar içinde sayılabilir.

1947-1948 arası filmlerle ilgili bu sürekli çalışmaların yanısıra 48 den günümüze kadar çevrilen ve çevrilmekte olan filmlerin de Arşive mal edilmesi konusunda geniş çalışmalara başlamıştır. Her gün yeni bilgilerle geliştirilen, ve yeni buluntularla zenginleştirilen Arşiv çalışmalarının devamı gelecek kuşaklara günümüzün sineması konusunda ilk elden bilgilerin sağlanmasına yardımcı olacaktır.

1948'den günümüze kadar çevrilen filmlerin araştırılması ve toplanması.

Türk Sinemasının ilk ürünlerinin tesbiti ve toplanması çalışmalarının yanısıra, başlangıcından bu güne çevrilen Türk Filmlerinin bir filmografisinin çıkarılması ve yapım

şirketleri ile temaslar bu konudaki araştırmaların temelini teşkil ediyor.

Kurulduğu günden bu yana geçen iki yıllık süre içinde Türk Sinematek'i sinemamızın ürünlerinin saklanması ve korunması konusunda meslekten insanları (yönetmenleri, yapımcıları, eleştirmenleri) yardımı çağırılmış ve onların bilgilerinden yararlanmayı amaç bilmiştir. Son yıllarda yapımı 250 ye ulaşan sinemamızın bu ürünlerini toplamak ve saklamak çeşitli güçlüklerle karşı karşıyadır. Üye ödentileri dışında hiçbir kaynaktan yararlanmayan Sinematek için bu toplama ve koruma ancak bazı yapımcıların ve yönetmenlerin yakın ilgisine bağlıdır. Bu güne kadar Türk Sinematek Derneği arşivine Uzun Metraj 15 kısa metraj ve dökümanter 24 film kazandırılmıştır.

Sinematek Uluslararası ilişkilerinde Türk Filmlerinin tanıtılması konusunda da titizlikle çalışarak 5 ülkede Türk Filmleri Toplu gösterisi düzenlemiştir. Düzenlenen bu gösterilere gönderilecek Türk Filmlerinin diyalogları küçük çeviri komisyonlarınınca yabancı dillere çevrilmiş ve alt yazı olarak bastırılmaya başlanmıştır. Bunun yanısıra filmlerle ilgili bütün dökümanlar biyografiler hazırlanmıştır. Böylece haftaların eksiksiz ve etkili bir biçimde sunulması mümkün olacaktır. Ayrıca meslekten insanların başka ülkedeki meslektaşları ile tartışmaları ve tartışmaları da bu toplu gösteriler sırasında mümkün olacaktır.

Önemli Yabancı Filmlerin Mal Edilmesi

Kendi sinemamızın ürünlerinin saklanması ve korunması konusunda yapılan temel çalışmaların yanı sıra, bazı önemli yabancı filmlerinde arşive katılması mümkün olmuştur. Kuruluşu birinci yılı doldurmadan Sinematek Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'na «Yazışma Üyesi» olarak kabul edilmiş ve diğer ulusların sinematekleri ile yakın ilişkiler kurmuştur. Yeni kurulan bir arşive, yerleşmiş bazı sinematekler süresiz ödünçle filmlerini yollamışlardır. Böylece iki yılda Türk Sinematek'i arşivine 34 uzun metraj ve 4 kısa metrajlı filmin sağlanması mümkün olmuştur.

Buna küçük bedeller ödenerek arşive mal edilen kopyalarda eklenebilir.

Bu gün Türk Sinematek Derneği film Arşivinde 1914-48 arası filmlerden 32 si teknik koşullar altında saklanmaktadır. Bunlar uzun metrajlı ve konulu filmlerdir. Uzun metrajlı filmlerin yanısıra 34 kısa metrajlı Türk filmi de arşive yerleştirilmiştir.

Kuruluşundan bu yana geçen iki yıl içinde arşiv yerli ve yabancı 85 uzun metrajlı, 35 kısa metrajlı film kazanmıştır. Bu kazanç yalnızca görevlerini yapan Sinematekçilerin değil aynı zamanda Sinemayla ilgilenen bütün sinemaseverlerin ve meslekten insanların kazancıdır.

Ayrıca yerli ve yabancı senaryolar, fotoğraflar, afişler önemli sinema kitap ve dergilerinden kurulmuş (500) ciltlik kitaplık da sinematek arşivine katılan şeyler arasında sayılabilir.

venedik'te devrim var

Venedik Şenliği'nin bütün uluslararası şenlikler arasında en ön sıralarda geldiği artık hiç kimsenin tartışmadığı bir konu. Yöneticisi Prof. Chiarini'nin tavizsiz tutumu ile sanat değerinin korunmasına çalışılan şenliğin, Cannes'in bütün ticari endişelerinin, Berlin'in ise sosyalist ülkelerin şenliğe katılmayı reddetmelerini doğuran, bununla da şenliğin uluslararası niteliğini zedeleyen tutumunun üstüne yükselmeyi başarabilmesi de bunu gösteriyor. Bu şenliklerin dışında öncü sinema ürünlerinin karşılaştıkları şenlikler de yapılmıyor değil ama Venedik'in, sanat değeri olan, sinemaya bir yenilik getiren filmleri şaşmaz bir biçimde bulup ortaya çıkarması neredeyse bir kural olarak sinema dünyasında yerleşecek. İşte büyük usta Visconti'yi iki kez geri çeviren (Rocco e i suoi fratelli, Io Straniero) ama hakettiği ödülü sahibinden başka kimseye vermeyen (Vaghe Stelle dell'Orsa), işte büyük isimlerin, Bressonların, Truffaut'ların arasında, Cezayir'in bağımsızlık savaşını bütün canlılığıyla anlatan tanınmamış bir İtalyan'a, Pontecorvo'ya 1966 büyük ödülünü teslim eden, ve işte son iki yılın en önemli uluslararası olayını konu alan iki yönetmenin ortaya koydukları yapıtlara jüri özel ödülünü veren Venedik Şenliği. Bellocchio (La Cina e Vicina) ve Godard (La Chinoise)'in Çin'deki olaylarla ilgili filmlerinin her ikisinin de aynı ödülü kazanması herhalde bir rastlantı değil ve herhalde Visconti ile son yılların kendisinden en çok söz ettiren, yeni bir sinema dili ortaya koyan Pasolini'nin elleri boş dönemleri yine Venedik için bir rastlantı değildir.

Şenliği izleyen İtalya muhabirimiz Engin Ayça'nın günü gününe tuttuğu notları aşağıda bulacaksınız.

Yeni Sinema

26 Ağustos

LES MERES (Anneler)

Toshio Matsumoto bu filmiyle XVIII. Venedik Uluslararası belge filmi şenliğinde büyük ödülü kazanmış. Film dünyadaki bütün annelere ve onların çocuklarına olan derin, sonsuz bağlılıklarına ithaf edildi. «Anne, yalnızca çocuğunun okuyabildiği bir kitaptır... Anne, yalnızca çocuğu-

nun tanıdığı bir şehirdir... Anne, yalnızca çocuğunun açacağı başarabildiği bir penceredir.. Anne, yalnızca çocuğunun toplayabildiği bir tohumdur.. Anne, çocuğu için, bütün insanlar için bir ülke, bir kutsal topraktır» diyor filmin tanıtma yazıları.

DUTCHMAN (Hollandalı)

Anthony Harvey'in ilk filmi. Film güzel bir beyaz kız ile batı toplumuna alışmakta olan bir zencinin karşılaşmalarını anlatıyor.

27 Ağustos

ANABELİN SAN (Düş)

Yugoslav yönetmen Dejan Djurkovic'in daha önce Berlin Şenliği'ne de katılan ve XVIII. Venedik Uluslararası belge filmi şenliğinde büyük ödül kazanan filmi.

OTKLONENIE (Sapma)

Grisha Ostrovski yönetiminde çevrilmiş bir Bulgar filmi. Çocukluklarında birbirlerini sevmiş, sonradan ayrılmış ve başkalarıyla evlenerek çocuk sahibi olmuş iki kişinin karşılaşmalarını anlatıyor.

O SALTO (Sıçrayış)

Fransa adına Şenliğe katılan ikinci film. Christian de Chalonge'un ilk filmi. Bir Portekiz'li gencin hayatını kazanmak için köyünü terk ederek Paris'e göçünü ve orada karşılaştığı güçlükleri anlatıyor.

28 Ağustos

LE REGARD PICASSO (Picasso'nun Bakışı)

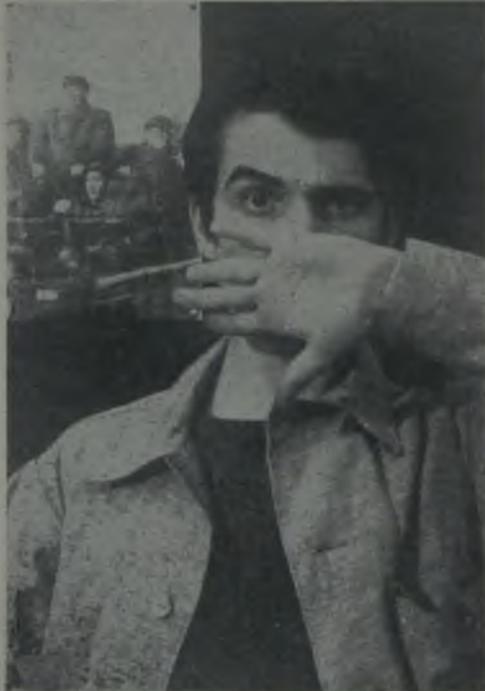
Nelly Kaplan'ın filmi. XVIII. Venedik Uluslararası belge filmi şenliğinin sanat üzerine filmler bölümünde altın aslan ödülünü kazanmış. Picasso'nun 85. doğum yıldönümünü kutlamak için Paris'te açılan sergiden seçmeler yaparak Picasso'nun 75 yıllık çalışmalarını özetlemeğe çalışıyor film.

MAHLZEITEN (Kötü Zamanlar)

Edgar Reitz'in ilk uzun konulu filmi. Birbirlerini deli gibi seven ve beraber yaşamağa karar veren iki gencin, Elisabeth ve Rolf'un öyküsü. Bir çocukları oluyor, sonra



BELLE DE JOUR / GUNDUZ GÜZELİ / LUIS BUNUEL / CATHERINE DENEUVE



LA CHINOISE / ÇİNLİ KIZ / JEAN-LUC GODARD / JEAN-PIERRE LÉAUD

bu sayı ikiye, üçe, dörde çıkıyor. Durumları güçleşiyor. Rolf dayanamamaya intihar ediyor. Elisabeth çocuklarıyla başbaşa kalıyor. Bir sergide bir Amerikalı ile tanışıyor, evleniyorlar. Elisabeth için yeni bir yaşam başlayacak, kocası ve çocuklarıyla birlikte Amerikaya gidecektir.

29 Ağustos

GIACOMETTI

İngiliz Michael Gall yönetiminde çevrilmiş kısa metraj. Heykeltraş Giacometti hakkında bir film. İyi yapılmış, Giacometti'nin yapıtlarındaki insanlara benzemesi onun, insan olarak, sanatçı olarak yapıtlarında nasıl yansıdığını gösteriyor. Yapıtları, insan Giacometti'nin iç dünyasını, dünya görüşünü, düşüncesini başkalarına iletiyor.

TATOWIERUNG (Dövme)

(Bkz. Yeni Sinema 9. Berlin Yılı XVII - Tuncan Okan)

UTOSZEZON (Mevsim Sonu)

Zoltan Fabri yönetiminde bir Macar filmi. Oyuncuları Antal Payer, Klari Tolnay. Fabri'nin başarılı filmleri arasında sayılmaması gerekir. Belki gelecekteki filmleri için bir köprü, bir deney olarak ele alınabilir ama bunu bile söyleyebilmek için Fabri'nin sonraki filmlerini beklemek gerek. Film bir güldürü. İkinci Dünya Savaşı'na katılmış ve şimdi ihtiyarlamakta olan kuşağa ait beş arkadaş (Filmin içinde altı, yedi, sekiz oluyorlar) günlerini sağda solda dalga geçerek öldürüyorlar. Eichmann'ın yargılanması bütün gazete ve dergilerde resimlerle, yazılarla yansıtılıyor. Bunun etkisi altında beş arkadaş birkaç gündür kendilerine pek uğramayan arkadaşları Kerekes'e bir şaka yapmak istiyorlar ve telefonda kendilerini emniyettenmiş gibi göstererek onu bir soruşturma için çağırıyorlar. Bu olay Kerekes'in belleğinde geçmişe ait bazı anıların ve kuşkların ortaya çıkmasını doğuruyor. Film böylece bu kişi ve nokta üzerinde gelişiyor. İlginç bir konu ve Kerekes'in geçirdiği dram, filmin çok uzaması ve gereken bütünlüğe erişememesi yüzünden seyirciyi yeterince etkileyemiyor. Fabri filminde sessiz güldürü sinemasında özellikle kaçma-kovalama sahnelerinde kullanılan hızlı çekim ve modern sinemanın çoklukla kullandığı durağan fotoğrafları kullanarak filmi anlatım olarak zenginleştirmek istemiş. Fakat sonuç olarak filmde bulunan şeyler birbirine kaynaşarak bütünlük sağlayamamış.

30 Ağustos

SPUR EINES MADCHENS (Bir genç kızın izinde)

Gustav Ehmck'in ilk filmi. Jizofrenik bir genç kızın çevresiyle olan ilişkilerinde ortaya çıkan durumları anlatan bir film. Hanna'nın (Carola Wied) gösterdiği tepkiler, onun toplum düzenine karşı gelmesi gibi görünmesine, dolayısıyla bu düzenin bir eleştirmesi olarak belirmesine karşılık, yönetmen kendisine yönetilen bir soruyu cevaplandırırken böyle bir niyeti olmadığını, onu sadece böyle bir hastalığa tutulmuş bir kızın kendisinin ilgilendirdiğini, topluma karşı bir eleştirme yapmış olmak istemediğini belirtmesi, filmine karşı gösterilecek ilgiyi azalttı.

IL PADRE DI FAMIGLIA (Aile Babası)

Nanni Loy'un İtalya adına katılan filmi. Oyuncuları Nino Manfredi ve Leslie Caron. Renkli. İkinci Dünya Savaşının sonunda iki genç mimar tanışıp evlenirler. Bunlar sosyalist ikelere inanmış insanlar. Zamanla çocukları oluyor, onların yetiştirilmeleri, sorunları sözkonusu oluyor. Toplumun yapısı değişiyor. Aile ideolojik kriz içine düşüyor, kadın bu durumdan kurtulmalarını sağlıyor. Gülüdürü havasında, başarısız bir film. Leslie Caron iyi.

31 Ağustos CIAO

David Tucker'in ilk filmi. Hemen belirtmeliyim ki bütün oyuncular, özellikle Corina Magureanu ve Henry Nemo çok başarılı. Filmin konusu Amerika'da yerleşmiş bir İtalyan karı-kocanın aile krizini anlatıyor. Sağlam yapılı bir film.

NOC NOVESTI (Rahibenin gecesi)

Karel Kachyna yönetiminde çevrilmiş bir Çekoslovak filmi. 1950 yılında girişilen kolektivizasyon hareketi sonucu birçok köyde meydana gelen olaylar anlatılıyor filmde. Görüntüleri özellikle iyi.

1 Eylül

CALANDA

Büyük Bunuel'in oğlu Juan Bunuel'in Tours Kısa Film Şenliğinde büyük ödülü kazanan filmi. Yarım saatlik. İspanya'nın Calanda bölgesi, ve onun davulu anlatılmak istenmiş. Bütün film boyunca davul sesleri dinliyor seyirci.

DESERT PEOPLE (Çöl İnsanları)

Uzun bir belge filmi. Ian Dunlop Avustralya çölünde bir ailenin yaşantısını yansıtıyor. Aile taş devrinde yaşıyor sanki. Dunlop konuyla ilgili olarak, retoriğe kaçmadan sade ve kuru bir anlatımla gerçekleştirmiş filmi. İlginç ve düşündürücü. Filmin ilk çekimlerinin uzunluğunun da 36 saat olduğunu belirtmek gerek.

LA CİNA E VICİNA (Çin yakındır)

Marco Bellochio bu ikinci uzun filminde, ilkinde ulaştığı başarıya ulaşamıyorsa da güçlü ve yetenekli bir yönetmen olduğunu açıkça gösteriyor. İtalyanın bir taşra kentinde bir kont'un sosyalist adayı oluşunu, bununla ilgili olarak bu ailenin, sosyalist partisinin durumunu incelliyor. Bellochio'nun tipleri seçişli ve oyuncu yönetimi çok başarılı.

SOY MEXİCO (Ben Meksika'yım)

François Reichenbach tarafından çevrilmiş, Meksika'nın kaybolmağa başlayan özelliklerini yakalamağa, onları korusunmağa çalışan bir uzun belge filmi.

OUR MOTHER'S HOUSE (Annemizin evi)

Şenliğe İngiltere adına katılan, Jack Clayton'un filmi. Londra'nın kenar mahallesinde eski bir evde yaşayan yedi çocuk annelerini kaybediyorlar. Babaları evi terkettiği için, çocuklar kendi başlarının çaresine bakmak zorunda kalıyorlar. Annelerine çok bağlı olduklarından ondan ayrılmamak için ölümünü kimseye bildirmiyorlar ve onu behçedeki kulübünün içine gömüyorlar. Sonradan babaları



JUTRO / ŞAFAK / PURISA DORDEVIC / LJUBISA
SAMARDZIC



LA CHINOISE/ÇİNLİ KIZ/JEAN - LUC GODARD/ANNE
WIAZEMSKY



UTOSZEZON / MEVSİM SONU / ZOLTAN FABRI

çıkageliyor (Dirk Bogarde) ve işler karışıyor, sonunda çocuklar onu da öldürüyorlar ve evi terkediyorlar. Film halkın duygularına dokunup başarıya ulaşabilir ama bunun dışında birşey yapamaz. Clayton çocuk oyuncularını iyi yönetmiş ama onlara alt olan sahnelerde fazla kesinti yapmağa kıyamamış.

3 Eylül

JAGUAR

Jean Rouch'un çok başarılı bir konulu-belge filmi. Nijeryanın bir bölgesinde yaşayan üç arkadaş Altın Sahili'ne gidip para kazanmak istiyorlar ve yola çıkarak 40 günlük bir yürüyüşten sonra denize varıp orada birbirlerinden ayrılıyorlar, herbiri kendi başına kalıyor. Yağmur mevsimi gelince tekrar buluşup köylerine geri dönüyorlar ve her zamanki işlerine koyuluyorlar. Filmin başlıca olayı bu, fakat Rouch bunu filmi için bir iskelet olarak kullanıyor. Aslında, olayın çevresinde gösterdiği şeylerle, kişilerin karşılaştıkları durumlarda gösterdikleri tepkilerle, filmini zenginleştirmiş, şiirleştirmiş. Düşünelim ki, film sessiz olarak çevrilmiş olsun ve filmin kişileri size gösteri sırasında, olan şeyleri anlatsınlar yani filmi seslendirsınler ve olayları tekrar yaşasınlar. Orneğin şöyle bir sahne var; kuşbakışı genel bir dörtyol ağzı, gelip geçenler var, «bak, beni görüyormusun? hani şu şaşkın şaşkın koşuşan, ben'im o, bir ara kaybolmuştum». Çekim değişiyor, kalabalık bir yol, filmin kişisi yürümektedir: «işte bak ben, kayboldum artık, nerede olduğumu bilmiyorum». Filmin başından sonuna kadar, kişiler sizinle sohbet ediyorlar ve siz onlara cevap veriyor-

sunuz (gerçekte bu cevabı filmde başka bir ses veriyor, bir dördüncü arkadaş) filmin bu tonu oldukça ilginç, konuşmalar esprili.

OEDİPUS REX (Kral Oedipus)

Pasolini bu kez Sofokles'in ünlü tragedya'sını sinemaya uyarlamış. Başoyuncular Franco Citti ve Silvana Mangano. Pasolini filmi günümüzde başlatıyor, sonra geçmişe dönüyor ve tragedya'yı Sofokles'e bağlı olarak bitiriyor, fakat film devam ediyor ve tekrar günümüze dönerek bitiyor. Böylece Pasolini, geçmişte, tragedya'da olan şeyleri günümüze, günümüzün yaşantısına bağlıyor. Bu yönden güdümlü bir tutumu var Pasolini'nin. Tragedya'nın gelişmesi, Oedipus'un dramı ustalıkla veriliyor. Pasolini filmini meydana getiren her şey çok iyi düşünülmüş ve kurmuş. Oyun, çekimlerin düzenlenişi, uzunluğu, iç devlinimi filmin en başarılı yerleri.

4 Eylül

MOUCHETTE

Bresson bir kez daha Georges Bernanos'un bir romanını sinemaya aktarıyor. (Bkz. Yeni Sinema 6 - Haberler). Her zamanki ustalığı ve stiliyle Bernanos'un bu romanını da çok başarılı bir biçimde sinemaya uyarlamış. Mouchette rolünde Nadine Nortier büyük bir doğallıkla oynuyor.

LA CHINOISE (Çinli Kız)

Jean-Luc Godard sinema dersi veriyor herkese, bir takım filmler değil sinema yapıyorum, diyor. Filmin konusu kısaca şöyle: beş genç Mao Tse Tung'un teorik ve pra-

tik metodlarını kendi yaşantılarına uygulamak istiyorlar. Bunlardan Véronique bir felsefe öğrencisi, Guillaume oyuncu (Mao'nun düşüncelerini kendi yaşantısında denemesi ona gerçek sosyalist tiyatroyu bulduruyor: kapı kapı dolaşan tiyatro), Henri işlerinde en bilimsel olanı, Kirilov bir ressam, Yvonne köylü sınıfını temsil eden bir kız. Günün birinde Véronique, üniversite'ye gelecek önemli bir rus'u öldürmeyi önerir. Amacı üniversitelerin kapatılmasını sağlamak bu çeşit hareketlerle. Henri, beraber barış içinde yaşama düşüncesini savunur fakat «revizyonist» olmakla suçlanarak gruptan çıkarılır. Kirilov intihar eder. Véronique önemli kişiyi öldürür. Guillaume kapı kapı dolaşarak tiyatro yapar. Sonunda Véronique girilen bu işin ancak uzun bir yürüyüşün ilk adımı olduğunu anlar.

Filmin başında ya da sonunda tanııtma yazıları yok. «Un film en train de se faire» (Yapılmakta olan bir film) yazılarıyla başlıyor film, «La fin d'un début» (Bir başlangıcın sonu) yazısıyla bitiyor. Film genel olarak bu beş kişiyle yapılan bir röportaj. Birçok bölümlere ayrılmış, örneğin birinci diyalog: Véronique, ikinci diyalog: Guillaume, vb. Seyirci her zaman karşısında gördüğü insanların oyuncu olduğunu ve kendisi ile onlar arasında alıcının ve yönetmenin bulunduğunu biliyor. Godard seyirciyi alıcıyı göstermekten, klaket'i göstermekten çekinmiyor (zaten klaketi gösterdiği bir ara filmin Godard'ın filmi, görüntülerin de Coutard'ın olduğunu anlıyoruz). Oyuncular Anne Wiazemsky, Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto, Michel Semeniako, Lex de Brujn.

LE MUR (Duvar)

Jean-Paul Sartre'in ünlü öyküsü Serge Roulet tarafından, Sartre'in düşüncesine ve öyküsünün ruhuna tamamen sadık bir biçimde perdeye aktarılmış (Bkz. Yeni Sinema 9 - Haberler). Bu bakımdan film başarıya ulaşmış sayılır. Michel de Castillo ve Denis Mahaffey'in oyunları iyi. Fakat bunun dışında filmin sinema olarak fazla ilginç olduğu söylenemez.

BELLE DU JOUR (Gündüz Güzeli)

Usta Bunuel bir kez daha güçlü bir filmle karşımızda. Film Séverine'in öyküsünü anlatıyor. Séverine evlidir ve yaşantısı düzenli, sade bir biçimde geçmektedir. Kocası, Pierre, doktordur ve zamanını daha çok hastahane de geçirmektedir. Séverine mazoist duyguların etkisinde bir randevu evine gidip gelmeye başlar ve kocası tarafından, başkaları tarafından dövüldüğünü, işgal edildiğini, hakarete uğradığını düşünde canlandırarak mazoizm'ini tatmin eder. Fakat sonunda randevu evine gelen müşterilerden biri Séverine'e hep beraber yaşamak ister. Séverine reddeder ve orayı bütünlük terkeder. Fakat müşteri öc almak için Pierre'i öldürmek ister, başaramaz, Pierre yaralanır ve felç olur. Bir tanıdıkları Pierre'e Séverine'in randevu evine devam ettiğini söyler. Séverine sonradan bu duygularından kurtulur, aile tekrar düzenli, sade yaşantısına döner. Çok yalın bir anlatım ve kuruluş. Oyuncular Catherine Deneuve, Jean Sorel.

6 Eylül

JUTRO (Şafak)

Başarılı bir Yugoslav filmi, Purisa Djordjevic yönetimin-

de çevrilmiş. Dört yıl savaştıktan sonra, barışla beraber köyüne dönen Mali, yeni, güzel bir yaşam'ın başlayacağı-umar. Fakat barışın da, savaş gibi kurbanları olduğunu görür, ihanet etmiş olanlar kurşuna dizilmektedir. Mali, barış içinde bile mücadelenin süreceğini, çevresindekilerle sürekli olarak savaşmanın gerekliliğini görür. Rahat ve düz bir anlatımı var Djordjevic'in, oyuncular başarılı: Milena Dravic, Ljubisa Samardzic, Mijsa Aleksic.

LO STRANIERO (Yabancı)

Luchino Visconti, Albert Camus'nün aynı adı taşıyan romanını perdeye başarısız bir biçimde aktarmış. Meursault rolünde Marcello Mastroianni uygun değil ve zayıf. Filimde Camus'den çok az şey kalmış. Obür oyuncu Anna Karina.

7 Eylül

I SOVVERSIVI (Başka'dıranlar)

Paolo ve Vittorio Taviani kardeşlerin çevirdiği bu film Togliatti'nin cenaze günü değişik sınıflara ait kişilerin geçirdikleri durumu anlatıyor. Togliatti'nin cenazesi bütün bu olanları birleştiren bir olay. O gün başka olayların patlak vermesine yol açıyor ve sonuca doğru gidiyor. Taviani kardeşlerin modern bir anlatımı var.

LES PATRES DU DESORDRE (Bozuk düzenin çobanları)

Nico Papatakis yönetiminde profesyonel olmayan oyuncularla çevrilmiş bu film bugünkü Yunanistan'ın içinde bulunduğu ahlâki, toplumsal, ideolojik krizi birtakım olayları geliştirerek anlatmağa çalışıyor.

8 Eylül

COL CUORE IN GOLA (Nefes nefese)

Tinto Brass, superman, diabolik gibi resimli roman biçiminde bir film yapmış. Daha çok bu gibi romanların tekniğinden yararlanmış. İgi boş bir film.

EZY SZERELEM HAROM EJSZAKAJA (Bir aşkın üç gecesi)

Şenliğin kapanış gecesinde gösterilen bu film bir trajedi-müzikal olarak György Revesz tarafından çevrilmiş. Hafif, duygulu, şarkılı bir film.

ödüller

XXVIII. Venedik Uluslararası Sinema Şenliği'nin Alberto Moravia (Başkan), Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Erwin Leiser, Violette Morin, Susan Sontag, Rotislav Yurenev'den kurulu jürisi ödülleri şu şekilde dağıttı:

- Venedik şehri «ilk yapıt» birinci ödülü: **Edgar Reitz'in Mahlzzeiten/Kötü Zamanlar** filmi.
- En başarılı kadın oyuncu (Volpi Kupası): **Dutchman/Hollandalı** filmindeki oyunu ile **Shirley Knight**.
- En başarılı erkek oyuncu (Volpi Kupası): **Jutro / Şafak** filmindeki oyunu ile **Ljubisa Samardzic**.
- Jüri Özel Ödülü: **Marco Bellocchio'nin La Cina E Vicina/Çin Yakındır** ve **Jean-Luc Godard'ın La Chinoise/Çinli Kız** filmlerine.
- Altın Aslan: **Luis Bunuel'in Belle de Jour/Gündüz Güzeli** filmine.

haberler

godard...

— Büyük bir olay çıkmaz, sinemadan vazgeçmez ve uzun yaşarsa Godard'ın John Ford'un rekorunu kıracağına muhakkak gözü ile bakmalı. 1967'deki beşinci filminin çekimine başladı bile. Filmin adı «**L'aller et la retour andate e ritorno des enfants prodigues dei figli prodighi / Hârîka çocukların gidiş ve dönüşü.** Birbirlerini seven ve evlenmek üzere olan iki gencin (Christine Gueho ve Nino Castelnuovo) öyküsü. Onların yaşantılarına tanık olan iki kişi bize bunları anlatırlar, fakat gençler bir süre sonra ayrılırlar. Kız burjuva bir çevreden gelmektedir, yine oraya döner. Erkek Devrim çocuğudur. O da kendi çevresine döner. Filmin bütün konuşmaları başlıkta da olduğu gibi Fransızca - İtalyanca karışımı. Kız Fransızca konuşurken erkek ona İtalyanca cevap veriyor. Seyircinin milliyetine göre bir fransız-italyan ya da italyan-fransız filmi.

samuel fuller...

— Geçenlerde Fransız Televizyonunda kendisi ve filmleri üzerinde yayınlanan programda Samuel Fuller'in söylediğinden: «Dünyanın birçok bölgesini dolaştım ve gördüm ki insanların çoğu gözününe alınmayı çok severler.. Başkalarının kendilerinden aydın olarak söz etmelerini isterler. Bir kahvede oturup konuşmaya başladıkları zaman, orada bulunan birinin işte aydın bir insan, diyeceğini beklerler. Bugün Ameri-

ka'da aydın olmak çok moda olan bir olaydır. Rusya'da da bu böyle.» «Politikayı sevmem». «Pis, ahlâk dışı, pişmanlığı olmayan, dostu olmayan, işte savaş. Üç yıl asker olarak İtalya'da, Fransa'da savaşım. Terhisimde onbaşı idim. Meslekten asker olanlara hiç saygım yok. Savaş kurallarına da inanmam. Cenevre antlaşmasıymış, yok değilmiş, bu hiçbir şey ifade etmez. İki kişi karşı karşıya geldikleri ve bunlardan yalnız biri yaşayacağı zaman artık kural diye bir şeyden söz edilemez.»

hollanda'dan...

— Bu yılki Pesaro şenliği'ni bir Hollanda filmi «**Josef Katus**» kazanırken bir başka Hollanda filmi, Hollanda'da bazı kıpırdanışların başladığını ortaya koymaktaydı. Berlin'de gösterilen, Adrian Divoorst'un **Paranoia** adlı filmi, aynı yönetmenin geçen yıl Pesaro'da başarı kazanan **Partir Pour Madra / Madra-ya Gitmek**'in rastlantı olmadığını doğrulayacak nitelikteydi. Paranoia, dünyadan el ayak çekmek gibi patolojik bir olayın inceleme biçiminde olduğu denli şiirsel olanın da yer aldığı bir film. Filmin oyuncusu, Josef Katus'taki başarısını kat kat geride bırakan Rudolf Lucieer. Yönetmeni Adrian Divoorst 27 yaşında ve sinemanın kendisi için bir bilim değil, bir çeşit felsefe olduğunu söylüyor. «Herkes bir filmi, çekim çekim parçalayabilir ve inceleyebilir. Çıkaracağı sonuç da billisel olarak yüzde yüz doğru olabilir, Filmin bir özelliği de hemen herkesin deli olması. Senaryoda filmin

kahramanı deliydi sadece. Divoorst herşeyi tersyüz ederek, onu normal, çevresindeki herkesi deli yaptı. «Gerçekte de durum böyle» diyor yönetmen «insanlar son derece akli başında, fakat tamamıyla deli bir dünyada yaşamakta olabilirler. Kafka'da, Davá'da olduğu gibi».

ve diğerleri...

— 1938'de Amerika ve Hollywood belki de tarihlerinin en önemli filmlerinden birini yaratıyorlardı: **Rüzgâr Gibi Geçti** 1966'da **Sound of Music**'in ortaya çıkmasına değin sinema tarihinin en çok kazanç getiren filmi olarak biliniyordu ve bu filmin başrolünü Hollywood'daki ilk filmi çevirmekte olan tanınmamış bir İngiliz oyuncusu oynuyordu: Vivien Leigh. 1913'te Hindistan'da doğmuştu. 6 yaşında iken İngiltere'ye göçmüş, 1931'de Kraliyet Dramatik Sanat Akademisi'ne girmişti. İki yıl sonra sinemaya geçecek, oynadığı filmlerden birinde tanıştığı Laurence Olivier ile üç yıl sonra evlenecekti. **Gone With the Wind**'deki oyunu ile birinci Oscar'ını kazanıyordu. Bundan sonra **Waterloo Bridge**, **Lady Hamilton**, **Caesar and Cleopatra**, **Anna Karenina** gibi filmlerde oynuyor, herbirinin arasına bir tiyatro eserini sıkıştırarak. 1951'de Kazan, **A Streetcar named Desire / İhtiras tramvayı**'ni çekince Marlon Brando'nun yanında Vivien Leigh oynuyor ve bu rolle ikinci Oscar ödülünü kazanıyordu. 1961'e değin bir filmde daha oynuyor yalnızca: **The Deep Blue Sea**. Bütün zamanı tiyatrodaki Leigh, bu tarihte **The Roman Spring of Mrs. Stone**'

da ve son olarak 1965'te Kramer'in **Ship of Fools**'unda oynayarak sanat sayfasını kapıyordu. Hasta, boşanmasının etkilediği Vivien Leigh 8 Temmuz 1967'de Londra'da ölüyordu. Gable, Selznick, Howard ve Fleming'den sonra **Rüzgâr Gibi**, Vivien Leigh de **Geçiyordu**.

— Free Cinema'cılardan Karel Reisz 1927'de Nis'te ölen ünlü balerin Isadora Duncan'ın hayat hikâyesi üzerine kurulu «Isadora» filminin çalışmalarına başladı. Bu yapıtta baş rolü Blow-Up'ın başarılı aktristi Vanessa Redgrave oynuyor.

— Annecy'de yapılan Uluslararası Canlı Resim Filimleri Şenliği bu türün son gelişmelerinin kanıtlanması bakımından yararlı oldu. Bu şenlikte Yugoslav Nedeljko Dragic'in «Vahşi At Terbiyecisi» filmi büyük ödülü aldı. Şenlikte gösterilen İngiliz filimlerinin sayısı ve Michele Roudevitch'in şenlik dergisinde çıkan «What's New Pussy Cartoon» adlı yazısı beş sene önce aynı yerde George Dunning'in «Uçan İnsan» filmi ile büyük bir çıkış yapmış olan eski İngiliz canlandırma filimleri okulunun yeniden doğuşunu haberliyor. Dunning bütün bu beş yıl boyunca Uçan İnsan filminde kullandığı tekniğini geliştirmek için çalışmış ve sonunda beş dakika süreli «Merdiven» filmini çevirmişti. Şenliğin en ilginç yapıtını «Sandalye» si ile Bill Sewell ortaya koydu. Bu filminde Sewell Chaplin'in «The Rink» (Şarlo Paten Yapıyor) filmindeki paten sahnesini canlı resimlerle veriyor. İngiliz filimlerinin yanı sıra Japon filimleri de ilgi çektiler. Ünlü yönetmen Yoji Kuri'nin filmi dışında Taku Furukawa, Sadao Tsukioka ve Tadanori Yokoo gibi genç yönetmenlerin yapıtları da izlendi. T. Yokoo'nun eski bir Japon efsanesi üzerine yapmış olduğu «Catch - Catch - Yama» adlı Pop - Art uyarlamasında canlandırılan tipler, Bardot, Taylor, Burton gibi ticari sinemanın tiplerinden esinlenmiş. Fransız yönetmen Manuel Otero'nun, Kuri'nin hadiseler yaratan «Au Fou» filminden esinlenerek çevirdiği «Ares Atlası Karşı» filmi savaşa karşı bir protesto niteliğindedi.



SİNEMATEK'TE BU YIL: BEZHINE LOUG / BEJİN ÇAYIRI / S. M. EISENSTEIN.



SİNEMATEK'TE BU YIL: UNE PARTIE DE CAMPAGNE / BİR KIR GEZİNTİSİ / JEAN RENOIR



SİNEMATEK'TE BU YIL: L'HOMME AU CRÂNE RASE / KAFASI KAZINMIŞ ADAM / ANDRE DELVAUX

skandinav mektubu

sezer türkay

Sezer Türkay 23 Ekim 1942'de İzmir'de doğdu. Robert Kolej Yüksek Okulu İş İdaresi ve İktisat Bölümü mezunudur. Okul sıralarında Robert Kolej Sinema Kulübünde Yönetim Kurulu üyesi olarak iki yıl çalıştı. Kulübün yayın organı «Görüntü» dergisinde açıklayıcı yazılar ve eleştirmeler yazdı. Kulübün düzenlediği 1. Hisar Kısa Film Şenliği'nde yargıcılar kurulu üyeliği yaptı. Özellikle, edebiyat, güzel sanatlar, psikoloji ve sosyoloji ile ilgilenmektedir. İlk yazısını aşağıda bulacağınız Sezer Türkay bundan böyle Yeni Sinema'nın Skandinavya muhabiri olarak, haber, makale ve eleştirmeler gönderecektir.



İlk mektubum Danimarka üzerine. Bundan sonra diğer ülkelere de geçeceğim. Kopenhag bir bakıma Skandinav ülkelerinin merkezi. Güzel Sanatlar konusunda da aynı sözü söyleyebiliriz. Ama «Sinema» deyince insanın aklına Stockholm geliyor. 1911 den 1916 ya değin sinema dünyasının merkezi olan Kopenhag bugün aynı çalışma düzeninde ve havasında görünmüyor. Bu yavaşlama özellikle yapım alanını kendini gösteriyor. Bir yılda yapılan film sayısının 30'u geçtiğini pek sanmıyorum.

Carl Th. Dreyer gibi bir sinema dev'i 1920'lerden bu yana çoğu sinema klâsikleri arasında sayılan yapıtlarını verirken daha çok Fransa'da çalışmıştır. Adı Dreyer ile birlikte anılan Benjamin Christensen ve sonraları Bjarne Henning-Jensen, Johan Jacobsen sözü edilen yönetmenlerden Belgeci Jorgen Roos'un ise özel bir yeri var Danimarka sinemasında. Özellikle **En by ved navn Kobenhavn/Kopenhag** denilen kent ve **Mit Livs Eventyr/Yaşantımın Öyküsü** ile dikkati çekmiş Roos. Belge filmleri yapımı önemli bir yer tutuyor. Sult / Açlık ile tanıştığımız Henning Carlsen'in Güney Afrika'daki ırk sorunu ile ilgili yapıtı «**Dilemma**», televizyonda da çalışan

Mogens Vemmer'in **Gade uden Ende/Sonu Olmayan Sokak** adlı filmi, Knud Thomsen'in **Selvmordsskolen/İntihar Okulu** ve Annelise Howmand'ın **Sekstet/Sekstet'i** son yılların en ilginç belge filmleri olarak gösteriliyor.

Konulu film yapımında ise önce Dreyer aklı geliyor. Jeanne d'Arc, Vampyr gibi başyapıtlar veren Dreyer son 12 yıl içinde sadece iki film yönetmiş: **Ordet** ve **Gertrud**. Bu alanda diğer bir ilginç yönetmen ise **Weekend/Hafta sonu Tatil, To/iki, Sommer/Yaz** adlı yapıtları veren Palle Kjaerulff-Schmidt.

1942 de kurulan Danske Filmmuseum 10.000 kitaplık kütüphanesi, Kosmorama adlı dergisi, özel konuşma ve gösteri salonu ile sinema alanındaki çalışmalarını destekleyen bir kurum. Eylül başında kış çalışmalarına yeni başladığı için Filmmuseum hakkında başka zaman yazmak üzere onun yalnız Eylül ayı programını vermekle yetineceğim: **Blockade/W. Dieterle (1938)** **All the Kings' Men / R. Rossen (1949)**, **A Place in the Sun / G. Stevens (1950)**, **A Farewell to Arms / F. Borzage (1932)**. Klâsiklerden ise **Fury / F. Lang (1936)** ve **Tegebuch**

Einer Verlorenen / G. W. Pabst (1929).

Kopenhag sinemalarında oynayan filmlere gelelim. İyi bir seçim yapılırsa her hafta ilginç 5-6 film bulunur. Örneğin **Persona**, **La Battaglia di Algeri**, **Une Femme est Une Femme**, **Shock Corridor**, **Grand Prix**, **Seconds** bu haftanın filmleri. Gördüklerime gelince: **Godard'ın 1964** te yaptığı «**Bande à Part**» tipik bir Godard filmi. **Pierrot le Fou'dan** sonra yaptığı «**Masculin - Féminin**» ise biçim bakımından değişik bir çalışması **Godard'ın**. **Groulx'un Le Chat Dans le Sac'ını** çağırıştırıyor. **Losey'in Accident'i** özellikle plâstik nitelikleri yönünden ilginç. Gördüklerimin en iyisi olan **Blow-up**, **Antonioni'nin diğer filmleri**, **La Notte** ya da **L'Eclisse** kadar güçlü değil.

Uç büyük yönetmenin 1966 ve 1967 de yaptıkları bu filmlerde dikkatimi çeken nokta, üğünün de biçim yönündeki titizlikleri ve yenilikleri oldu. Bu **Losey'in** diyaloglarında, **Godard'ın** alıcı hareketlerinde ve siyah-beyaz kontrastlarında, **Antonioni'nin** renklerinde özellikle kendini gösteriyor. Fakat şu anda bu yeniliklerin yönetmenlerin lehine bir not olup olmadığı tartışılabilir.

KAYNAKLAR

26 temmuz'dan
1 eylül'e kadar
çevrilen türk
filimleri listesi

agâh özgüç

TEMMUZ

- 116) SEN BENİMSİN - Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Tamer Yiğit, Selda Alkor, Turgut Özatay, Ayfer Feray, Suna Pekuysal / Yap. Barlık Film.
- 117) RİNGO KİT - Yön. Zafer Davutoğlu / Sen. Bülent Oran / Gör. Kenan Davutoğlu / Oy. Cüneyt Arkın, Sevda Ferdağ, Peri - Han, Oktar Durukan, Cenk Er, Muzaffer Tema / Yap. Sine Film.
- 118) KARA DAVUT - Eser. Nizamettin Nazif / Yön. Tunç Başaran / Sen. Sadık Şendil / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Kartal Tibet, Sezer Güvenirgil / Semiramis Pekkan, Tanju Gürsu, Nurlan San, Suphi Tekiniker / Yap. Arzu Film.

119) AFFET BENİ - Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Necat Okçugil / Oy. Filiz Akın, Ekrem Bora, Kuzey Vargın, Mine Sun / Yap. Er Film.

AĞUSTOS

- 120) KIZ KOLUNDA DAMGA VAR - Yön. Halit Refiğ / Sen. Halit Refiğ / Gör. Cahit Engin / Oy. Fatma Girik, Sadri Alışık, Sevda Nur, M. Ali Akpınar / Yap. Uğur Film.
- 121) ÇELİK BİLEK - Yön. ve Sen. Çetin İnanç / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yıldırım Gencer, Hülya Darcan, Hayati Hamzaoğlu, Cahit İrgat, Seniğ Orkan, Erol Günaydın, Hüseyin Baradan, Atilla Ergün / Yap. Atadeniz Film.
- 122) O ŞİFRE - Yön. ve Sen. Metin Yılmazbaş / Gör. Fehmi Eryılmaz / Oy. Figen Say, Kuzey Vargın, Güven Erte, Seniğ Orkan, Sunay Sun, Baki Tamer / Yap. Özaltın Film.
- 123) ÜVEY ANA - Eser. Aka Gündüz / Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Nilüfer Koçyiğit, Tamer Yiğit, Turgut Özatay, Ayfer Feray, Nevin Nuray / Yap. Duygu Film.
- 124) SİLÂHSIZ DÖVÜŞELİM - Yön. ve Sen. Bilge Olgaç / Gör. Paşa Gündoğdu / Oy. Kuzey Vargın, Gülsün Kamu, Nurlan San, Süleyman Turan / Yap. Ark Film.
- 125) ŞEYH ŞAMİL - Yön. ve Sen. Natuk Baytan / Gör. Mençü Yeğlin / Oy. Murat Soydan, Sevinç Pekin, Erol Taş, Yılmaz Koksal / Yap. Saner Film.
- 126) KOZANOĞLU - Yön. Atif Yılmaz / Sen. Ayşe Şasa / Gör. Gani Turanlı / Oy. Yılmaz Güney, Suna Keskin, Tuncer Necmioğlu, Hülya Duyar, Candan İsen / Dadaş Film.
- 127) AKŞAM YILDIZI - Yön. ve Sen. Semih Evin / Gör. Vedat Akdikmen / Oy. Ekrem Bora, Selda Alkor, Reha Yurdakul / Yap. Roket Film.

128) HESAP GÜNÜ - Yön. Necat Okçugil / Sen. Temel Tezol / Gör. Mehmet Ali / Oy. Yılmaz Gündüz, Sevda Ferdağ, Sevinç Pekin / Yap. Yıldız Film

129) ÖLÜNCEYE KADAR - Yön. Ertem Eğilmez / Sen. Bülent Oran / Gör. Kenan Kurt / Oy. Kartal Tibet, Selda Alkor, Tanju Gürsu, Semiramis Pekkan / Yap. Ak-Un Film

130) ALP ASLANIN FEDAIISI ALPAGO - Yön. Nejat Saydam / Sen. Sevda Sezer / Gör. Melih Sertesene / Oy. Cüneyt Arkın, Zeynep Aksu, Turgut Özatay, Reha Yurdakul, Birsene Ayda, Suzan Avcı, Muzaffer Tema, Atif Kaptan / Yap. Acar Film.

131) AYRILIK SAATİ - Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Safa Önal / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Filiz Akın, İzzet Günay, Önder Somer / Yap. Erler Film

132) GALATALI MUSTAFA - Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Memduh Yükmann / Oy. Ayhan Işık, Sevda Ferdağ, Reha Yurdakul, Semih Serger, / Yap. Melek Film

133) BÜYÜK YEMİN - Yön. Yılmaz Duru / Sen. Haydar / Gör. Ali Uğur / Oy. Yılmaz Duru, Figen Say, Erol Taş, Aliye Rona / Yap. Tura Film.

134) NEMLİ GÖZLER - Yön. Oksal Pekmezçözü / Sen. Veddi Uygun / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Yıldız Tezcan, Salih Güney, Güven Erte, Vahi Öz, Suna Pekuysal / Okay Prodüksiyon

135) KAN DAVASI - Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Necat Okçugil / Oy. Fikret Hakan, Nilüfer Koçyiğit, Turgut Özatay, Suzan Avcı, Yılmaz Koksal / Yap. Er Film.

136) KELEPÇELİ MELEK - Yön. Mehmet Dinler / Sen. Osman Seden / Gör. Necati İltıktaç / Oy. Türkân Şoray, Ediz Hun, Tijen Par, Muzaffer Tema, Aliye Rona, Cahit İrgat / Yap. Kemal Film.

bir eleştirme anlayışının açmazı üzerine çeşitlemeler

altan yalçın

Sinema eleştirme nedir? Saplantıların, duygulanımların bilgi uygulamalarının bir alanı mıdır? Alçak gönüllü bir araştırma işi midir yoksa? Belki ne birincisi ne de ikincisi. İkisinin bir aradığıdır belki de. Ola ki bunlardan hiç biri değildir. Bazı konularda «genellemelerin yanılığı ya götürceği» genellemesine uyarak gelin biz örneklerimizi ayıklayalım.

Yıl 1960. Alıntımız 7. sanat Yeni Sinema sayı 3 ten. Derginin genel havasını saptayan başyazıdan. Derginin çıkarıcıları iki eleştirmeci : Tarık Dursun, Ali Gevgilili.

Yazı «Kahraman Yaratmak» başlığını taşımakta.

* «Sinema Eleştirmenlerimizin garip bir tutkusu var; son bir iki yıldır ısrarla o yılın sinemasına uygun buldukları herhangi bir rejisör «Kahraman» yapma çabası güdüyorlar. Elbirliği edildiğinde bunda bayağı başarı da sağlıyorlar. Bir de bakıyorsunuz kendi halinde bir rejisörümüzü almışlar, övgü üstüne övgüyle ayağını yerden kesmişler. Söz konusu edilen, bu güne kadar çizgi dışında sayılmamıştır. Çünkü çizgi dışına çıkacak güfte değildir. O çeşit bir güce ne dün, ne bu gün ve ne de yarın sahlep olmayacaktır. Sinema yazarlarımız bunu bilmezler mi? Elbette bilirler. Ama «kahraman yaratmak» çekicidir, üstelik başkalarının gözünde kişiyi yüceltip önem kazandırır. Bu da az şey olmasa gerek.

En güzel yakıştırma da, sinemanın şiirini yazma konusunda. Giderek Türk sinemasının şairleri çoğalıyorlar, şair sinemacılarımıza ressam foto direktörlerimiz de katılıyorlarmış. Şurasını nçin saklamalı: Türk sinemasında görüntü düzenlemesiyle bir çeşit sinema şiirinin üstesinden gelecek soylu sinema adamımız henüz yoktur. O yakıştırmalara uygun fotoğraf direktörümüzün gelmesi ise, yıllara bağlıdır.

«Kahraman yaratmanın» bütün kötülüğü sonunda yine kendi sinemamıza dokunuyor. Kahramanlaştırılan rejisör kişi sonra kendini gerçekten kahraman saymaya başlıyor: böyle olunca da çizgisinden ayrılıyor, köklü ve oturmuş bir sinema geçmişinden yoksunluğu bir de bu çizgiden ayrılmışlığı eklenince; ne yaptığını bilmezliğe düşüyor ki * korkulu olan da zararlı olan da budur»

Alıntımızın birincisi burada sona eriyor. Hiçbir satırı unutmaksızın belleğimize yerleştirdikten sonra diğer alıntılarımıza geçebiliriz.

Yıl yine 1960, aynı derginin birinci sayısından ikinci alıntımız. 2. 1959 -60 sinema mevsimine gözlerini çevi-

ren eleştirmeci, sinemacılarımızla eleştirmecilerimizin yararlı ilişkiler i) içinde buldukları o günlerde şunları saptıyor :

* «Atif Yılmaz'ın «Karacaoğlan»ın Kara Sevdası Ruhi Sunun türküleriyle önem kazanıyordu. «Yangın Var» ise, bazı bölümleriyle rejisörünün kendi stilini yaratma yolunda dev adımlarla ilerlediğini gösteriyordu. Akad, Turgut Oren gibi işine gönül vermiş bir sanatçının sağlam fotoğraflarından aldığı güçle «Yangın Var» a kendi kişisel damgasını kuvvetle vuruyordu. Öyle ki, Lütfü O. Akad'ı «Yalnızlar Rihımı» ndaki birinci sınıf mizansen ve oyun yöneticiliğini de göz önüne alarak 1960 Türkiye'sinin «En Büyük Rejisörü» diye gösterebiliriz. Geçtiğimiz yıl bir «Akad yılı» idi.» *

Hemen burada bu yazının tümünün bir eleştirme anlayışının olumsuzluğunu ve yetersizliğini kınamak üzere yazıldığını, kişisel sorumluluğu dışında örnek olarak aldığım eleştirmecinin sinemayla ilgili birçok yazısını olumlu karşıladığımı belirtmeliyim.

Üçüncü örneğim daha sonraki bir tarihten 10 Mayıs 1961. Yedinci Sanat Yeni Sinema'nın 8-9 uncu sayısı. Eleştirmecimiz Sinema Günlüğü başlığını taşıyan yazısında eleştirmecilikten film yapımına geçmiş bir meslekdaşını kutluyor : * « (Yasak Aşk) ta ne var? Bu (biçimsiz) Türk toplum yapısının yarattığı bir sevgi serüvenidir. Rejisör Halit Refiğ ilkin şu karışık ortamın bir çoğunu doğaya ve bazı tip insanlara baktırıyor. Filmin en ustalıklı, üstünde çalışılmış bölümleri arasında yer alıyor bu başlangıç. Sonra büyüyor çocuk. Bazen bir Visconti, Stroheim karakteri niteliğine bürünen, bir sinema aristokrat hırçılığı taşıyan, bazan da aşağılık bir ayağtan, döküntü bir sedistten gayri hiçbir özellik taşımayan bir dayının yanında büyüyor hem.»

«Dostça kutluyorum Halit Refiğ'i. İlk denemede yeni kuşoğun yüzünü kara çıkarmadı.» *

Aradan yıllar geçmiştir. Onceleri sadece bir aydın çevre ile sinemacıların bir kısmı arasında sürüp giden çatışmalar, yüzeyde bir sürtüşmeyi aşarak temel anlaşmazlıklara dönüşmüş, konu biraz deha kamu oyunun yargılarına açılmıştır. Eleştirmecimizin bu geçen sürede bazı günlük gazetelerde tek tük yayınlanan eleştirmeleri de giderek kaybolmaya başlamıştır. Dikkatli okurların ilgisini dağıtmamak için günlük gazetelerde yayınlanan ve «Kahraman yaratmak» tanımına tıpa tıpa uyan bazı eleştirmelerden örnek vermeyi gereksiz görüyorum. «Yeni Dergi» nin

Temmuz 1966 sayısında eleştirmecimizi «Sinema Günlüğü» başlığı ile yeniden sinema konusuna dönmüş buluyoruz.* «Çoktandır yazmayan bir sinema yazarıyım. Türk Sineması için bir aralar düşündüklerimizi, yazdıklarımızı bir anıyordum da galiba en iyisi her şeye yeniden başlamak diyordum. T. Kakiç'la yayımladığımız behtışız Yeni Sinema da «yeni bir şey lütfen» diye başlayan öfkeli bildirimizi unutmadım.»

«Hiçbir şey anlatmasınlar, ama bize insan'ı gösterebilirler. Kendi doğasında, kendi çevresinde, kendi ortamında gerçek yaşantısıyla, davranışlarıyla, çatışmaları ve yabancılaşmasıyla bir köylüyü, bir işçiyi, bir memuru ya da bir aydını her an biraz daha çok detaya girerek bütün boyutlarıyla önümüze getirirler. Bize daha kurtuluşun yollarını gösteremeseler bile, hiç olmazsa gerçeğin, olanın yansımalarını versinler.

En kötü sinema diliyle olsa bile razıyım.»*

Eleştirme tarihi çok çabuk duyulanan ve duyulanımlarını, olmayan ya da başkalarının asla göremeyecekleri özelliklerde arayan eleştirmelerin yanlıgılarıyla doludur. Ve mayıs 1967...

«Hemen hiçbir filminde kendisini bütünüyle mekanik bir işleyişe koyvermeyen Akad «MADELER DÜNYASININ BİR OZANI» olarak, gerçeğin en sert köşeleri arasında apansız beliriveren şifiri yakalamaktaki o büyük kişisel tavrını «Hudutların Kanunu»nda kusursuz bir denge içinde ortaya koyar.»

«Bu yanıla «Hudutların Kanunu» toplumun alt yapısında beliren yeni bir diyalektiğin, yarın adına umutlarla dolu bir başka diyalogun. filmidir.»

«Akad Maddeler dünyasının gerçek bir ozanı olarak, yaşıntının en yalın yanlarıyla, çevrenin doğanın ve her şeyin müthiş bir cümbüşünün soluk kesici bir ustalıklı ve veriyor.» «Hudutların Kanununun» da acınacak hiç kimse yok ve her oyun bir küçük şaheser.»

İlgili okurların dayanıklılığına sığınarak biraz daha devam ediyorum.

«Lütfü O. Akad benim için yılda 250 ye yakın film çeviren Türk sinemasının, kapıların dışında bıraktığı en yüce sinemacısı ya da Türk Sineması'nın sürgünü, KORKUNÇ ÇOCUGU. Fransız sinemasına Vigo-Renoir ikilisinin yaptığı kaynaklık neyse Akad da Türk sineması için böyle.» Bütün bu örnekleri «Türk Sineması'nı sevmeği Akad'la öğrenmiş bir yazarın çokluğu'na» vermekle silebilir miyiz belleğimizden. «Kahraman Yaratmak» başlığını taşıyan yazının yazılmasından bu yana 7 uzun yıl geçti. Sinemamızda bu 7 yılın aklı başında bir inceleme bütünü ayrıntılarıyla araştırılması yapılmadı. Yergiler ve övgüler gazetelerin, dergilerin, sayfalarında eriyip yok oluyorlar. Beklediği yönetmeni ya da beklediği sinemayı her çıkışta çoksunca bulduğunu sanan eleştirmemiz Şair Kahramanlar yaratmaktan usanmış görünüyor.

* «Bu hiç kuşkusuz, Geçen Yıl Marienbad'dan Ölümsüz kadın sorusuyla gizli bir eşlik getirir. Soru bir diyalog kurma çabasıdır aslında. Bir başlangıç için ön sunu. Geçmiş, yeniden bilinç altında sarsılacak ve dünden bu güne ulaşan bir çağrışım ya da geçmişin bu gün içinde bir anlam taşımasını sağlayacak yeni bir çözüm ardında savaşıacaktır. Gerekli midir bu savaş? Belki evet, belki ha-

yır. Serüven kişisel kalabilse; evre, süre ve çevre o başdöndürücü diyalektiğini bir an üstümüzden kaldırılabile, olaya katılıp katılmamak bize ait olurdu. Oysa olay dışımızda başlamış ve bizi zorlamadadır. Geride kalan, ona sınırlarını koymak, şeylere ve gelişmelere biçimlerini vermektir ancak. Olay ile yargı arasındaki özgür bağdır açık olan. Değişimin sınırı kadar, özgürlüğüdür de bu. Sezer Tansuğun kamerası, kadınla erkeğin içinde olduğu durumu, kumsalı çok değişik biçimlerde verirken kişiselleştirdiği ölçüde somutlaştırır da. Alain Resnais sineması deşildir bu. Ne de bir Alain-Robbe Grillet; Bir İstanbul sıcaklığında kum ayrı bir plastikte belirir. Kişi ve çevre yabancı olmayan bir duyarlıgı sezdirirler. Edindikleri görünümle. Bu yalnız, uzak ve trajik açılış sarhoş adam yeniden görünür ve soru yeniden sorulur:*

Biraz daha modern bir «Divan Kasidesi» diyorum ben bu yazma biçimine. Yakıştırmalar, artistik çağrışımlar, akılla dengelemiyen kişisel duygulanımlar.

Bu kendi sınırları içinde dönüp duran, çelişmeler ve kavram harcamaları ile dolu yazılara başka ne denilebilir pek kestiremiyorum.

Eleştirme bir yığınak deşildir elbette. En basitinden bir ölçülülük işidir. Bir algıca gönüllülük, yaptığı işin, değeri ve etkisi konusunda duyulan bir sorumluluk. Nasıl bir eleştirme mi? Bunu eleştirmeci adına alanlar daha yakından bilebilirler. Görevim eleştirme adına yıllardır sürdürülen bir anlayışın incelenmesi. İnsan yazma çokluğuna akıl yoluyla da varabilir.

Ele aldığım eleştirme anlayışının ana niteliklerinden rahatlıkla söz edebilirim artık. Böylesine bir eleştirme anlayışı kendi içine döndüktür. Bazı kişileri yüceltmek ya da kahraman yaratmak amacını güder. Yankıları ancak aile sohbetlerinde görünür ve kaybolur. Daha çok çabuk duyulanan bir yazarın ıleri sürümleri ve belki de yanlıgıdır. Her zaman sinemanın edebiyatı, iktisadi, sosyolojisi gibi nitelermeler içine yerleştirilebilir. Böylece yaratılan kahraman günün birinde bu övgülerin üzerine basarak uyum üzere üst kata çıkar ve uyur.

Obür yandan en önemlisi, bir kavga içinde böylesi eleştiriler yanlıtıcı oldukları için yararsız hatta zararlıdır. Yetişen kuşaklar için bu tek yanlı çoksunluk «çekici bir aldatıcılıktır!»

Ancak sinemasını kurmuş ülkelerde onurlu sinema adamları, bilgili sinema adamları tam anlamıyla yetiştikten sonra «övgü döşenmeler» de diğer eleştiriler yanında çeşni olabilir. İyi bir sinema için belli bir kavganın, çatışmaların, öbür yandan da adam harcama çabalarının alabildiğine sürüp gittiği ülkemizde bu kavganın zaferini kazanmış olarak gösterilecek örnek çok iyi seçilmelidir. Aksi halde kendisini sinemaya adamak üzere olan genç adamların yolu başlangıçta tıkanmış ve yozlaştırılmış olur. Ayrıca daha önce yaratılmış kahramanların eline kullanışlı bir silahı severek ve isteyerek vermektir bu.

Yalnızca övgücü eleştirmelerden söz ediyorum. Eleştirmecilerimiz bize yapılmış ve yapılmakta olan filmlerimiz konusunda, bilgi yığmalarına, gereksiz duygulanımlara kapılmaksızın haklıya hakkını vererek yalın, görebileceğimiz şeyleri gösterebilirler. En kötü eleştirme diliyle olsa bile razıyız. Biraz ölçülülük lütfen.

yabancı film sorunu ve başka şeyler

**sungu
çapan**

Açık-kapalı sinema salonu sayısının ortalama olarak bin'e ulaştığı Türkiye'de ötedenberi sürdürülen bir gelenektir; yeni bir kış sinema dönemi başlamadan önce yabancı film getiren şirketlerin nicelik bakımından hayli zengin ama nitelik bakımından bir düzeyi tutturamayan film listeleri ardarda yayınlanır gazetelerde. Bu yıl da öyle oldu. Film işletmecilerinin, irilli ufaklı şirketlerin, çeşitli sinemaların tümüyle birbirinden değersiz bir alay filmi kapsayan, büyük bütçeli, kof üstün yapımlarla, zevksiz eğlence filimleriyle, artık enikonu kabak tadı veren klişe western ve ajan filimleriyle doluşturulmuş, kalitesizlikte birbirleriyle yarışan listeleri, panayır tiyatroları çığırkanlarının «oriental» dansöz T bizde, «vedet» dansöz C bizde çeşidinden bağışarak «repertoire» larını sunarken büründükleri o bayağılığı ansitan bir acelecilik içinde gene çabuk çabuk gazete sayfalarını kapladı. Aşırı iyimsir bir ortalamaıyla bin sinema ve yüzlerce yabancı film. Bir o kadar da yerli fillim.

Böylesi bir durumda ne çıkarsa bahtına türünden rastgele alınmış üç beş iyi film gösterilme şansına erişir mi, erişmez mi onca film arasında; bu kadarı bilinmez. Bilinen yabancı film gösteriminin Türkiyede yıllardır yanlış işleyen bir kurum olduğu, bu yanlışlığın yıllardır böyle sürdüğü, böyle sürdürüldüğü ve hep bu durumdan yakınıldığı, bir sonuç çıkmadığıdır. Sinemanın bu ülke insanının yaşayışına katılmasının alabilirdiğine yazlaştırıldığıdır.

Her an yaşamaya karışan sinemanın sanat ve dil olgusu olarak yapısında taşıdığı öz niteliğinin olumsuz yönlerle çekildiği bu ülkenin sinema perdelerinde boy gösteren yabancı filimler, bu işi tekeline almış birtakım özel şirketler tarafından satın alınır, getirtilir, parasını çıkarmak üzere bütün Türkiye yüzeyinde işletilirler. Yabancı bir film alınışını öncelikle ucuzluğu, «artiz»leri ve üstünkörü bizim seyirciyeye gider, gitmez yargıları belirler. Kimi zaman bu niteliklerden sadece biriyle de hareket edilir.

Orneğin Türk seyircisi bir Visconti'nin Rocco'sunu, bir Antonioni'nin L'Eclisse'ini Alain Delon oynadığı için izleyebilmek olanağına kavuşmuştur. Bu örnekler daha çoğaltılabilir. Yabancı film getiren sinema tüccarının yabancı filimler karşısındaki tutumu belirli bir sanat gö-

rüşüne, çağdaş bir sinema anlayışına dayanacak değil elbette. O da yaptıracağı filimler karşısındaki yerli film yapımcısıyla aynı çizgi üstündedir. Seyirciyi oyalayacak nitelikte, avlayıcı iş filimleri satın alınır, bunlar sürülür piyasaya.

Bu sinema tüccarları kafalarında «sanat filmi» diye bir canavar yaratmışlardır, bu kafalarda «sanat filmi»nin hiç para getirmeyeceği inancı kesinlikle yerleşmiştir. Çağdaş sinemanın gerçek ürünleriyle uzaktan yakından hiçbir ilgisi bulunmayan filimlerle doldurulmuş film listelerinin yoğun kalitesizliği, bir bakıma getirtilen filimlerin çoğunluğunun Amerikan kaynaklı oluşundan ileri geliyor. Başlangıcından beri sinemanın salt para üzerine kurulduğu, sanata en uzak ülkede, «sinema fabrikası» Amerikada toplanmış dev sinemacılık ve dağıtım tekelleriyle alış veriş eden yerli işletmeciler, ticari sinemanın film olarak ortaya sürdüklerini Türk seyircisine ulaştırıyorlar. Bu listelerde sinema sanatını yürüten çeşitli Avrupa ülkelerinin filimleri genellikle hep azınlıkta kalmıştır. Avrupa dışındaki, zaman zaman dünya sinemasının kıpırtısız görünümünü dalgalandırarak adını duyurmuş olan başka ülke sinemalarından örnekler getirilmesi ise çok enderdir.

Oysa son yıllarda Senegal'den Brezilya'ya, Cezayir'den Arjantin'e varana değin akla gelen birçok az gelişmiş ülke sineması, köklü, ulusal bir sinema gerçekleştirme kavgasını başarmaya savaşırken çağdaş duyarlılığın şimdiden klasikleşmeye başlamış olan yapıtlarını, geleceğe dönük, evrensel filimlerini de ortaya koymaktadır. Bu az gelişmiş ülkelerdeki yeni kuşakların yaşamı yansıtan, canlı, uyurucu filimlerinin gösterilmesi, aynı koşullar altındaki başka bir az gelişmiş ülke sineması kimliğini taşıyan Türk sineması için, Türk sinemaseveri için sonsuz yararlar sağlayacaktır. Bu bir zorunluluktur. Gelişmiş ülke sinemalarıyla olduğu ölçüde az gelişmiş ülke sinemalarıyla da ilişki kurmalıdır Türk sineması. Giderek, az gelişmiş ülkelerin fillmelerinin, yabancı film ticaretini yürütenlerin programlarına tıktıştırdıkları gelişmiş ülke filimlerinden, sözcüğü dünyanın en ileri ülkesi sayılan Amerikanın, az gelişmiş bir ülke için kolayca afyonlayıcı olarak nitelendirilebilecek Hollywood tipli filimlerinden yedzeyüz daha gerekli olduğu savunulabilir. Ama Türkiyedeki yabancı fi-

lim ithal eden sinemacılar da, az gelişmiş başka ülkelerde olduğu gibi görünmez bir kuvvetin buyruğundaki ikinci elden patronlardır. Amerikanın dev film dağıtım ve işletme tekellerinin kurduğu dış pazar egemenliği öylesine güçlüdür ki hiçbir açık kapı bırakmıyarak az gelişmiş ülkelerin sinema endüstrileriyle kedinin fareyle oynadığı gibi oynamaktadır.

Türk sineması az gelişmiş bir ülke sinemasıdır. İşletmeci, sinema salonu sahibi, yapımcı üçlüsünün ellerindedir. Ekonomik yapıya uygun olarak az giderle çok gelir ilkesini başta gözetildiği Türkiye'de sinema, büyük bir yatırım ve vurgun alanıdır. Teknik yetersizliklerden, olanaksızlıklardan geçilmeyen sinema endüstrisi bir raya oturtulmamıştır. Vb. vb. İthal edilen yabancı filimlerin kalitesizliği sorunu da temelde yerli sinemanın sorunlarıyla sıkı sıkıya bağlantılar göstermektedir. Sorunu bir başına olarak değil de, bu birbirine kenetlenmiş, birbirine koştur kalitesizlik görünümü çerçevesinde almak yararlı olur. Şimdilerde «Türk halkını tanımak» çeşidinden temellendirmelerle işini yürütmek zorunda bırakılan yerli sinemacının meydana getirdiği filimlerle, en çok seyirci toplayacak, en çok gelir getirecek filim en iyi filimdir inancını bellege kazınmış bulunan sinema tüccarlarının satın aldıkları, işlettikleri yabancı filimler arasında kalite bakımından bir değişikliğin var olmadığını söylemek biraz ucuzuna bir yargıya da gerçektir. Evet, yurdumuza getirtilen yabancı filimlerin teknik üstünlükleri bir yana, «sanat değeri» taşımaları yönünden yerli filimlerden ayrılan pek bir farkı yoktur. Yerli sinema ve yerli filimler eleştiri saldırısı altında bunalırken, sinema tüccarları ve yabancı filimleri sorunu bir kenarda unutuluyor. Eleştirme, ağırlığını koyarak olayın bu yanına da yüklenmelidir. Düşünülürse yerli filim kalitesizliğinden daha berbat bir kalitesizlik yabancı filim kalitesizliği. Değersiz yabancı filim, sinema olarak bir şey getirmediğinden başka yerli

sinemanın zaten sakat gidişini alabildiğine olumsuz yönere çekip götürmektedir. Seyirci avına çıkmış, baştan sona değin çeşitli sadizm, bayağı erotizm, vahşet ve şiddet gösterileri halinde gelişen, kapitalist batı endüstrisinin aynı kalıptan ürettiği iyi iş yapan, bomboş, uyutucu bu tür yabancı filimler, her geçen sinema döneminde, büyük bir kargaşanın hüküm sürdüğü yerli filim piyasasında özentili moda'lara, birtakım iğrenli akım'lara yol açmaktadır. Körukörüne taklit'ten öteye gidemeyen bu temelsiz akım'ların bazı çevrelerce savunulan ürünleri, kimi ulusal, yereysel özellikler, herhangi bir «halk sineması» geleneğinin nitelikleri, vb. filan içermedikleri bir yana, çokluk örnek alınan yabancı filimlerin bazı yerlerde plan plan, ikinci kez tekrarlanmalarıdır. Böylece kötü yabancı filimler salgını, yarattığı başka olumsuz etkilerin yanısıra yerli sinema içinde bu ülkenin gerçekleriyle hiçbir ilişkisi bulunmayan, birtakım yozlaşmış filimler furçasının doğmasına sebep olmakta, zaman zaman Türk filmciliğinin körtopal gidişine çarpık yönler vermektedir.

1967'de, Türkiye'de yerli, yabancı filim gösterimi kabaca genellemelerle şöyle özetlenebilir: Rüşum ayrımı dolayısıyla kimi zaman birbirleriyle çatışır gibi görünmesine karşın aynı kazanç peşindeki iki karşıt kutup, yabancı filim işletmecisi tipi ile yerli sinemacı tipi Türkiye'deki sinema seyircisini yarı yarıya paylaşıyorlar ve süreli aralıklarla birbirlerini suçlayarak işlerini sürdürüp mümkün olabildiğince ceplerini doldurmaya bakıyorlar. İşletmeci getirdiği filimlerle, yerli sinemacı yaptığı filimlerle. Tabii kalite, sanat kaygıları, vb. söz konusu değil. Bundan açık seçik şu çıkıyor: 1967'de, Türkiye'de Sinema, işletmecisinden yapımcısına, yönetmeninden sendikacısına değin en ufak bir sanatçı kaygısına, ortalama bir yaratıcılığa yer vermeyen, bütün bütün bir «ticari oyun» olarak alınıyor.



BUN YILIN İYİLERİNDEN : SZEGENYLEGENYEK / UMUTSUZLAR / MIKLOS JANSKO

Böyle keskin bir yargıdan sonra işler olacağına varır de-
yip noktayı vurmak gerekirdi ya, bir de yabancı film
sorununu, giderek yerli, yabancı film gösterimini ele al-
mayı amaç edinen bir yazıda, üzerinde durulmasını zorun-
lu kılan önemde bir seyirci sorunu ile karşılaşıyor. Ge-
niş yığınların sanatı olan sinemanın geniş yığınları et-
kilediği ölçüde geniş yığınların da sinemayı etkilediği
apaçık, bilinen bir gerçek. Herkesin bir «sanat alanı»
na duyulması gereken saygıyla karşılayacağı sinema, bu
iki yanlı etkileme-etklenme olayının dengeli bir düzene
sokulduğu toplumlarda hakettiği yeri alıyor. Sorunun en
can alıcı bölümlerinden biri gibi görünüyör burası; sine-
ma-seyirci etkilenmesiyle seyirci-sinema etkilenmesini
dengeli bir düzen içine yerleştirmek.

Sinema seyircisi, sinemanın yaratıcı işlevinin bütünüyle
bir ögesi olmak durumundayken, Türkiye'de sözcüğün tam
anlamıyla kul köle durumuna düşürülmüştür bugün. Se-
yirci, Türkiye'de yolunu şaşırması bir koyun sürüsünün a-
cıklı görünüşü içindedir. Üstelik çarkı çevirenler, her şe-
yin koyu bir cahillik düzeyinde olup bittiye getirildiği bir
ortamda, bu durumu geniş yığınlar adına çıkarak, seyir-
ci böyle istiyor şeklinde seyirciyi öne sürerek örtbas et-
meye çabalyorlar. Seyirci böyle istiyor gerekçesi aldat-
macadır. Sinemanın tüccarları her türlü etkilenmeye açık,
yetişmemiş seyirci yığınlarına, salt kendi çıkarlarına da-
yanan tutucu beğenilerini kabul ettirmeyi her zaman ba-
şardıkları içindir ki, az gelişmiş bir ülkenin doyurucu bir
kültür düzeyine ulaşamamış, çağdaş bir genel eğitimden
yeksun kalmış seyircisini kendilerine tutsak ediyorlar, a-
labildiğine sömürüyorlar. Seyirci böyle istiyor gerekçesi
aldatmacadır. Yerli, yabancı film ağaları seyircinin iste-
diğini yerine getirir gibi görünüyorlarsa da aslında kendi
istediklerini seyirciye zorla yutturmaktadırlar. Temel ge-
rekçelerinden biriyle, bizim seyirci anlamaz gerekçesiyle
her yıl sinemalara doluşturdukları kaçış filimleri, bugün-
kü seyircinin beğenisinin oluşumunda en büyük olumsuz
rolü oynuyor. Bizim seyirci anlamaz gerekçesi de aldat-
macadır. Seyirci duygularının «iğfal edilmesine» alışmış-
tır, bunu yapmayan bir film geldiğindeyse «anlamaz» o-
lur, bu tüccarların ağızında. Gitgide kötü yabancı filimle-
re şartlandırılmaktadır seyirci. Bugün Türk sinemaseveri
kalitesiz yabancı filimlere mahkum edilmiştir.

Eleştirme sorumluluğunun bilincinde olarak görevini ye-
rine getirmeye çabalamış, çabalyor ama bütün su baş-
larının tutulduğu bir piyasada onun bu çabaları işi devde
kulak örneği olmaktan öteye gitmemektedir. Çünkü as-
lında sorun koskoca bir düzenin yenilenmesidir.

Sinema-seyirci, seyirci-sinema etkilenmeleri sinema se-
yircisinin yetişmişliğine, yetişmemişliğine göre değişir. İyi
sinemanın varolmasının yetişmiş sinema seyircisinin var-
lığıyla orantılı olduğu söylenir. Kuşkusuz, bu ileri sürülür-
ken iyi sinemanın varolmasında yetişkin seyirci koşulun-
un ardında daha başka temel koşulların yerine getiril-
mesi gerektiği de unutulmuyor. Gelişmiş ya da gelişmemiş
bir ülkede, iyi sinemanın varlığı, yetişmiş bir sinema se-
yircisinin bulunduğunu ya da yetişkin bir seyirci toplu-
luğu iyi bir sinemanın varlığını gösterir. Bu genelleme
Türk sinemasına uygulandığında doğrulanıyor. Seyirci ge-

leşmemiş olduğundan iyi sinema varolmamıştır Türkiye-
de, ya da iyi sinema varolmadığından seyirci gelişmemiştir.
Elbette daha başka temel koşulların yanısıra.

Bu durumda seyirciyi suçlamak anlamsızdır. Ya da ya-
pımcısıyla, işletmecisiyle sinemacıyı suçlamak da biraz
işin kolayına kaçmak olur. İşletmecisiyle, yapımcısıyla si-
nemacı için önemli olan elbette yalnızca paradır. Bir
suçlamadan söz etmek gerekirse yıllardır bu alana taşıdı-
ğı önemi vermeyerek, karmakarışıklığın sürdürülmesine,
birtakım sinema tüccarlarının iyice gemi aزيya almasına,
bu yanlış düzenin yerleştirilmesine fırsat veren devlet ak-
la gelebilir ilkin.

Yabancı film gösteriminin kalitesizliği, ona paralel gös-
terilen yerli filimlerin kalitesizliği, seyircinin yetişmemiş-
liği, yozlaşmış yerli film yapımının gittikçe hızlanması,
vb. gibi birbirleriyle inceden inceye ilintili parantezlerin
topluca bir bütün olarak içinde yer aldığı yerli sinema-
nın, düzenini derinlemesine ele alacak, aydınlığa kavu-
turacak bilimsel incelemeler, yapıcı eleştiriler, dolgun
araştırmalar gereklidir.

Tek tük sanatsever, idealist yabancı film getirticileri çık-
mıyor değil ama şimdiki halde yurdumuza ithal edilen
yabancı filimlerin kalitesizliği Türkiye'deki sinemanın işle-
yişine paralel olarak aynen sürüp gidecektir, çünkü aynı
düzenin içinde yer aldığı için yabancı film sorunu yerli
sinemanın durumundan ayrı düşünülemez. Yerli sinema
üzerine yapılacak çeşitli saptamalardan sonra, çözüm yol-
larının büyük ölçüde Türkiye'nin az gelişmişlikten sıyrılmaya
çabalarına, kalkınma sürecine bağlı olduğu görülür.

Temelde düzenin ekonomik yapısını oluşturan yanlış ko-
ruma sistemi kurcalanmalıdır. Yerli, yabancı filimler ko-
nusunda kaliteyi gözeten bir sistem, kötü filmin yanında
iyi filmi daha çok değerlendiren bir sistem ya da iyi
filmin zararını kötü filmin kazancından çıkaran bir yol,
vb. önerilebilir. Belki bu şekilde yerli, yabancı film gös-
teriminin kaliteli bir görünüş kazanması sağlanabilir, do-
layısıyla sinemanın gidişine olumlu bir yön verilebilmesi
gerçekleşir.

Yılda üç beş gerçek sinema eseri seyredilebilen Türkiye-
de sinema sanatının eski ve yeni en ilgi çekici örnekleri-
ni sunacak olan sanat sinemaları, sinema kulüpleri ve
benzeri dernekler de yoktur. Bu durumda geri bir sinema-
ya sahip olan az gelişmiş bir ülkede varolan sinematek ku-
ruluşlarına arşivci niteliklerinin yanısıra büyük görevler
düşmektedir; geniş yığınlara sinema kültürünü tanıtmak,
yayırmak, gerçek sinemayı sevdirmek, seyirciyi eğitmek,
yeni bir sinema seyircisi topluluğu yetiştirmek, bu seyir-
ci arasından kendiliğinden çıkacak olan yeni sinemacıların
çalışacağı, iyi filimlerin yapılacağı, iyi filimlerin gös-
terileceği bir ortamı hazırlamak gibi. Kuşatıldığı kalitesizlik
zincirini bir dereceye değin kırabilecek olan seyircinin bi-
linçlenmesi, ister istemez sinemanın gidişini işleyişini et-
kileyecektir. Başlangıçta ağır ağır olsa bile sonraları yön
verir biçimde.

Amacı?

kitap yayımları

televizyonda yapım ve yönetim

Türk yayım hayatında uzun yıllar ihmal edilmiş bir alan son zamanlarda, okurun ilgi artışı ve yayınevlerinin gayretleriyle işlenmeye başladı. Büyük halk kitlelerinin önünde gelen, etkin eğitim aracı sinema ve televizyon konusundaki yayınlara gösterilen iki yanlı ilgi artışı sağlanmaktadır. İlk senaryolar ve filme çekilmiş romanlarla başlayan yayın dizisi, bu gün kuramsal ve teknik kitaplara kadar uzanıyor. Yayımlanan kitaplardan pek çoğunun çeviri ve derleme olmasına karşın, amaca hizmet yönünden büyük yararları bulunduğu da bir gerçek. Zamanla okur ilgisinin bu alandaki yayın politikasını belirleyeceğini, ümid ederek, henüz ülkemizde pratiği bulunmayan yayınlanmış bir televizyon kitabının tanıtmasına girelim. «Televizyonda yapım ve yönetim» adını taşıyan derlemeyi TRT televizyon dairesinden Güner Sarioğlu hazırlamış. Kısa ön sözünde Sarioğlu kitabın niçin ve kimler için hazırlandığını yalın bir biçimde şöyle saptıyor: «Şimdiye değin «Televizyon» konusunda ne bir dergi, ne de bir kitap vardı Türkçede yazılmış. Elinizdeki derleme yayının dünyamızdaki bu boşluk gözönüne alınarak düzenlendi. Hem yakın bir gelecekte yayına başlayacak Türkiye Televizyonlarının görevlileri, hem de bu konuyla ilgilenen okurlar için bir genel bilgi kaynağı, bir el kitabı olacaktır».

Kitabın 9 ana başlık altında toplanan bölümleri Televizyon Kameraları, Aydınlatma, Sahne-Dekor, Makyaj-Giyim, Yapım, Yönetim, Grafikler, Televizyonda film Çalışmaları, Kamera karşısında Konuşmacı ve Oyuncu gibi adlar taşıyor. Kitabın sonunda bazı örnek metinler ve Nijat Özön'ün «Sinema Terimleri Sözlüğü»nde yararlanarak hazırlanmış 650 (terimli) bir sözlük ile bibliyografya eklenmiş. 50 fotoğraf ve 30'a yakın şema da konuların daha kolay anlaşılması için kitaba serpiştirilmiş.

Derlemenin ana başlıklara ayrılan 9 bölümün de kendi içinde düzgün bir sistematiğinin bulunması dikkati çekiyor. Çoğunun okuru tedirgin eden ve ilgi dağılmasına yol açan dip notlarının olmayışı «Televizyonda Yapım ve Yönetim»in daha kolay anlaşılmasını sağlıyor. Yanlızca Televizyona özgü konuların yanısıra, örneğin: Senaryo, çerçeveleme gibi sinemanın ilkel öğelerine de yer verilmesi, sinema ile Televizyon arasındaki tamamlayıcı ilişkiler açısından kitabı bir el altı kitabı niteliğine ulaştırıyor.

Kitabın «Televizyon Kameraları» adını taşıyan birinci bölümü televizyon kameralarına ana parçalarından başlıya-

rak kamera çeşitlerini, kısaca kullanılış yerlerini, niteliklerini anlatıyor. Aynı bölümde mercekler, çeşitleri ve optik nitelikleri konusunda da bilgiler bulunuyor. Bir televizyon programında kullanılan kameraların mercek düzenleri, hangi, merceklerle ne türden sonuçlar elde edilebileceği de bu bölümün içinde yer alıyor. Bölümün sonunda «Kamera kullanmada yöntem» ara başlığını taşıyan bölümde bir televizyon kamerasının kullanılmasında dikkat edilmesi gerekli elemanter bilgiler 21 madde olarak derlenmiş.

Programa başlayıştan programın bitimine kadar geçen zaman içinde TV kameracısının neleri yapması gerektiği özetlenmiş.

«Aydınlatma» adını taşıyan ikinci bölüm görüntüde aydınlatmanın önemi, amaçları ve engelleri konusuna ışık tutuyor. Aynı bölümde Aydınlatma araçları, çeşitleri, aydınlatma kaynaklarının özellikleri, Aydınlatmayı denetleyen araçlar ve aydınlatmada yöntem konuları işlenmiş. Çeşitli şemalar ve fotoğraflar anlaşılma kolaylığı sağlıyor. Bölümün sonunda aydınlatma araçlarının yerleştirilmelerini cinsini, gücünü, konumunu, ve etkisini gösteren bir çizelge bulunuyor.

Aydınlatma bölümünü izleyen bölüm «Sahne ve Dekor»a ayrılmış. Bölümün hemen girişinde «TV programında kullanılacak sahneler ve dekor konusunda 12 maddelik bir bilinmesi gerekli şeyler veriliyor: «Sahneyi çizmeye başlamadan önce aşağıdaki hususlar hakkında geniş bilgimiz olması gerekir: 1. Gösterinin özü, edebi ve artistik yönleri nedir? 2. gösterinin türü, içinde bulunduğumuz zamanla mı ilgili yoksa geçmiş çağlara mı aittir. 3. gösterinin yeri. Daha sonra senaryoyu, sahip olduğumuz yapım olanakları içinde incelemeli ve şu soruları cevaplandırmalıyız: 1 — Yapım için kaç kamera gerekecektir? 2 — Ne gibi seslendirme tesisleri kullanılacaktır? 3 — Kaç tane sete ihtiyaç vardır vb. gibi. 4 — Bölüm oyuncularla yakından ilgili «Makyaj-Giyim» Makyaj yöntemini etkileyen unsurlar, Makyaj'ın aydınlatma ile ilgisi, çevredeki renklerle uyumu, Makyaj yapma yöntemleri, makyaj malzemeleri. makyaj'ın temizlenmesi, giyim., TV kamerasının gri tonlarla ilgisi, renkli televizyon, renkli televizyona göre seçilecek kumaş ve renkleri, bu bölümün değindiği sorular arasında.

5. Bölümün incelediği konu «Yapım», dolayısıyla yapımcı. Bir sinema yapımcısından bazı temel noktalarda ayrılan TV yapımcısı konusunda şu bilgiler veriliyor: «Televizyon yapımcısı bir gösteriyi bütünüyle düzenleyen kişi-

dir. Çoğu zaman gösteriye ait fikirleri bulunur ve sonra da yapım için gereken malzemeyi hazırlar. Her türlü mali işlerin, denetlenmenin ve malzeme izinlerinin sağlanmasını üzerine alır. Elindeki teknik olanakları ve bu olanakların sınırını bilir. Prova ve gösteri programlarını düzenler ve gösterisine gerekli reklâmın ve desteğin yapılmasını sağlar». «Bir yapımcı olarak, iyi bir yargılamaya sahip olmak şarttır. Neyin iyi, neyin kötü olduğunu bilmek (burada iyi kötü yerine başarılı sonuç veren, başarısızlığa yol açan dense daha doğru olurdu) görevin başarıyla sonuçlandırılması için gereklidir. Bu bilgi de geniş ölçüde, görgü ve tecrübeye bağlıdır.»

Yapımın evreleri, yapım giderleri, senaryo, oyuncular, ile 8 kısımda toplanan teknik olanaklar, yapım düzeni ve provalar, reklam ve ilânlr, provalar ve gösteri «yapım» bölümünün konuları arasında.

Derlemenin en geniş bölümü haklı olarak «Yönetim» e ayrılmış 6. bölüm.

Bölümün girişinde Televizyonda çalışan elemanların yetki ve sorumlulukları konusunda yazar yabancı olmamamız gereken bazı yalın öğütlerle bulunuyor. Yanlızca Televizyonda çalışan elemanlar için değil sinemamızda çalışan pek çok yönetmen için geçerli olabilecek «Yönetmenin Sorumluluklarını birlikte okuyalım: Bir programı hazırlamaktan, onu televizyona uygulamaktan ve televizyon seyircisine sunmaktan tümüyle sorumlu olan kişi yönetmendir. O halde en büyük sorumluluk televizyon seyircisine karşı olanıdır. Bunda hitap edilen kitlenin duyguları ile yakın ilgi vardır. Bu ise onların sağlıkları ile uğraşmaktan da önemli bir meslektir. Televizyon yönetmeni sadece onların isteklerini yerine getirmek değil, ayrıca ve özellikle ihtiyaçlarını da karşılamak zorundadır. Duyan ve gören insanlarla karşı karşıya bulunduğu asla unutulmamalıdır.

Ayrıca yönetmen, bağlı bulunduğu şube müdürlüğüne ve başarılı bir gösteri yönetebilmek için gayretlerini ortaya koyan ve kendisine, güvenen görevlilere karşı da sorumludur. En son olarak yönetmen, kaçınılmaz olarak kendisine karşı sorumludur. Ele aldığı iş ne kadar önemsiz görünürse görünsün onu daima en iyi şekilde başarmaya çalışmalıdır.

Bir televizyon yönetmenin iyi ve geniş bir öğrenim görmüş olması gereklidir. Sadece belirli bir sahnenin nasıl çekileceğini bilmek yeterli değildir; ayrıca bu sahnenin neden çekilmek istendiği de bilinmelidir. Yani güzel sanatlar, müzik, tiyatro, sinema, resim ve dans hakkında bilgi sahibi olmak gereklidir. Bundan başka edebî anlatımın temel şekillerine de alışkın olmak gereklidir.

Yönetmen de yapımcı gibi bir resim, ses ya da hareket'in ne zaman iyi ya da kötü olduğunu ve bunun nedenini bilir.

«İyi bir yönetmen, herşeyi, birlikte çalıştığı kimselerden daha iyi bilen kişi değildir; fakat birlikte çalıştığı elemanları ellerinden geleni yapmaya özendirilen ve onların çalışmalarını bir televizyon gösterisinin son bütünlüğü içinde birleştirebilen kimsedir.»

TV yönetmenin belirgin görevleri 7 maddede sıralanmış. Aynı bölümün içinde yine yönetmenle yakından ilgili bu-

lunan Görüntüler, dolayısıyla çerçeveleme, çerçeveleme yöntemleri, çekim tanımı ve çeşitleri. Çekim dizisi ya da görüntüleme, çekimlerin ard arda gelmesinden doğan hareket (noktalamaya), noktalamaya çeşitleri, kesme, zincirleme, karartma, bindirme gibi sinemayla uğraşanların yakından bildiği bazı terimlerin tanımları yer alıyor. Sinemadan biraz farklı olarak TV programlarında hiç ihmale gelmeyen bir konunun aydınlatılması da bu bölümde yer alıyor: Zaman. «Bütün TV çalışmalarında zaman'ın doğru ve çok dakik olarak ayarlanması gereklidir. Bir günlük TV yayınının her saniyesi önceden planlanır, uygun bir şekilde yerleştirilir. Bütün TV istasyonlarında zaman çok önemlidir. «Bütün TV çalışmalarında vakit nakittir» Zaman ve ayarlanması zaman'ın çeşitleri konusundaki değerlendirmelerden sonra, TV senaryosu ve özellikleri çeşitleri anlatılmış. Bölüm prova, provanın aşamaları, gösteri, gösteride görevi bulunan elemanların ödevleri, ses ögesi ve konuşmalarla sona eriyor.

7. ve kısa bir bölüm olan «Grafikler» TV de kullanılan grafiklerin anlatılmasına ayrılmış: «Televizyon grafikleri çok sayıda malzemeyi içine alır. Tanıtma kartları özel örnekler, haritalar ve tablolar gibi özellikle televizyon kamerası için hazırlanan bütün iki boyutlu malzemeye grafik denir.»

Önemli bölümlerden biri de 8. bölüm: Televizyonda film çalışmaları. Sinema kamerası ve sinemayla televizyon biraradalığı konusunda bilinen şeyler söylendikten sonra TV için filmlerin nasıl hazırlandığı, nelere dikkat edilmesi gerektiği, çekilen filmlerin kurgusuna ilişkin ayrıntılı bilgiler veriliyor.

Kitabın 9. ve son bölümünde «Kamera Karşısında Konuşmacı ve Oyuncu» ya ilgili derlemeler yer almış. Yapılması yararlı ve yararlı olabilecek noktalara işaret edilmiş. Tanıtmaya çalıştığım **Televizyonda yapım ve yönetim** başta da işaret edildiği gibi televizyonla ilgilenenlerin, sinemacıların yararlanabilecekleri bir derleme niteliğinde.

altan yalçın

bir sinema kitabı (!)

Yurdumuzdaki sinema yayınlarının azlığından yakınır dururuz. Neysa ki son yıllarda sinema sanatına karşı artan ilgiyle birlikte, yayınlar da biraz hızlandı. Bu yayınlar arasında çok ciddi çalışma ürünleri olduğu gibi, okuru keyiflendirenler de var. Biz, çok ilginç bulduğumuz bir sinema kitabını, sinema severlere tanıtmayı görev bildik.

1964 yılında İstanbulda yayınlanmış bir kitap bu. İki adet adı var: «**Artist Olmak isteyenlere - Filmciliğin İçyüzü**» Yazarı Melâhat Gürses. Orta boy, 112 sayfa, 6 lira. Kapağında yabancı bir bayan oyuncunun renkli fotoğrafı var. Tabii yarı çıplak. İçinde sinemanın her dalına değinmeye çalışan yazılar biraz düzensiz olarak sıralanmış. İki sayfalık önsöz; «**Kitap okumayı sevenlere hayırlı olsun.**» cümlesile bitiyor. «**Bir filme başlamak için bildiği gibi ilk ihtiyaç senaryodur.**» diye başlayan birinci bölümde, senaryo yazmak sanatını tez elden öğreniyorsunuz. Senaryo ile romanın kıyaslaması şöyle yapılıyor; «**Senaryoda teferruat ne kadar yersizse, romanda ilâveler**

bazin ve 3. pesaro yeni sinema şenliği

engin ayça

Pesaro «Yeni Sinema Şenliği» bu yıl bize çok iyi filmler göstermediyse de, bugünkü genç dünya sinemasının içinde bulunduğu durumu ve çabaları yansıtan ilgi çekici filmler sundu. Bunların en önemlileri hiç kuşkusuz Jonas Mekas'ın getirip gösterdiği «New Amerikan Cinema» (Yeni Amerikan sineması) nın öykülü olmayan çeşitli uzunluklarda 16 mm.'lik filmleri ile Brezilya'dan, Hollanda'dan, Macaristan'dan, Yugoslavya'dan, Japonya'dan, İspanya'dan ve diğer ülkelerden gelen gerçekçi filmlerdi.

«Gerçekçi tutum sinemada ta Louis Lumière'den, hatta Marey ve Muybridge'den beri var. Bu tutum çeşitli biçimler aldı, fakat bunlar tutumun gerektirdiği bir estetik (bilinçli ya da değil, hesaplı ya da safça) buluşun (veya keşfin) yaşadığı ölçüde var oldular. Bir değil, fakat birçok gerçekçilik var. Her devir kendine öz olanı arıyor, yani, gerçekten alınmak istenen şeyi en iyi alan, tutan ve geri veren tekniği ve estetiği... Pankromatik, ses, renk görüntüye gerçekten birçok değişiklikler getirdiler. Fakat gerçekten önemli olanlar ve sinema dünyasını zenginleştirenler hep teknikle çok yakından ilgili, ve bu orun alt yapısını meydana getiriyor» diyor André Bazin. Yani sinema dilinin ve estetiğinin gelişmesi, anlatım araçları tekniğinin gelişmesiyle çok yakından ilgili ve onunla koşut olarak gidiyor. Ayrıca bu teknik gelişmeler anlatım dilini de belirliyorlar bir bakıma.

«Eğer sinema sanatının özünü, görüntünün plastik yapısı ve kurgunun belli bir gerçeğe ekleyebileceği şeylerde kabul edersek sessiz sinema sanatı bütünlenmiş, eksiksiz bir sanattır.» diye yazıyor Bazin, fakat daha sonra bunun sanıldığı gibi böyle olmadığını, yani sinema sanatının yalnızca kurgudan ve görüntülerin plastik yapısından meydana gelmediğini, Stroheim, Murnau, Flaherty gibi yönetmenlerin kurguya ve görüntünün plastik yapısına baş vurmadan da birçok büyük yapıtlar verdiklerini belirtiyor ve bunların başvurdıkları anlatım dilinin «semantik birimi ve sentaksı çerçeveye ilgili değil, burada görüntü gerçeğe eklediği şeyler için değil, fakat ondan aktardığı, ortaya çıkardığı; şeyler için önemli... bu yol için sessiz sinema yalnızca eksikliydi: bir ögesi eksik gerçeğe» diye ekliyor Bazin.

Sesli sinema dolayısıyla «kurgunun dışavurumculuğu hemen hemen tamamen ortadan kalktı» ve yerini daha çok Amerikan ve sonra Fransız sinemalarında gelişen «découpage» a (kesim) bıraktı. Bugün artık «découpage» sinemanın klâsik anlatımı durumunda.

Stroheim'in, Murnau'nun, Flaherty'nin ve diğer bazı yönetmenlerin oluşturdukları «gerçekçi tutum» (ki burada görüntü gerçeğe olan şeyi, hiçbir şey eklemeyen olduğu gibi göstermeye çalışıyor) bugün müthiş bir biçimde gelişmekte ve ilerlemekte; öyle ki şimdiki dek klâsik, tamam, dokunulmaz sanılan bütün sinema konvansiyonlarının geçerliliğini kuşkuyla düşürüp, altüst ediyor ve sinema dilinde bir devrim yapıyor. Birçok ülkelerin genç yönetmenlerinin filmleri bu durumu açık bir biçimde ortaya koyuyor. Bu olayın nedenlerini, bence, televizyonda, direkt ses almakta ve 16 mm.'lik, 8 mm.'lik alıcıların kullanılmasının çok yayılmasında aramak gerekir. Gerçekten bugün, bir yanda «cinéma-verité» alanında, diğer yanda hertürlü sınırlayıcı kuramlardan kurtularak gerçeği yeni ve özgür bir biçimde anlatma alanında araştırmalar gelişmektedir. Yani bir akım röportaj filmi, belge filmi, diğer akım konusu, öykülü film alanında ilerlemekte. Fakat çoğu zaman bu iki akım birbirinden sıkı bir şekilde yararlanmaktadır. Örnek olarak son Pesaro «Yeni Sinema Şenliğinde» (3. Mostra internazionale del nuovo cinema) gösterilen ve birincilik ödülünü kazanan Wim Verstappen yönetiminde çevrilmiş bir Hollanda filmi vereceğim: «Josef Katus» Bu bir öykülü film, çünkü belli bir senaryo çerçevesinde rol yapan oyuncular var.

Fakat filmin çekim tekniği, belge filmciliği tekniğinde olan röportaj film tekniğine tamamen uyuyor. Alıcı başoynuncunun (Josef Katus) yaptığı şeyleri çoğu zaman adım adım sonuna dek çerçeveye deyişirmeden izliyor. Kurgu hemen hemen hiç yok. Filmi görürken Flaherty'nin Nanook'unu düşünmemek elde değil. Nanook Flaherty'nin alıcısı önünde hergün yaptığı şeyleri yaşayarak tekrarlıyor (özel olarak alıcı için), arada merceğe bakıp gülüyordu; Katus'ta alıcı için gerçek kişilerin (oyuncu değil bunlar) arasında, sokakta, meydana deviniyor, öyle ki Katus senki yönetmene kendisini yaptığı eylemlerde izleyip filme alabileceğine dair izin vermiş gibi (örneğin bir oyuncunun kuzey kutbunda, eskimolar arasında Nanook'u canlandırması gibi birşey).

Katus «Provo» bir kişi ve gerçek provolarla beraber önemli anma ve kutlama günlerinde meydan ve sokaklarda yapılan protesto gösterilerinde bulunuyor ve onlarla beraber yapılan hareketlere katılıyor. Örneğin, şehitleri anma gününde, alıcı Katus'u halkın arasında gösteriyor, bir kız arkadaşı geliyor yanına biraz konuşuyorlar, hoparlörde bir ses halkı saygı duruşuna çağırıyor, saygı duruşunun sonunda marş çalmaya başlıyor, kız Katus'tan ayrılıyor, Katus'ta oradan uzaklaşıyor. Oldukça uzun olan bu sahneyi alıcı kesintisiz başından sonuna değin izliyor, Katus'u ve diğer insanları gösteriyor, yönetmen alıcı elinde, orada Katus'un yanında, onu ve o civardaki diğer insanları gösterebildiği kadar gösteriyor; bir televizyon alıcısı da orada yayın yapsaydı ancak böyle yapabilirdi Bir yandan hiç (Dziga Vertov'un sine-gözü) öbür yandan bu gerçeği bir konu içinde birleştiren bir



RUDOLF LUCIEER WIM WERSTAPPEN'İN «JOSZEF KATUS» FİLMİNDE.

öykü anlatılıyor. Yönetmen gerçek olayları, anlattığı öykünün inanılır olması için kullanmıyor, öyküden bir gerçeği ortaya koymak için yararlanıyor. Gerçek, öykünün konusuna katılıyor, aynı gerçek öykü oluyor bir bakıma ve filmin bitiminde varılan sonuç gerçek durumun açıkça ortaya konması ve eleştirilmesi oluyor.

Bu tip sinema ister istemez, genellikle «plan - sequence» kullanıyor, daha doğrusu «plan - sequence», alan derinliği ile beraber (profondeur de champ) bu tip sinemanın bir çeşit olağan sonucu. Böylece seyirci daha özgür ve aktif kınıyor: «alan derinliği, seyircinin görüntülerle kendisi arasında olan ilgisini, onun gerçek ile arasında olan hergünkü ilgiye yaklaştırıyor, dolayısıyla onun daha aktif bir kafaya sahip olmasını ve yönetime olumlu bir biçimde katılmasını sağlıyor.» (Bazin).

«Sinemada 1920 ile 1940 yılları arasında birbirine karşı iki akım göze çarpıyor: görüntüye inanan yönetmenler ve gerçeğe inanan yönetmenler» (Bazin). Bu son akım bugün genç dünya sinemasında gelişmektedir. 3. Pesaro uluslararası «Yeni Sinema Şenliği»'nde gösterilen en ilgi çekici filmler bu durumu açıkça tanıtlıyorlar.

Şu anlık sırasında gösterilen «New American Cinema» akımının yalnız bir yönünü temsil eden filmler (öykülü olmayan filmler) bize sinemanın, az önce sözünü ettiğim gerçekçi çalışmalar dışında, buna tam karşıt başka bir yola doğru gitme çabasını yansıtıyorlardı. Öznel bir gerçeğin (vérite) aranması diyebileceğimize, «New American Cinema» yönetmenlerinin yaptıkları çeşitli uzunluklardaki filmleri (birkaç dakika süreden dört buçuk saat sürenlere kadar), çevremizdeki dünyaya yeni bir boyut verme çabası içindeler.

Alıcı ile alınmış gerçeklik (réalité) parçaları kurgulanıyor,

fakat amaç nesnel bir gerçeği (verité) başkalarına duyurmak değil, tersine sanatçının ilk önce kendi kendine bir gerçeği (verité) araması ve anlatması (bir ressamın kendisi için, kendi ruhsal gereksinmesi için yarattığı tablo gibi örneğin), sinemayı ilk önce bir gösteri olarak reddedip yalnızca kişisel bir yaratma olarak alması biçiminde kendini gösteriyor bu çalışmalar. Nesnel gerçeğin görüntülerini öznel, şiirli (şiiresel) başka bir gerçek yaratmak için kullanıyorlar.

«Yeni Amerikan Sineması»nın en önemli filmlerinden biri olan «The Art of Vision» hakkında Fred Campar şöyle yazıyor: «sinema, dün öğleden sonra evin arkasındaki köşede olan şeyi anlatan bir şeyden daha çok, biçimin, ışığın, yapının devinimidir diyen Brakhage (film yönetmeni) birçok güçlüklerle karşılaştı... bu filmde hiçbir şey gerçekçilik adına yapılmadı. Brakhage'in filmindeki her nesne onun kafasındaki düşünülen bir nesne, bilinç altının bir hayaletidir. Film bizim her gün gördüğümüz şeylerin bir kopyası olmak istemiyor.»

Gözönüne alalım ki bu filmlerin hepsi (biri dışında) 16 mm.'lik alıcı ile çekilmişti.

8 mm.'lik alıcıların çok yaygın bir şekilde kullanılmaya başlaması, seyircinin çevresinde olan şeyleri yeni bir biçimde görmeğe alıştırdığı ve bu da olağan olarak sinema dilinin değişmesini sağlıyor. Bu sonucu açık olarak «Yeni Amerikan Sineması»nda görebiliriz. Öbür ülkelerde sinema daha çok televizyonun etkisi altında ve anlatım tekniği ve dili de bu yönde gelişmektedir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki bugünkü genç sinema başlıca iki yönde gelişmektedir: biri gerçeğin (verité) gerçekçi bir yolda (réalisme) aranması, diğeri gerçeğin (verité) öznel bir yolda aranması.

ulusal türk sineması için alan araştırmaları : 1 giriş

onat kutlar

Toplumsal yapı ile sinema endüstrisi ortamı arasındaki temelli ilişkiler konunun herşeyden önce toplumun dinamik değişme süreci içindeki yerini belirlememizi gerektiriyor. Böylece sinema sanatçısının daha kendi sanat anlayışını seyircisine iletmeden karşılaştığı altyapı engellerini, ya da özlenen bir düzen içinde özgür yaratma olayının koşullarını saptamış olacağız.

Toplumun tarihsel gelişme yönü, bu konularda varılacak her sonucun iki aşamada düşünülmesi gerektiğini bize açıklıkla gösteriyor :

1. Toplum yapısı kesin dönüşümlerle değişmediği sürece sinema sanatçısının içinde devindiği ekonomik ortamla ilişkileri.

2. Toplumdaki kesin dönüşümün sinemaya getireceği olanaklar.

Daha az karmaşık, daha belirli ve daha kökten sonuçlar getirdiği için önce ikinci aşamayı, yani «Devrimin sineması» nı inceleyeceğiz.

DEVİRİMİN SİNEMASI

Bu ortamın yaratılması, ülkenin toplumsal yapısının bütünüyle değiştirilmesi olayına ayrılmaz bir biçimde bağlıdır. Ülkenin ekonomik yapısı ve buna bağlı olarak «kültürel düzenleyiciler» toptan değişince, bugün hem sanatçıyı, hem de seyirciyi kısıtlayan, hatta düpedüz dilsiz ve kör bırakan baskı güçleri (yapım ve dağıtım örgütleri, ekonomik ve estetik sömürme ve uyutma düzeni, en kısa zamanda en çok kârı elde etmek için başvuru alan bütün yöntemler) ortadan kalkacaktır. Öbür yandan devrimin getireceği eğitim olanakları, bugünkü koşullar içinde de daha ortaya çıkmadan çürüyüp giden binlerce genç yeteneği sanata kazandıracak, gene aynı eğitim olanakları seyircinin burjuva toplumlarına oranla daha kaliteli ve ileri sanat eserlerini kavramalarını mümkün kılacaktır. Devrimin sineması «populiste» ya da «vulgarisé» bir sinema olmayacaktır elbette. Sergey Mihayloviç Eisenstein, «Bir Sinemacının Düşünceleri» adını taşıyan ünlü anılar

kitabında devrimden hemen sonraki yıllar Pudovkin, Dovçenko gibi öbür genç ve yetenekli sinemacılarla birlikte kendilerini nasıl birer «rönesans sanatçısı» gibi gördüklerini uzun uzun anlatır. Devrimin sineması, yeni kurulmakta olan bir «uygarlığın sineması»dır. Yeni bir uygarlığın temelleri de eskimiş burjuva yöntemleriyle atılamaz elbette. Gerek «populisme», gerekse «vulgarisation», temellerindeki halka ulaşma isteklerine rağmen incelmış burjuva kültürünün kaba kopyalarından başka birşey değildir. Bu yüzden devrimin sineması yeni gerçeklere yepyeni bir anlatım ve biçimle eğilecek, bu yeni değerleri yaratabilmek için de ülkesindeki geleneksel sanatın artıklarından değil bütün bir insanlık kültürünün geniş kalıtından özgür bir biçimde yararlanacaktır.

Bütün bunların ilk koşulu da elbette, toplum yararına bir düzenin bütün alanlarda gerçekleşmesi, sinema sanatçısını hem yetiştirecek hem de ona özgür yaratma olanaklarını sağlayacak örgütlerin kurulmasıdır. Bu sorun işe bütünüyle politik bir sorundur. Ve ülkemizde sinema sanatı özlenen onurlu yerine ancak bu politik eylem başariya ulaştığı gün kesin anlamda oturacaktır. Öyleyse ulusal Türk sinemasının alinyazısı, bu politik eylem sıkı sıkıya bağlıdır. Ve Türkiyede sinema sorunlarına eğilen her aydın, büyük yanlışlara düşmemek, kişileri ve kurumları doğru bir biçimde değerlendirmek, buldukları yeri saptamak istiyorsa önce bütün bu kurum ve kişilerin toplumsal dönüşümün savaşını yürüten eylem karşısındaki tutumlarını açıkça bilmek zorundadır. Bir sinemacının niyetlerini belirlemekte en kesin ayraç, bugünkü sinema ve toplum düzeninin sürüp gitmesinden yana olup olmadığıdır. Sinemacının soyut bir biçimde «ben bu düzenden yana değilim» demesinin de hiç bir anlamı yoktur. Eylemiyle bu düzenin sürüp gitmesine yardımcı oluyorsa en azından açık savunucular kadar suçludur. Daha da fazla suçludur, çünkü üstelik «dost görünmektedir». Kısaca, toplumsal dönüşüm, bugünkü sinema düzenini bütün «kuyruk»larıyla birlikte süpürüp götürecektir. Ve sinemanın kısa tarihi bunun örnekleriyle doludur.

DEVİRİM ÖNCESİ SİNEMA ORTAMI

Bu aşamaya varmadan önce, bugünkü düzen devam ettiği sürece sinema sanatının ortamı konusu daha karmaşık bir özellik göstermektedir. Sinema endüstrisi, ülkenin bütün öbür ekonomik alanlarını da aşan bir «kolay para kazanma», «kapkaççılık», «halkın beğenisini ve parasını sömürme» yöntemiyle işlemekte, tefeciler, salon ve işletme sahipleri, kof starlar yüzbinler kazanmakta; «gecekondu yapım ortaklıkları» fazla para kazanmasalar bile enflasyonist yapım koşullarından yararlanarak «bir günün beylüğünü» sürmekte; vaktiyle bu düzen içinde ileri çıkışlar yapmış olan sinemacılar en dayanıksız olanları, kısa zamanda elde ettikleri ünü, maddi olanakları kaybetmemek için bütün devrimci çıkışları daha başlangıçta torpillemeye kalkmakta; «pembe basın» zevk tellallığı konusunda beyoğlundaki meslekdaşlarını kışkırtacak bir başarı göstermekte, hatta bu konuda günlük gazetelerin de ağızını sulandırarak sanat sayfalarında sütun sütun Can Yücel'in deyimiyle yerli malı «yabancı»lerin ne hatlar karıştırdıklarını okumamızı sağlamaktadır. Bütün bunların karşısında kamu kurumlarının tutumu nedir? Devlet bugünkü yöneticilerin özelliklerine uygun olarak bu düzeni kendi organları aracılığıyla tamamlamaktadır. Sansür kurulu en aşağılık filmlere yeşil ışık yakarken, yıldı bir ikiyi geçmiyen iyiniyetli filmin yapımcılarını Danıştay kapılarına kadar kovalamaktadır. Yeni bir hamle için çok önemli olan kısa filmlerle ilgili yönetmelik hâla

yıllar öncesinin etkisiz müeyyideleri dolayısıyla rafta kalmakta, sinemacılar bu müeyyideleri reklâm filmleri ya da Amerikan Haberler Merkezinin «Johnson'ü Dallas'ta bir ineği okşarken gösteren» aktüalite filmleriyle savmaktadır. Devlet bu konuda da hareketsizdir. 1. İnci ve 2. İnci Sinema Danışma Kurullarının vardıkları sonuçlar Turizm ve Tanıtma Bakanlığının arşivinde beklemekte, kaliteye prim konusunda yapılan çabalar kör bürokrasi kuyusunun dibinden hiç bir yankı getirmemektedir. Kuruluş amaçları bakımından son derece önemli kurum olan Sinema İşçileri Sendikası, yapımcıların iddialarının tersine çok kötü koşullar içinde çalışan sinema emekçilerinin günlük hakları yönünden olsun, özellikle bu türden kurumların bugünkü koşullar içinde ilk görevleri olan devrimci eylem yönünden olsun kendisinden beklenen etkinliği gösterememekte, hatta zaman zaman yapımcılarla ortak bildirilere (sinema danışma kurulu toplantısında sinema yazarlarının tekliflerine karşı yayınlanan bildiride olduğu gibi) katılmak suretiyle yanlış bazı adımlar da atmaktadır. Gençlik kuruluşları ve devrimci yazarlar halkın bilincinde derin etkileri olmasına rağmen bugüne değin bu alanın sorunlarına eğilmemişlerdir.

Bütün bu konularda bugüne değin olumlu çabalar göstermiş olan sinema yazarları da piyasa koşullarına karşı çıkacak bir bağımsız davranış çoğunlukla imkânsız görmüşler, bu yüzden bu alana hemen hemen hiç dokunmamışlardır. Gene sinema yazarları çoğunlukla «Türkiyedeki Sinema ortamını» bir kamuoyu sorunu haline getirmek-



MONSIEUR VERDOUX / CHARLES S. CHAPLIN



STAGECOACH / POSTA ARABASI / JOHN FORD

te, bunun açık ve gözüpek kavgasını yapmakta ellerindeki olanakların sınırlılığı dolayısıyla biraz etkisiz kalmışlardır.

Köklü bir dönüşüme kadar bu temel koşullarda esaslı bir değişiklik olmayacaktır. Bu durumda sinema sanatçısının konumu ne olacaktır? Bu ortamda yeri ve olanakları nedir sinemacının?

Herşeyden önce sinema sanatçısının yetişme koşulları üzerinde durmamız gerekiyor. Türkiyede gerçek anlamında bir sinema okulu, bundan önce olmadığı gibi kısa zamanda olacağı da benzemiyor. Çekirdekten yetişme olayına gelince bu konuda da sinema endüstrisinin koşulları pek parlak değildir. Genellikle sinema alanına yönetmen yardımcılığı göreviyle giren genç sinema adamı çok hızlı ve düzensiz çekim ortamı ve kendisine verilen görevlerin yükü altında, zaten sinema bilgisi oldukça kuşkulu olan yönetmenden pek az şey öğrenebilmektedir. Ancak daha da önemli olanı, film piyasasının enflasyoncu gidişi içinde bu genç yönetmen yardımcısı, birkaç filmin çekimine katıldıktan sonra, henüz yeterli olgunluğa, bilgi ve kavrama düzeyine erişmeden hemen uzun metrajlı bir film için yönetmen olarak çağrılmaktadır. Genç sinemacının bundan sonraki sinema serüveni ise, hiç bir yeni bilgi edinmesine fırsat vermiyen, nefes aldırmayan bir «iş hayatı» durumuna girmektedir.

Oyleyse adeta kaçınılmaz olarak şu sonuca varacağız: Türkiyede sinema sanatçısı, ister piyasa içinde çalışsın, isterse amatör çalışmalarla işe başlasın herşeyden önce kendi deneyimlerine ve kendi seçimlerine dayanacaktır. Yetişme koşulları yeterli ülkelerdeki duruma bakmıyacak, ortamın veremediklerini «iğneyle kuyu kazar gibi» ken-

disi didinerek, kafa patlatarak, maddi sıkıntılara katlanıp bol bol deneyler yaparak ve gerek kendi bilgilerinin gerekse ortamının ve ustalarının düzeyini durmaksızın aşmaya çalışarak eserini yaratacaktır.

Bu koşulların dürüst bir sinemacıya bıraktığı üç çıkış kapısı vardır. Yani üç temel seçim olanağı :

- 1 — Uzlaşımçı Tavr
- 2 — İlimli Reformist Tavr
- 3 — Devrimci Tavr

UZLAŞIMCI TAVIR

Sinema sanatçısı endüstrinin ve genel anlamda düzenin fincancı katırlarını ürkütmeksizin son derecede ustaca ve bilinçli davranarak büyük sinema eserleri yaratabilirler. Bu konuda iki büyük örnek Chaplin ve Ford'dur. Bu olanak daha çok «Tür» filmlerinde ortaya çıkar: Güldürü, Western ve Polisiye gibi. Bu durumda sinemacı, gerçekte, ortamın bütün kötü özelliklerini kendi sanatı yararına kullanmaktadır. Ama bunun bütünüyle bilincindedir.

Bu türden eserlerin ortak özelliği çift anlamlı oluşlarıdır. Ancak bu iki anlam planı son derece organik bir biçimde içiçe girmişlerdir. Chaplin'in ünlü başkişisi Monsieur Verdoux, karikatürize edilmiş olan katil Landru'dur. Landru olayını büyük bir heyecanla izlemiş olan geniş seyirci yığınları, filmde, kendilerine bir güldürü biçiminde sunulan aynı olayı hiç sıkılmaksızın, tam tersine büyük bir ilgiyle izledi. Şarlo'ya güldü, gag'ları seyrederken kahkahalar attı. Ama bu arada belki de ilk olarak, bu gülünç durumlar aracılığıyla verilen büyük insancıl çağrıyla, bilinçli ya da bilinçsiz karşı karşıya geldi. (M.

Verdoux'nun başarısının katillere büyük önem ve değer verilen Amerika'da değil, Fransa'da gerçekleştiğini burada, parantez arasında söyleyelim : 500.000 seyirci)

Türkiyede hiç tanınmayan büyük bir yönetmenin, Paul Strand'ın yetiştirdiği Zinnemann'ın ünlü filmi «High Noon/ Kahraman Şerif» bu konuda ikinci bir örnektir. «Çete Filmi» seyircisi, heyecanla seyrederek Kane'in serüvenini. Çünkü etkili bir kovboy filmidir High Noon. Tıpkı Stagecoach gibi. Ama cadı kazanının kaynatıldığı, MacCarthy-cilerin cirir attıkları yıllarda, hem haydutların hem de ilgisiz burjuvaların karşısında yapayalnız kalan Şerif'in dramı, bir başka anlam planını da birlikte getirmektedir. Kısaca bu türden filmler, ilk bakışta endüstrinin isteklerine ve seyircinin alışkanlıklarına uyar göründükleri halde, temelde, bu düzenin payandalarını dolaylı bir yolla da olsa dinamitlemektedir. Nitekim bu durum su yüzüne çıktığı anda, yukarıda örnek verdiğim yönetmenler için birçok kapılar kapanmıştır. Chaplin filmlerini Amerika dışında çevirebilmiş, Zinnemann kara listeye yazılmıştır.

Bu tavrın özünü, belki de en başarılı uygulayıcılarından biri olan John Ford'un şu sözlerinde bulabiliriz : «Bir yönetmenin mutlaka uymak zorunda olduğu ticari yasalar vardır. Mesleğimizde ticari bir başarısızlık bir mahkûmiyettir. İşin püf noktası şudur : Halkın hoşuna gidecek bir film çevirebilmek ve bu filme kendi kişiliğini koyabilmek.»

Bu sözlerin doğru anlaşılması için bir koşul da ben ekliyorum : Önce kişilik sahibi olmak. Ford bu sözleri Gazap Uzümleri'ni ve Stagecoach'ı çevirdikten sonra söylemişti. Yani başarilerini yarattıktan sonra. Çünkü böyle bir kuramı doğrulayacak tek kanıt büyük eserlerdir. Bugün Türkiyede de aynı yolu tutan ya da tutmak istediklerini söyleyen yönetmenler var. Bu yönetmenlerden işlerine saygı duyanları sessizce çalışmakta, yaptıkları ticari filmleri büyük eserler gibi göstermeye kalkmamaktadırlar. Güçlü bir kişilikleri varsa günün birinde Ford'un değindiği anlamda «Püf noktası» nı yakalayacaklardır. Bir de yaygaracılar var. Kendilerini Türk sinemasının ve Türk halkının temsilcisi sanıp, ortaya doğru dürüst bir şey çıkarmaksızın, kötü filmlerini Ford kuramıyla doğrulamaya kalkanlar. Seçimini yapan genç sinemacı herşeyden önce bu kişilerin düştükleri günlük durumlardan sakınmayı, kof yalancı-kuramlarla kendisini ve halkı aldatmama-yı, algağköñüllü ama bilgili ve bilinçli bir biçimde amacına ulaşma yolunu denemeyi öğrenmelidir.

Sonuç olarak «Uzlaşım Sineması» ya da daha açık bir söyleyişle «Köprüyü geçinceye kadar..» sineması tehlikelidir. Sıra köprüsü gibidir. Olağanüstü yeteneklerin geniş halk yığınlarıyla buluşmasını sağlayabildiği gibi orta-hallileri ham hayallerin peşinden yıllarca sürükleyip sonunda çöp tenekesine atabilir.

Bu yol John Ford'a bile bir çok oyun oynamış, oldukça pahalıya mal olmuştur.

REFORMCU DAVRANIŞ

Sinemacı için ülkemizde benimsenebilecek ikinci gerçekçi

tutum, içinde devindiği koşulları elinden geldiğince de-ğiştirmeye çalışmak olacaktır. Bu tavır ülkemizde iki uygulama alanı bulabilir :

A — 1950 sonrası Türk yönetmenlerinden bazıları basının, aydınların desteği ve kişisel etkilene güçleri ile «Yeşilçam» piyasasını daha kaliteli bazı filmler üretmeye zorladılar. Öbür yönetmenlere oranla sinemayı daha iyi anlamaları, daha gerçekçi ve ünlü yazarlarla birlikte çalışmaları zaman zaman olumlu sonuçlar da verdi. Gene bu yönetmenler aralarında bir çeşit dayanışma kurarak piyasada belirli bir ölçüde etkili olabildiler. Bu çaba, piyasanın koşullarını ilımlı-reformist bir anlayışla içten zorlamak amacıyla güdüyordu. Ama bu yönetmenler, piyasanın kötü koşullarını baştan bildikleri halde bu çabalarını sürdürmediler. Hatta kendilerine destek olacak girişimleri (kaliteye prim, devlet yardımı) engellediler. Bütün bunlara rağmen bu yol bugün bile tam anlamıyla kapanmış değildir.

B — Reformist bir anlayış için ikinci olanak, yeni yapımcıların ortaya çıkmasıdır. Seyirci topluluklarının ağır da olsa uyanışı, bilinçlenişi; Sinematek, sinema kulüpleri gibi kültürel kurumların etkileri, basının uyarmaları, iyi yönetilen bir televizyonun getirdiği hava ülkemizde de kaliteli filmler için gerçek bir pazar doğuracaktır. Kapitalist ekonominin işleyişi gereği bu alanda kâr gören bazı yeni yapımcıların ortaya çıkması, bu pazarın doğuşunun doğal sonucu olacaktır. Sinemacı için yeni olanak da böylece «kendi yapımcılarını bulmak»tır denebilir. Tıpkı toplumcu yazarların çok okunmaya başladıklarını gören bazı kapital sahiplerinin para yatırıp ilerici kadrolu gazeteler çıkarmaları gibi.

DEVİRİMCİ TAVİR

Ancak bütün bu olanakların ağır tavizlerle mümkün olduğu, sanata gerçek bir özgürlük getirmediği ortadadır. Ama öbür yandan ülkenin bugünkü ekonomik ve toplumsal koşullarının bu türden uzlaşımara zorladığını, bunun bir gerçek olduğunu yadsımaya da imkân yoktur. O zaman devrimci, tavizsiz çalışmak isteyen sinemacı için ekonomik baskıların en az olduğu alanı aramak zorunluluğu doğuyor. Bu alan bulunduğu anda genç sinemacı düşüncelerini hiç bir taviz vermeksizin filmlerinde yansıtabilecek, kötü etkilerden arınmış bir ulusal sinemanın doğuşu yolunda denemelerini yapabilecektir.

Son bir kaç yıla kadar Türkiyede sinema piyasasının adamları da, sinema yazarları da, aydınlar da böyle bir olanağın bulunmadığını, bulunamayacağını ileri sürmüşlerdir. Bu konudaki yargıları öylesine kesindir ki, hani bugün filmleri perdede seyretseler gene inanmayacaklardır. Oysa böyle bir alan vardır. Böyle bir olanak vardır ve bu çıkış yolunun adı «KISA FİLM»dir. Kısa film devrimci sinemacının «Molotov Kokteyli»dir. Bazı kısa akıllıların sandıkları gibi «zengin çocuklarının hobby'si» değil.

Gelecek yazım «Kısa Film» gerçekleştirme alanı, olanakları ve gücü üstüne olacak.

yeryüzünde kısa film

derleyen : sungu çapan

Sinema kısa filmle başlar. Sinemanın başlangıç yıllarında çevrilen filimlerin çoğunluğu kısıydı, uzunlukları 1914 lere değin eldeki olanaklar ölçüsünde 20 ile 1800 metre arasında değişiyordu.

Sinemanın günden güne daha geniş halk yığınlarını çekmeye başlaması, büyük bir endüstri alanı olmasının yanısıra sanat niteliklerinin de yavaş yavaş anlaşılması, gelişmesi ve özellikle Fransada ortaya çıkan bölüklü filim/film à épisodes çıkışının tutunması kısa olan filimlerin daha uzun yapılması düşüncesini doğurdu. Filimler git-tikçe daha uzun olmaya başladı. Kısa filim/court métrage belirlenmiş oldu. Böylece, belgesel konulara, öğretim ya da bilime, seyrek de olsa bazı hikâyelere eğilen kısa filim gitgide daha farklı bir yer kazandı.

Kısa filim - uzun filim ayrımı sadece filmin uzunluğuna ya da kısıtlığına göre yapılmaz. Kısa filim sinemada ayrı bir alandır, genellikle uzun filimlerin gösterildiği ticari sinemanın dışında bir alandır. Sinema sanatını besleyen bir kaynak durumundaki kısa filmin en önemli özelliği sanatçı kaygılara en çok karşılık verebilmesi, bağımsız çıkışlara, her türlü yeniliklere, öncü denemelere açık oluşudur. Kısa filim yetiştiricidir, büyük sinema yönetmenlerinin çoğu kısa filimden geçmişlerdir. Sinemanın her çağında kısa filim önemini ve niteliğini kabul ettirmiştir. Genellikle ortaboy filim/moyen métrage terimini de kapsama alan kısa filim, sinema sözlüklerinde, çeşitli biçim kaygılarını önemseyen, 5 ile 15 dakikalık ya da 15 ile 30 dakikalık ya da daha fazla süresi olan konulu filim olarak tanımlanırsa da bu tanımlama öylesine kesin değildir. 1917'den önce çevrilmiş 15 dakikalık bir filim de, 30 dakikayı aşan ya da aşmayan artistik ya da belgesel karakterli bir filim de kısa filmidir.

İlk kısa filimler çoğunlukla yeni bir anlatım biçimini araştırarak aydınlar tarafından meydana getirilmiş denemelerdi. Kalemin yerini alıcının aldığı bu denemeler bu anlamda birer edebiyat eseriydiler. Aslında Birinci Dünya Savaşından sonra edebiyat ve resimde kendisini duyan çeşitli akımların yeni bir sanat alanı olan sinemada da yankılanması kaçınılmaz bir şeydi. Sinemadaki avant-garde okulu, futurisme, cubisme, dadaisme, surréalisme

gibi çeşitli öncü akımların sinemada uygulanmasının bir sonucu oldu.

İsveçli ressam Viking Eggeling, Almanyada 1924'teki ölümüne değin ardarda yaptığı **Symphonie Diagonale**, **Symphonie Parallèle** ve **Symphonie Horizontale** ile değişik geometrik biçimlerin görüntülerini göze hitap eden bir senfoni halinde biraraya getirmeye çalıştı. Eggeling'in bu kısa filimlerinden başka Walter Ruttmann da 1922 - 25 arasında **Opus** adını verdiği dört kısa soyut filim yaptı, 1927'de **Berlin, die symphonie einer Grosstadt'**i, 1930'da sesli **Melodie der Welt'**i ve **Week End'**i meydana getirdikten sonra Naziler için belge filimler çevirmeye koyuldu. Dadaist ressam Hans Richter uzun şeritler üzerine resimler çizdi: **Prelude** (1919), **Fugue** (1920). Bunların kısa soyut filimler olan **Rhytmus'**ları izledi. 1927'deki **Inflation** bütünüyle belgesel bir çalışmaydı. Richter Hindemith'in müziği eşliğindeki **Vormittagsspuk'**la (1928) deneysel sinemaya yöneldi. Almanyadaki müziği, sesi, ışığı, görüntüleri uyumlu bir bütün halinde vermeye dayanan bu soyut filim araştırmaları günümüzde etkisini sürdürmektedir, örneğin çağdaş New York okulunun bazı sinemacılarında bu etki gözlenebilmektedir.

Almanya'ya paralel olarak Fransada da 1923'den sonra düzenli ve sürekli bir avant-garde hareketi ortaya çıktı. Ama Almanyadakinin tersine Fransız avant-garde'cileri daha çok «arı sinema»nın peşindeydiler. Fransadaki görünüş katıksız bir sinemanın araştırılmasıydı. Biçim denemelerinden çok şiirsel araştırmalara, toplumsal konulara dayanan bir avant-garde akımı, Canudo ve Deüü'ün çabalarıyla sinema eleştirmesinin kurulduğu, bir çok sinema kulüplerinin, sanat sinemalarının açıldığı, ilerici eğilimlere yatkın, canlı bir sinema ortamına sahip olan Fransada on yıl kadar etkinliğini duyurdu.

Amerikalı dadaist fotoğrafçı Man Ray'ın **Retour à la Raison'**undan sonra 1924'te ressam Fernand Léger **Le Ballet Mécanique** ile ilk önemli öncü filmi ortaya koydu. Henri Chomette'in **Cinq minutes de cinéma pur'**ü (1923), Man Ray'ın **Emak Bakia'sı** (1927), ressam Marcel Duchamp'ın **Abstract'**i (1927) ilginç denemelerdi. Soyut sanattan ve dadaisme'den sonra gerçeküstülüğe yanaşan sinema,

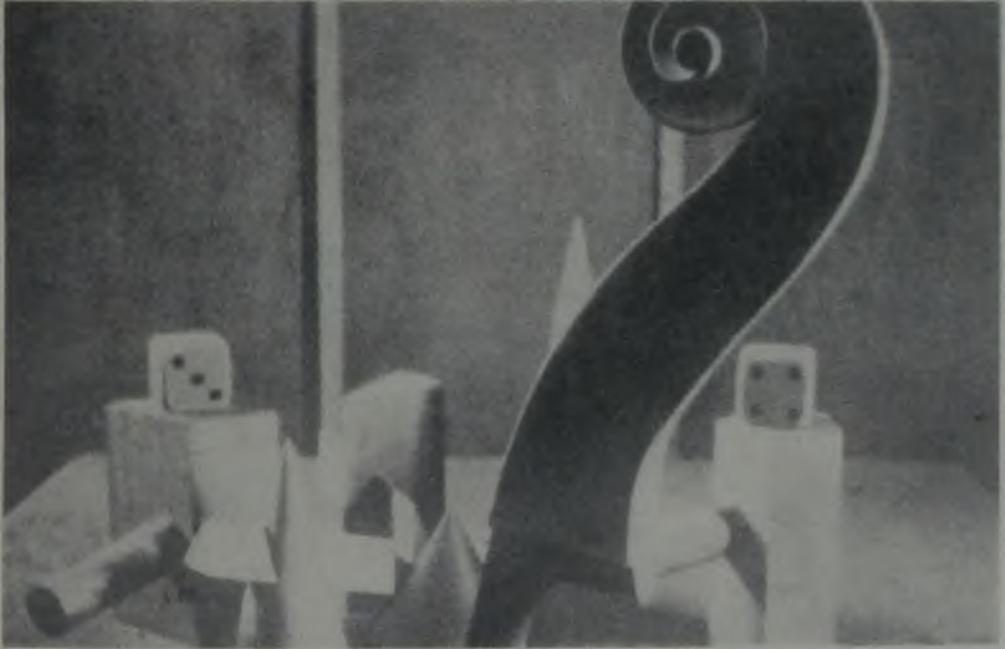
Tzara, Breton ve Picabia'nın yazdıkları, Erik Satie'nin müziklediği René Clair'in **Entracte**'ıyla (1924) ilk büyük sürrealist filmi kazandı. Luis Bunuel'in ressam Salvador Dali ile birlikte meydana getirdiği **Un Chien andalou** (1928) ve **L'Age d'Or** (1930) sürrealisme -sinema yaklaşmasının büyük yankılar uyandıran örnekleri oldu. Bu dönemde kısa filmle başlayarak Fransız sinemasının en önemli sanatçıları olacak genç sinemacılar ardarda sökün ettiler; Autant-Lara, Grémillon, Dulac, Cavalcanti, Renoir, Vigo, Cocteau, Carné, Epstein, Feyder, v.b. gibi. Avant-garde kısa filmde ifadeyi araştırdı, sinema dili gelişti. Kısa filimlerde kullanılan çeşitli yenilikler ticari sinemada da kullanıldı, tutuldu. Sinemanın değerini her zaman önde gözetken kısa film, kazanç kadar sanat amacının da güdülmesi gerektiği anlayışını yerleştirdi. Bu anlamda kısa film ticari sinemaya çok şey getirdi. Kısa film denilince çoğunlukla belge film aklı gelir. Kısa film deyimi belge filminden başka canlı resim/dessin animé, canlandırma filmi/film d'animation, kurgu filmi/film de montage, kukla filmi/film de marionettes, reklâm filmi/film publicitaire, vb. türlerini de içine alır.

Belge film alıcının dış gerçeği kılı kılına saptamasıdır. Lumiere'in ilk filimleri belge film özellikleri taşır. Sinemanın ilk yıllarında İngilterede gelişen belge film, Amerika'ya yerleşen İrlandalı Flaherty'nin kişiliğinde ilk büyük ustasını buldu. Flaherty'den sonra belge filmin en önemli sanatçısı dünyanın dört köşesine uzanarak çeşitli ülkelerde meydana getirdiği filimlerinde ele aldığı konunun daima toplumsal yanına ağır basan «Uçan Hollandalı» Joris Ivens oldu. Sesin sinemaya katılışından sonra kısa filmin

yapısında dikkati çekecek bir evrim başladı. Müzik ve commentaire/açıklama eserin bütünleyici ögesiydiler. Eğitim filimlerinde görüntüler çokluk ikinci plana atılıyor, bütün ağırlık konuşmalara veriliyordu. Sesle birlikte reklâm filimleri de ortaya çıktı. 1929'dan başlayarak kısa filimler, ya belgesel filimler ya da öncüler eserler oldular. Fransız bilgini Jean Painlevé, **La Pieuvre** (1928), **Les Oursins**, **La Daphnie**, **Le Hyas** (1929), **Les Crevettes** (1930) **L'Hippocampe** (1934) gibi filimlerde bilimsel konularını eğlenceli, kimi zaman «şairane» bir anlayışla işleyerek başarı kazandı. O zamanlar sinemada bir masal, hayal dünyasını yansıtmaya çabasındaki Jean Renoir 1928'de **La Petite Marchande d'Allumettes** gibi kısa, şiirsel bir baş eser verdi. Cavalcanti Paris üzerine **Rien que les heures** ü (1927) çevirdi. Jean Vigo 1929'da, Fransadaki toplum yaşayışını eleştiren **A Propos de Nice**'i yaptı. Bunuel 1932'de İspanyanın en yoksul bölgesinde çevirdiği **Las Hurdes** ile Vigo gibi toplumsal eleştirmeye olan eğilimini belli etti. Marc Allegret **Voyage au Congo**'ya seyahat filimlerinin öncüsü oldu. Marcel Ichac, Bertrand Flornoy, René Clément alıcı ellerinde dünyayı dolaşmaya çıktılar.

Amerikadaki siyasi Time dergisinin sinema eki olan **The March of Time** serisi (1935) dünya olaylarını derginin görüşüne göre yansıtan bir belge film çalışmasıydı. Sovyetler Birliğinde Dziga Vertov, ortaya attığı kino glaz/sinema göz kuramıyla, haber ve propaganda filimleriyle ve çeşitli belge filimleriyle kendinden sonrakileri büyük ölçüde etkiledi, yıllar sonra 1960'larda Fransada Cinéma-Vérité'nin doğuşuna kaynaklık etti.

İngilterede, hükümetin, büyük sanayi şirketlerinin ve rek-



EMAK BAKIA / MAN RAY / 1927

lâmcılığın desteğiyle belge film tutundu. John Grierson'un çevresinde toplanan Paul Rotha, Basil Wright, Arthur Elton, Stuart Legg, Harry Watt gibi gençlerden meydana gelen İngiliz belge film okulu, Vertov'un kino-glaz kuramını, Sovyet gerçekçiliğini, Flaherty'nin lirizmini usta bir teknikle birleştiriyor, bir ders filminin kuruluşuna düşmeyen yalın, insancıl örnekler veriyordu. Bu topluluk İkinci Dünya Savaşı öncesinin en güçlü belge film okulu oldu.

1937'lerde renk alanında araştırmalara rastlandı. Yönetmenler açık havada çalışmayı yeğlediler. Belge filmler, haber filmleri gitgide yaygınlaştı, sinema salonlarını kapladı. 1940'da sinemalarda programdan önce kısa film gösterme yasası kondu. Kısa film apayrı bir sinema türü olarak önem kazanıyordu. Çeşitli hileler, objektif değişimleri, ışık oyunları, müzik ve açıklama kısa film yönetmeninin başvurduğu kaynaklardı.

İkinci Dünya Savaşı sırasında belge filmin önemi anlaşıldı. Savaş amaçları için kullanılan belge film 1940-44 arasında çok gelişti. İngiliz belge film okulundan sonra Amerika da belge film alanında hareketle geçti. Savaşın bitiminde tavsayan Amerikan belgeçliği gene de ileride meydana çıkacak olan New York okulunun temellerini attı. Amerikadaki belge film çalışmalarında Flaherty'nin son filmi olan *Louisiana Story*'den (1948) sonra meydana getirilen en önemli filmler, Sidney Meyers'in *The Quiet One*'i (1949), Ray Ashley, Ruth Orkin ve Morris Engel'in *Little Fugitive*'i (1953), Lionel Rogosin'in *On the Bowery* (1955) ve *Come back Africa*'sı (1959), Ben Maddow, Sidney Meyers ve Joseph Strick'in *The Savage Eye*'i (1959) idi. Savaşın son İngilterede belge filminden yetmişmiş bir sinemacı kuşağı ortaya çıkmıştı ama İngiliz sinemasına asıl canlılık getiren *Frée Cinéma*/Özgür sinema akımı çevresindeki gençler oldu. 1955'lerde başlatılan bu hareket genç sinemacıların maddi engellerle karşılaşmadan bağımsız film çevirmelerini sağlamak amacını güdüyordu. Lindsay Anderson'un *O Dreamland*'i (1956) ve *Everyday except Christmas*'i (1957), Lorenza Mazzetti'nin *Together*'i (1956), Karel Reisz ile Tony Richardson'un *Momma Don't Allow*'u (1956) ve Karel Reisz'in *We the Lambeth Boys*'u (1957) bu hareketin ilk ve son ürünleriydi. Bu başarılı kısa filmlerden sonra Reisz, Richardson ve Anderson uzun, konulu filmlere geçtiler.

Sinemanın ilk yıllarında Emile Cohl'un önderlik ettiği canlandırma sineması sesli filmle birlikte büyük bir gelişim gösterdi. İlk sesli canlı-resim'i çeviren Walt Disney sesli filmin ilk on yılında kısa canlı-resim filmleriyle çok tutuldu. Çeşitli Disney kahramanları ardarda sinema perdelerine doluştular. Disney'in başarısı başka canlandırıcıları da ortaya çıkardı. Ama savaşın sonraki canlandırma sineması Disney'in eskimiş deyişine karşı bir tepki olarak gelişti. Amerika ve İngilteredeki modern tutum, yeni canlandırma sanatçılarının ortaya çıkmasına yol açtı. Kanadada İskoçyalı Norman McLaren değişik canlandırma tekniğini yaptığı kısa filmlere uyguladı, bu ilginç denemeleriyle canlandırma sinemasını zenginleştirdi. Fransada Paul Grimault şairane deyiş ve teknik ustalığıyla canlı-resmi bir başına sürdürdü. Çekoslovakya-

da Jiri Trnka bütünüyle kendine özgü canlı resim filmleri ve kukla filmleri meydana getirdi. Trnka'nın yanısıra Jiri Brdecka, Karel Zeman, Zdenek Miler ve Bretislav Pojar da canlandırma sinemasının en ileri örnekleriyle ilgiçteler.

Fransada savaş sırasında ve savaş sonrasında Nicole Védres'in kurgu filmi *Paris 1900* (1943), Jean Grémillon'un *Le six juin à l'Aube* (1946) ve Georges Rouquier'nin Fransız köy yaşayışını ele alan *Farrabique* (1946) adlı filmleriyle belge film yapımı sürdürüldü. Luciano Emmer'in yürüttüğü sanat üzerine filmler çıkışı Fransa da sıçrayınca savaş sonrasında en iyi belge filimcilerinden olan Alain Resnais de bu işe el attı, *Van Gogh* (1948), *Guernica* (1949) ve *Gauguin*'i (1950) çevirdi. Bu sanat üzerine çevirdiği kısa filmlerle tanınan Resnais 1952-53 de Chris Marker'le birlikte Afrikadaki zenci sanatını anlatan *Les Statues Meurent Aussi*'yi yaptı. Nazi toplama kamplarını işleyen *Nuit et Brouillard* (1955), Fransız Ulusal kitaplığını yansıtan *Toute la Mémoire du Monde* (1956) ve 1958'de bitirdiği *Le Chant du Styrène*'den sonra konulu uzun filme geçen Resnais gene büyük başarılar kazandı.

Georges Franju Fransız mezbahasını korkunç görüntülerle canlandıran *Le Sang des Bâtes*'i 1949'da çevirdi. *Hotel des Invalides*'de (1951) savaşta sakat kalanları anlattı. Sinemanın ilk büyük sanatçısını ve yapıtlarını *Le Grand Méliès*'de (1952) ele aldı, daha başka kısa filmler çevirdikten sonra Resnais gibi o da uzun filme geçti. Savaşın sonra Fransa sürekli olarak çıkarılan sinemaya yardım kanunları kısa film yapımını alabildiğine geliştirdi. 1958'lerde Fransız sinemasına el koyan gençlerin çoğunluğu kısa filminden gelmeydi. *Dimanche à Pekin* (1956), *Lettres de Sibérie* (1958), *Description d'un Combat* (1960), *Cuba Si* (1961), *Joli Mai* (1962), *La Jetée* (1964), *Le Mystère Koumiko* (1966) gibi filmlerin yönetmeni Chris Marker, Resnais ve Franju'nun yanında yer alır. Etnolog olan Jean Rouch bu alandaki bilgisini sinemaya uyguladığı filmleriyle *Les Maitres fous* (1956), *Moi un noir* (1960), *La Pyramide Humaine* (1961), vb. dikkati çekti. Astruc sinema üzerine olan görüşlerinin bir toplamı niteliğindeki *Le Rideau Cramoisi* (1952) ile yeni kuşağı etkiledi. Agnes Varda 1954'te yaptığı alışılmamış filmi *La pointe courte*'la geleceğin habercisi oldu. Marcel Ichac'ın dağcılık filmleri ve Cousteau'nun denizaltı filmleri büyük bir ilgiyle karşılandı.

Albert Lamorisse «şairane belge filmleri» *Crin Blanc* (1953) ve *Le Ballon Rouge* (1956) ile, Edmond Séchan da *Histoire d'un Poisson Rouge* (1959) ile değişik duyarlıklar eserler verdiler. Resnais, Franju, Marker ve Rouch'un yanısıra François Reichenbach, Pierre Kast ve Mario Ruspoli de belge film alanında ilgi çekici filmler ortaya koydular. Fransız sinemasındaki bu yeni kuşağın daha genç öbür elemanları da, Truffaut, Godard, Rivette, Demy, Rozier, Pollet, Enrico, Bourguignon, vb. de kısa filminden yetlişerek sinemaya atıldılar.

Bugün yeryüzü sinemasında kısa film önemini ve anlamını koruyor. Bir Alain Resnais'nin Van Gogh'u, bir Georges Franju'nun *Le Sang des Bâtes*'i benzeri güçlü ve



LE SANG DES BETES / HAYVANLARIN KANI / GEORGES FRANJU / 1949

çarpıcı kısa filimler, «kisa film esprit» ni sürdürüyorlar. Olayların şiirsel gerçeğini yakalamaya uğraşan kısa film yönetmeni yalnızca ardarda görüntüleri göstermekle kalmıyor, seyirciyi inandırmak için, olup bitene seyirciyi de katmak için bilinmeyen bir dünyaya sürükleyiyor onu, günümüzde.

Çeşitli ülkelerde düzenlenen kısa film şenlikleriyle kısa filmin canlılığının, işleyişinin yürütülmesi sağlanıyor. Tours, Oberhausen, Hyeres, Krakow, Annecy, Mannheim, vb. gibi kısa film şenlikleri, kısa film yarışmaları sinema sanatının ilerlemesine yol açıyor.

Bütün ülkelerde, çağdaş sinemanın yeni görüntü ve tartım

araştırmaları, sinemanın canlı ve zorunlu bir türü olan kısa film çalışmalarını sürdürüyorlar; gerek belge film olarak, gerek canlandırma filmi olarak, gerek canlı-resim olarak, gerekse kurgu filmi olarak. Kısa film sinemayı çekip götürüyor (1).

(1) Yararlanılan eserler :

Maurice Bessy, Jean-Louis Chardans/Dictionary du Cinéma et de la Télévision. I. ve II. Jean-Jacques Pauvert 1965.

Georges Sadoul/Histoire du Cinéma. Flammarion 1962.

Nijat Özön/Sinema El Kitabı. Elif Yayınları 1964.

ŞENLİK TAKVİMİ

Aşağıda, özellikle amatör sinemacılara yararlı olabilir gerekçesiyle eklenen liste, Uluslararası Sinema ve Televizyon Birliği'nin (C.I.C.T.) 1967-1968 sinema ve televizyon olaylarını içeren takviminden çok kısaltılarak özetlenmiştir. Yeryüzünde yapılmakta olan bellibaşlı amatör ya da profesyonel, çeşitli uzun film ve kısa film yarışmalarını, sinema festivallerini, programlarıyla, başvurulacak adresleriyle, yapıldığı yer ve tarihleriyle birlikte göstermektedir.

RAPALLO/Uluslararası amatör film gösterileri (İtalya Ocak)

8 ve 16 mm. lik filimler yarışması. Yalnızca çağrılı olan ve Ulusal Amatör Sinema Birliği'nin belirttiği filimler kabul edilirler. Amatör İtalyan sineması retrospekti-

vi ve «iletme aracı olarak amatör sinema» teması üzerine yuvarlak masa oturumu. (Cine Club Tigullio, Festival di Rapallo, Rapallo (Genova İtalya))

TOURS / Uluslararası kısa film şenliği (Fransa, Ocak)
Ulusal Sinemacılık Merkezi'nin koruyuculuğu altında dü-

zenlenmiş dünya kısa film yapımının panoraması. (Association française pour la diffusion du cinéma, 21 rue de la Tour d'Auvergne, Paris 9, France)

FLORANSA / çeşitli Uluslar sinemaları festivali (İtalya Şubat)

İnsanın durumları üzerine bireysel olarak ya da topluca yapılmış kısa ve uzun filimler yarışması. Etnografik sinema üzerine uluslararası seminer. (Segreteria Festival dei Popoli Via Fiume 14, Florence, İtalya)

CORTINA D'AMPEZZO / Uluslararası spor filimleri yarışması (İtalya, Mart)

Sporun öğrenim teknikleri üzerine kısa ve uzun filimler yarışması. (Concorso internazionale di cinematografia sportiva Comitato organizzativo, via della Ferratella 51, Rome, İtalya)

LONDRA / Amatör sinema festivali (İngiltere, Mart)

Kongre, sergileme, 8, 9.5 ve 16 mm. lik filimlerin gösterilişiyle ödül dağıtımı. (Institute of Amateur Cinematographers, 8 West Street, Epsom, Surrey, United Kingdom)

ÖBERHAUSEN / Uluslararası kısa film festivali (Batı Almanya, Nisan)

Amaç : kısa filmin uluslararası düzeyini göstermek ve çok ilgi çekici filimleri sunmak. (Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, Schwartzstr., 71 Oberhausen, Deutschland)

VALLADOLID / İnsan değerleri ve dinsel sinema uluslararası festivali (İspanya, Nisan)

Kısa ve uzun filimler yarışması. Sinema üstüne uluslararası açık oturumlar. (Semana internacional de cine religioso y de valores humanos, SEMINCI - Juan de Juni, 2, Valladolid, Espagne)

HYERES / Hyères genç sinema karşılaşmaları (Fransa, Nisan)

Fransız sinema kulüpleri birliği'nin düzenlemesi. (Fédération française des Ciné-clubs, 6 rue Ordener, Paris 8, France)

MILANO / Uluslararası sinema eleştirme haftası (İtalya, Nisan)

Tema : Çağdaş sinemada eleştirme'nin sorunları, koşulları ve rolü. Konuşmalar. Film gösterileri. FIPRESCI'nin genel toplantısı. (Fédération internationale de la critique cinématographique, Via Somalini 6, Lugano, Suisse)

CANNES / Uluslararası film festivali (Fransa, Nisan)

Amaç : Sinema sanatının evrimini yeğ tutmak, dünya sinema endüstrisindeki gelişimi ve kaliteli eserleri tanıtmak. Uzun ve kısa filimler için yarışma. Club Cendrillon'da çocuklar için film gösterileri. 35 ve 70 mm. lik filimlere açık. (Festival international du film, 25 rue d'Astorg, Paris 8, France)

MERANO / Uluslararası amatör film festivali (İtalya, Mayıs)

8 ve 16 mm. lik amatör filimler için. Halka açık. (Festival internazionale del film a formato ridotto, Corso Libertà 106, Merano, İtalya)

NEW YORK / Amerikan filimleri festivali (Amerika, Mayıs)

16, 35 mm. lik filimler ve her çeşit konulu 8 mm. lik filimler için yarışma. (Educational Film Library Association, 250 W. 57th Street, New York. N. Y. 10019, U. S. A.)

HONG KONG / Asya filimleri festivali (Mayıs)

Üye ülkelerin uzun ve kısa filimleri için yarışma. (Federation of Motion Picture Producers in Asia, c/o Dael Motion Pictures Co., Ltd., 3-2 Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo, Japan)

PESARO / Uluslararası Yeni Sinema festivali (İtalya, Mayıs)

Amaç : yeni yönetmenlerin değerli filimlerini göstermek. (Ente Provinciale per il Turismo, Pesaro, İtalya)

SYDNEY / Sinema festivali (Avustralya, Haziran) Yarışmalı değil. 16 ve 35 mm. lik her konuda bütün türlerdeki filimler (uzun film, kısa film, belge filmi, TV filmi, amatör ve profesyonel filimler) için. Oturumlar, seminerler, sergiler. Halk gösterileri. (Australian National Advisory Committee for Unesco, P.O. Box 189, North Sydney, Australia)

KRAKOW / Uluslararası kısa filimler şenliği (Polonya, Haziran)

Kısa film alanında çeşitli türlerde yapılan eserleri göstermek. (Festival international des films de court-métrage, 6/8 Mazowiecka, Varsovie, Pologne)

SAN SEBASTIAN / Uluslararası film festivali (İspanya Haziran)

Uzun ve kısa filimler yarışması. Halka açık. (Festival internacional del Cine de San Sebastian, Bajos del Teatro Victoria Eugenia, San Sebastian, Espagne)

VENEDİK / Uluslararası sanat üzerine filimler sergisi (İtalya, Haziran)

16 ve 35 mm. lik filimler yarışabilirler. Yarışmaya resim, heykël, mimari ya da şehircilik üstüne olan filimler katılır (Mostra Internazionale d'arte cinematografica, Ca Giustinian, San Marco, Venice, İtalya)

ANNECY / Uluslararası canlandırma sineması (film d'animation) günleri (Fransa, Haziran)

Association française pour la diffusion du cinéma ve Association internationale du film d'animation'un koruyuculuğu altında. Amaç : Canlandırma sinemasının dünya yapımının bir panoramasını sunmak. 16 ve 35 mm. lik. (Association française pour la diffusion du cinéma, Festival d'Annecy, 21 rue de la Tour d'Auvergne, Paris, France)

CANNES / Uluslararası reklâm filimleri şenliği (Fransa, Haziran)

Sinema ya da TV için yapılmış reklam filimleri yarışması. (Screen Advertising World Association, 35, Piccadilly, London, W. 1, United Kingdom)

BERLIN / Film festivali (Batı Almanya, Haziran)

Konulu filimler, uzun belge filimleri ve kısa filimler için. 35 mm. lik. (Internationale Filmfestspiele Berlin, Bundesallee 1-12.1 Berlin 15, Batı Almanya)

ESTORIL / Amatör film festivali (Portekiz)

Renkli ya da renksiz, sesli ya da sessiz, 8, 9.5 ve 16 mm. lik filimler yarışması. (Clube Portugues de cinema de Amadores, Casino Estoril, Portugal)

MOSKOVA / Uluslararası film festivali (Sovyet Rusya, Temmuz)

«Halklar arasındaki dostluk ve barış için, insancıl bir sinema sanatı için». Amaç: sinema sanatının en iyi eserlerini seçmek, çeşitli ülkelerin sinemacıları arasındaki dayanışmayı sağlamak, halklar arasındaki dostluğu, barışı pekleştirmek. Uzun ve kısa filimler yarışması. Yuvarlak masa oturumu: gerçekçiliğin modern sorunları. (Committee for Cinematography of the USSR and Film Makers' Association of the USSR, 13, Vassilievskaya Street, Moscow, USSR)

TRIESTE / «Science fiction» filimleri festivali (İtalya, Temmuz)

Kısa ve orta uzunlukta science fiction/önceleme filimleri yarışması. (Azienda Autonoma di soggiorno e turismo di Trieste, Castello di San Giusto, Trieste, Italie)

VENEDİK / Uluslararası belge filimleri sergisi (İtalya, Temmuz)

Başka uluslararası sinema gösterilerine katılmamış 16 ve 35 mm. lik filimler yarışması. Belge filimleri (etnografik, coğrafi, folklorik, turistik, eğitim, kültür, bilim ve spor konularında), konulu kısa filimler (deneysel, canlandırma filmi) ve uzunluğu 60 dakikayı geçmeyen TV için yapılmış belge filimleri katılır. Zengin film satış imkânları. (Mostra internazionale d'arte cinematografica, Ca Giustinian, San Marco, Venice, Italie)

LOCARNO / Uluslararası film festivali (İsviçre, Temmuz)

Uzun ve kısa filimler ve TV programları için. Yarışmalı değil. Sinema ve gençlik konusunda oturum. Halka açık. (Festival international du film de Locarno, Casella postale 172, Locarno, Suisse)

BORDIGHERA / Uluslararası güldürü filimleri festivali (Azienda Autonoma di soggiorno e turismo, Palazzo del Parco Bordighera, İtalye)**MONTREAL / 8 nci uluslararası film festivali (Kanada, Ağustos)**

Uzun ve kısa filimler ve çocuk filimleri için. (Montreal International film festival, 175 Sherbrooke W., Canada)

EDINBURGH / Uluslararası film festivali (İngiltere, Ağustos)

Konulu filimler, belge filimleri ve deneysel filimler için. 16, 35 ve 70 mm. lik. Yarışmalı değil. (Edinburgh film festival council Ltd., 3 Randolph Crescent, Edinburgh 3, United Kingdom).

BERGAME / «Gran Premio Bergamo» ödülü (İtalya, Eylül)

16 ve 35 mm. lik, uzun ve kısa konulu filimler, belge filimleri ve TV filimleri yarışması. (Gran Premio Bergamo, Rotonda dei Mille, 1, Bergamo, Italie)

CORK / Uluslararası film festivali (İrlanda, Eylül) Kısa filimler yarışması, uzun filimler yarışmalı değil. Ayrıca uluslararası TV reklam filimleri yarışması. (Cork festival council, 15 Bridge Street, Cork, Ireland)

MANNHEIM / Uluslararası film haftası (Batı Almanya, 9-14 Ekim)

Kısa filimler ve belge filimleri yarışması. Tema: çağımızın insanı. (16. Internationale Filmwoche Mannheim, Rathaus, E 5, Mannheim, Deutschland)

HUY / Uluslararası amatör film festivali (Belçika, 14-22 Ekim)

8 ve 16 mm. lik filimler yarışması. (Lions Club, Camera Club Huy, 22 rue des Jardins, Huy, Belgique)

CHICAGO / 3 ncü uluslararası film festivali (Amerika, 11-18 Kasım)

Uzun ve kısa film, öğrenci filimleri, ticari TV filimleri, endüstri ve eğitim filimleri için. (Chicago International film festival, 235 West Eugenie Street, Chicago, Illinois 60614, U.S.A.)

LEIPZIG / 10 ncu uluslararası kısa filimler ve belge filimleri haftası (Doğu Almanya, 18-25 Kasım)

«Dünya barışı için dünya filimleri». Belge filimler, sinema ve TV için yapılmış kısa filimler yarışması. (International Documentary and Short films Week of Leipzig, Burgstrasse 27, 102 Berlin, Eastern Germany)

LONDRA / 11 nci film festivali (İngiltere, 20 Kasım-3 Aralık) The British Film Institute'un The Greater London Council ile birlikte düzenlediği 16, 35 ve 70 mm. lik filimler gösterisi. Yarışmalı değil. Daha önce başarı kazanmış filimler de katılabilir. (The British Film Institute, 81 Dean Street, London W. 1., United Kingdom)

TUNUS / Kartaca film şenliği (Tunus, 4-11 Aralık) Amaç: Sinemanın sanat olarak gelişmesini sağlamak. Gösterilen filimler üzerine tartışmalar. (Secrétariat d'Etat aux Affaires culturelles et a l'Information, Tunis, Tunisie)

KNOKKE - LE ZOUTE / 4 ncü uluslararası deneysel film yarışması (Belçika, 25 Aralık-2 Ocak) Araştırma niteliğinde, öncü filimler yarışması. (Cinémathèque Royale de Belgique 23 rue Ravenstein, Bruxelles, Belgique)

MELBOURNE / Uluslararası film festivali (Avustralya, 16 ve 35 mm. lik, Melbourne'da ilk kez gösterilecek uzun ve kısa filimler için. Kısa filimler yarışmalı. (Melbourne Film Festivali, 53 Cardigan Street, Carlton, Victoria, Australia)

CORDOBA / Uluslararası deneysel ve belgesel sinema festivali. (Arjantin)

Amatör ya da profesyonel, 16 ve 35 mm. lik kısa filimler (belgesel, deneysel, didaktik, reklam filmi, canlandırma filmi, canlı-resim, kukla filmi, vb.) için. (Universidad católica de Cordoba Ob. Trejo 323, Cordoba, Argentine)

türkiye'de belge filmi çalışmaları

derleyen :
giovanni scognamillo

Bilindiği gibi Türkiye'de çevrilen ilk film kısa uzunlukta bir belge, bir haber filmi olmuştur (**Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı**, 1914 - 300 metre), ve 14 Kasım 1914 cumartesi günü Fuat Uzkınay'ın çektiği bu filmle Türkiye'de sinema serüveni, giderek belgesel sinemanın çileli serüveni başlıyor.

Dünyanın her ülkesinde sinema belge filmi, haber filmi, salt görüntü ile başlıyor, kısa bir süre sonra konulu filme yöneliyor. Türk sineması da bu kaçınılmaz yoldan gelip geçti ve de gelip geçerken belge filmini, haber filmini gerilerde bıraktı, unuttu.

Başta kaçınılmaz, sinemanın evrimine, yerleşmesine, teknik özelliklerine özgü bir gelenek sürdürülüyor : Uzkınay'dan önce sinemayı Türkiye'ye getiren Sigmund Weinberg de Enver Paşa'nın atlarını, yeni doğan çocuğunu gösteren kısa filimler çekiyor, Uzkınay zamanın önemli olaylarını alıcısı ile kaydediyor (**Sultan Reşat'ın Cenaze Merasimi**, **Vahdettin'in Cülus Alayı**, **Vahdettin'in Kılıç Alayı**, **Ordunun İstanbul'a Girişi**, gibi). Uzkınay'ın yönettiği Merkez Ordu Sinema Dairesi de bu tür çalışmaların gerçek merkezi oluyor. Savaş yıllarının, İstiklâl Savaşının bu tarihi belgeleri daha sonra iki uzun metrajlı kurgu filminde bir araya getiriliyor (**İstiklâl/İzmir Zaferi 1922 - Zafer Yolları**, 1923).

Aradan on yıl geçiyor, sesli film Türkiye'ye giriyor, Muhsin Ertuğrul'un desteğiyle İpek Film az çok sürekli yapıma yöneliyor, bu arada belge filmi, kısa uzunlukta film unutuluyor, ta ki o yıllarda İpek Filmde senaryo yazarı ve yönetmen olarak çalışan Nazım Hikmet ve aynı şirketin baş oyuncularından olan Hazım Körmükçü dört ayrı kısa film denemelerine girişiyorlar.

Nazım Hikmet'in ilk denemesi Vakıvlu Ali, Naşit Özcan, Fahri Güllünc, Zenne Necdet İnce gibi oyuncuları bir araya getiren bir orta oyunu filmidir (**Düğün Gecesi/Kanlı Nigâr**, 1933). Diğer iki çalışması da turistik belge türünden (**İstanbul Senfonisi**, 1933 - **Bursa Senfonisi**, 1933). Hazım Körmükçü ise, kendi oynattığı, bir karagöz oyununu baştan sonuna kadar tespit ediyor (**Yeni Karagöz**, 1933).

İpek Film'den sonra, ve aynı yıllarda, başka bir yapım şirketi (Ha-Ka Film), bu kez uzun metrajlı bir belge filmi hazırlamağa karar veriyor. Uç yıl sürece tanınmış Sovyet kurgu-film yaratıcısı Es'her Shub'la yönetmen Kemal Necati Çakuş malzeme toplayıp **«Türk İnkilâbında Terakki Hamleleri»** (1934/1937) adlı filmi meydana ge-

tiriyorlar. Bunu da belirtmek gerek ki Shub'tan önce iki başka tanınmış Sovyet sinemacısı (Sergei Yutkevich ve Lev Oscarovitch Arnstam) Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığının daveti üzerinde Cumhuriyetin onuncu yıldönümü münasebetile **«Ankara Türkiye'nin Kalbidir»** (1934) adlı belge filmini çevirmişlerdi.

Her ne kadar buraya kadar saydığımız çalışmalar bir bakıma çeşitli belgesel türlere değinmişse de (haber filmi, kurgu filmi, turistik belge filmi, geleneksel tema sanatlarının incelenmesi ya da sanat filmi - geniş bir anlamda) bunların sınırlı oluşu, ticari yapımcıların veya resmi kurumların tekelinde kalması Türk sinemasını sürekli bir belge film yapıcılığından mahrum bırakmıştır.

Gerek Ordu Foto-Film Merkezinin, gerekse çeşitli Bakanlıkların - çoğunlukla geniş seyirci kütlelerine ulaşmayan - çalışmaları devam etmekle birlikte aradan geçen yirmi yıl kadar bu alana hiç bir yenilik getirmiyor.

Asıl kıpırdanış 1950'lerde, özellikle 1950'lerin son yıllarında başlıyor : ilkin, Kore savaşı sebebiyle, haber-savaş-kurgu filimleri akını başlıyor, Seyfi Havaeri **«Kore Gazileri»** (1951) ni, Kenan Erginsoy **«Mehmetçik Korede»** (1951) yi çekiyorlar, bunların yapıcılığı yapan Halk Film de bunlarla yetinmiyerek **«Korede Türk Kahramanları»** (1951) ni de hazırlıyor. Kore savaşı bir yana, İstanbul'un 500 ncü fetih yılı da 6 kısımlık bir belge-kurgu filmine konu teşkil ediyor. Atlas Film'in çevirdiği **«İstanbul'un 500 üncü Fetih Yılı Töreni»** (1951) nde törenler, surlar, müzelerdeki tarihl eşyalar diziliyor. Eski-yeni belgesel malzeme kullanan başka bir kurgu filmi de Münir Hayri Egeli'nin **«Atatürk Sevgisi»** (1954) dir. Bu dönemin ilk başarılı belge filmi İlhan Arakon'un renkli çektiği **«Bir Şehrin Hikâyesi»** (1954) dir. «Bir Şehrin Hikâyesi» nde Arakon İstanbul şehrinin Bizanstan bu yana panoramik bir tarihçesini dile getiriyordu. 1954 de Türk Film Dostları Derneği'nin ödülünü kazanan bu kısa uzunlukta belge filmi aynı yıl Berlin Yarışmasına da katılıyordu.

Yıl 1956 : Berlin'de ilk defa olarak bir Türk belge filmi **«Gümüş Ayı»** ödülünü kazanıyor. Ve **«Hitit Güneşli»** ile Türk sineması sadece ilk uluslararası ödülünü kazanmıyor, aynı zamanda belge filmi sahasında devamlı bir çaba gösterecek iki yönetmene kavuşuyor : Prof. Sabahattin Eyüboğlu ve Prof. Mazhar Şevket İpşiroğlu.

1956'dan bu yana gerek Eyüboğlu/İpşiroğlu ikilisi gerekse aynı tür belgesel sanat çalışmalarını sürdürenler ki-

sır kalan bir sahaya ilginç denemeler veriyor: Eyüboğlu/İpşiroğlu'nun «Siyah Kalem», «Anadolu'da Roma Mozaikleri», «Karanlıkta Renkler», «Anadolu Yolları», Eyüboğlu/Albek'in «Aktamar», «Nemrut Tanrıları», gene Eyüboğlu'nun «Antalya Ormanları», Adnan Benk'in «Ben Asitah'ındasın», Albek'in «Eski Antalya Suları» bunlardan bazıları.

Aynı dönemde profesyonel yönetmenlerin de zaman zaman belge filimlerine yöneldiklerini görüyoruz: Metin Erksan Ordu Foto-Film Merkezi için «Dünya Havacıları Türkiye» (1957) yi, Şadan Kamil Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı hesabına bir kamyonun Anadolu seferini anlatan - ve 1959 Karlovy-Vary şenliğine katılan - «Dağları Delen Ferhat» (1959) ı, gene Metin Erksan, bu kez kendi hesabına, «Nehir ve Uygurluk/Büyük Menderes Vadisi» (1959) ni çekiyorlar.

1962/1964 yılları arasında özel bir kurum (Eczacıbaşı Fabrikaları) sürekli bir belge filmi yapımını deniyor: «Renk Duvarları», «Yaşamak İçin», «Göreme», «Kırkpınar» bu denemenin başlıca ürünleridir.

1960/67 dönemi belge filmi, kısa metrajlı filim sayısında hiç kuşkusuz bir artış kaydediyor, oysa yapım gene özel kişiler ve resmi kurumlar arasında bocalayıp esas bir çıkış yolunu bulamıyor: Ordu Foto-Film Merkezi kurgu ve haber filimlerine devam ediyor (Düşükler Yasasında'da, 1960), zaman zaman bazı filim yapımcıları aynı türden denemelere girişiyor (Türkün Mucizesi - Millî Film, 1960), bazı bakanlıklar eski gelenekleri sürdürmekle bazen başarılı sonuçlar elde ediyorlar (Orman Bakanlığı ve Lütfü Akad'ın «Orman» filmi) veya turistik türü tercih ediyorlar (Turizm ve Tanıtma'nın «Türkiye'de Tatillerimiz», «Bab-ı Ali'den»), kimi yönetmenler ya bir kuruma sığınarak ya da yalnız başlarına bir sonuca var-

mağa çalışıyorlar (Kemal İnci ve «Keklik ve Yoğurt», Attilâ Tokatlı ve «Mezarlar»).

Son durum bu, dönemden döneme uzayıp giden, aslında büyük bir değişiklik kaydetmeyen, zaman zaman kıpırdamalara, olumlu, ilginç - oysa sınırlı - denemeleri aşamayan bir durum, ve bir düzen.

Oysa:

«Dokümanter (belge) filim çalışmalarının, bir ülkenin yalnız toplum yaşayışı, tarihi üzerine canlı bir belge olmaktan daha başka yararlı yönleri de vardır: sinemacı yetiştirmenin en kestirme, en sağlam yollarından biri, bir sinemanın sağlam temellere oturtulmasını en iyi sağlayan dokümanter (belge) filim çalışmalarıdır.» (Nijat Özön).

TEMEL FİLMOGRAFI

- 1914 — AYASTEFANOS'TAKİ RUS ABİDESİNİN YIKILIŞI
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi - Gör./Fuat Uzkınay
- 1916 — SULTAN REŞAT'IN CENAZE MERASİMİ
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi - Gör./Fuat Uzkınay
- 1916 — VAHDETTİN'İN CÜLUS ALAYI
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi - Gör./Fuat Uzkınay
- 1916 — VAHDETTİN'İN KILIÇ ALAYI
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi - Gör./Fuat Uzkınay
- 1922 — İSTİKLAL/İZMİR ZAFERİ
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi -
- 1923 — ORDUNUN İSTANBULA GİRİŞİ
Yap./Merkez Ordu Sinema Dairesi - Gör./Fuat Uzkınay



RENK DUVARLARI / PIERRE BIRO / 1962



AKTAMAR / S. EYÜBOĞLU, A. ALBEK / 1963

- 1923 — **ZAFER YOLLARI**
Yap./Kemal Film - Gör./Fuat Uzkınay
- 1933 — **DÜĞÜN GECESİ/KANLI NİĞAR**
Yap./İpek Film - Yön./Nazım Hikmet Gör./Cezmi Ar - Oyn./Naşit Özcan, Fahri Gülünç, Kavuklu Ali, Zenne Necdet İnce.
- 1933 — **YENİ KARAGÖZ**
Yap./İpek Film - Yön./Hazım Körmükçü
- 1934 — **İSTANBUL SENFONİSİ**
Yap./İpek Film - Yön./Nazım Hikmet
- 1934 — **BURSA SENFONİSİ**
Yap./İpek Film - Yön./Nazım Hikmet
- 1934 — **ANKARA TÜRKİYE'NİN KALBİDİR**
Yap./Basın - Yayın ve Turizm Bk. - Yön./Sergei Yutkevich, Lev Oscarovich Arnstam
- 1934 — **TÜRK İNKİLÂBINDA TERAKKİ HAMLELERİ**
Yap./Ha - Ka Film - Yön./Ester Shub ve Kemal Necati Çakuş
- 1951 — **İSTANBUL'UN 500 ÜNCÜ FETİH YILDÖNÜMÜ**
Yap./Atlas Film
- 1951 — **KORE GAZİLERİ**
Yap./Halk Film - Yön./Seyfi Havaeri
- 1951 — **KORE'DE TÜRK KAHRAMANLARI**
Yap./Halk Film
- 1951 — **MEHMETÇİK KORE'DE**
Yap./Halk Film - Yön./Kenan Erginsoy
- 1954 — **BİR ŞEHRİN HİKÂYESİ**
Yön./İlhan Arakon
- 1954 — **ATATÜRK SEVGİSİ**
Yön./Münir Hayri Egeli
- 1956 — **HİTİT GÜNEŞİ**
Yön./S. Eyüboğlu, M. Ş. İpşiroğlu
- 1956 — **ANTALYA ORMANLARI**
Yön./S. Eyüboğlu
- 1957 — **SIYAH KALEM**
Yön./S. Eyüboğlu, M. Ş. İpşiroğlu
- 1957 — **DÜNYA HAVACILARI TÜRKİYE'DE**
Yap./Ordu Foto - Film Merkezi - Yön./Metin Erksan
- 1959 — **ANADOLU'DA ROMA MOZAIKLERİ**
Yön./S. Eyüboğlu, M. Ş. İpşiroğlu
- 1959 — **KARANLIKTA RENKLER**
Yön./S. Eyüboğlu, M. Ş. İpşiroğlu
- 1950 — **DAĞLARI DELEN FERHAT**
Yapım/Basın - Yayın ve Turizm Bk. - Yön./Şadan Kamil
- 1959 — **NEHIR VE UYGARLIK/BÜYÜK MENDERES VADİSİ**
Yap. Yön./Metin Erksan - Gör./Mengü Yeğin
- 1960 — **ANADOLU YOLLARI**
Yön./Eyüboğlu, M. Ş. İpşiroğlu
- 1960 — **DUŞUKLER YASSIADA'DA**
Yap./Ordu Foto - Film Merkezi
- 1960 — **TÜRKÜN MUCİZESİ**
Yap./Milli Film
- 1962 — **RENK DUVARLARI**
Yap./Eczacıbaşı - Yön./P. Biro - Gör./J. J. Fiori
- 1963 — **YAŞAMAK İÇİN**
Yap./Eczacıbaşı - Yön./S. Eyüboğlu, Ş. Eczacıbaşı - Gör./İ. Arakon
- 1963 — **GÖREME**
Yap./Eczacıbaşı - Yön./P. Biro
- 1963 — **AKTAMAR**
Yön./S. Eyüboğlu, A. Albek
- 1964 — **KIRKPINAR**
Yap./Eczacıbaşı - Yön./P. Biro
- 1965 — **NEMRUT TANRILARI**
Yön./S. Eyüboğlu, A. Albek
- 1965 — **ORMAN**
Yap./Orman Bakanlığı - Yön./Lütfü Akad
- 1965 — **KEKLIK VE YOĞURT**
Yap./Sillifke Müzik v Folklor Derneği ve Kemal İnci - Yön./Kemal İnci - Konuşma metni / Cengiz Tuncer - Gör./Yılmaz Akay
- 1966 — **ESKİ ANTALYANIN SULARI**
Yön./Aziz Albek
- 1966 — **BEN ASİTAVANDAS**
Yön./Adnan Benk - Gör./Aziz Albek

belge filmi yönetmenlerimiz

ziya metin

Belgesel film yapmış yönetmenlerin kısa biyografilerini verirken, dört grubu ayrı tuttuk. Birinciler, tecimsel sinema piyasasında çalışan ve daha çok oyun filmlerile ünlenen yönetmenlerimiz; Lütflü Akad, Şadan Kamil, Seyfi Havaeri, Münir Hayri Egelî gibi.. İkinciler; yabancı uluslardan olanlar; Sergey Yutkeviç, Lev Oskaroviç Arnstam, Ester Shub, Pierre Biro gibi.. Üçüncüler; yeni yeni belgesel film çevirmeğe başlamış yönetmenler; Attilâ Tokatlı, Kemâl İnci, Behlül Dal gibi.. Dördüncülerse 8 ve 16 mm. lik pelikülle çalışmaları nedeniyle şimdilik seyirci kitlelerine ulaşamamış olanlar.

Buraya aldığımız yönetmenlere dikkat edilirse, çoğu ya kameracılıktan gelme, ya da aynı zamanda kameracılığı da sürdürmekte olanlar. Zaten bir belgesel filmi ortaya çıkaran iki temel öge kameracı ile yönetmendir. Senaryocu, oyuncu, dekorcu olmasa da olabilir. Çok kere de olmaz.

Bir de belge filmi yönetmeniyle, aktüaliteciler arasında ayrım yapmadık. Oysa vardır ayrım. Belgesel filmde estetik kaygılar ve yaratıcılık ağır basar. Bu da en önemli noktadır.

Aziz ALBEK

Doğumu 1923, İstanbul. Sinematek Derneği kurucularından. Asıl mesleği arkeoloji olan Albek, uzun yıllardan beri İ.Ü. Edebiyat Fakültesi kültür filmleri bölümünü idare



ESKİ ANTALYA'NIN SULARI / A. ALBEK

etmektedir. Bu kurum adına yapılan filmlerin çoğunda kameracı, kurgucu ve yönetmen olarak çalışmıştır. Kameracılığa edindiği zengin deneyler sonucu «Ben Asitavandas» filminde ustalığının doruğuna varmıştır. Biri Sabahattin Eyüboğlu ile birlikte, biri de tek başına -Eski Antalya'nın Suları (1966) - iki belge filmi yönetmiştir.

İlhan G. ARAKON

Doğumu 1926. Fotoğraf yönetmeni olarak 1945 denberi birçok oyun filmi çekmiştir. Yurdumuzda renkli filmin teknik koşullarını en iyi bilen ve uygulayan kimse olarak bilinir. Yönetmen olarak çevirdiği ünlü «Bir Şehrin Mikâyesi» (1954) adlı belge filmi, biraz duruk yapısına rağmen, görüntü düzenlemesi ve göziem bakımından çok olumlu karşılanmıştır.

Adnan BENK

Doğumu 1922, Paris. Sinematek Derneğinin kurucularından olan Benk, İstanbul Üniversitesi öğretim üyeliği ile, tiyatro eleştirmeciliğini birlikte yürütürken, sinemayla ilgilenmeğe başlamıştır. Önce 1956 yılında Dünya gazetesinde çevri film eleştirmeleri derlemeğe başlamış, sonra Edebiyat Fakültesinin belge filmlerinde danışman, ses ve müzik düzenleyicisi ve kurgucu olarak çalışmıştır. Yönetmen olarak aynı kurum adına «Ben Asitavandas» (1966) adlı filmi çevirmiştir. Bu film görüntü diliyle, ses müzik uyuşumunu ustalikle gerçekleştirilmekteydi.



BEN ASİTAVANDAS / A. BENK

Kemal Necati ÇAKUŞ

1903 doğumlu, 1923 yılında Macaristanda kameracılığa başladı. Sonra Türkiye'ye gelerek, Muhsin Ertuğrula yönetmen yardımcısı oldu. Kaçakçılar, Bir Millet Uyanıyor, Söz Bir Allah Bir, Leblebici Horhor v.b. filmlerinde çalıştı. Asıl meslek hayatını uzun yıllar Matbuat Umum Müdürlüğü'ne yaptığı kısa belge ve aktüalite filmleriyle sürdürdü. Sonradan tecimsel oyun filmleri yönetmenliği de yaptı. En önemli filmi Rus yönetmen Ester Shub ile birlikte hazırladıkları «Türk İnkılabında Terakki Hamleleri» (1934-37) dir. Bu film, Cumhuriyetin onuncu yılından sonra yurdumuza gelen sovyet kameracılarının çektikleri parçalarla, İngilizlerin Çanakkale'ye saldırdıkları sırada çektikleri parçalar temel alınarak, kurgu yoluyla yapılmıştır.

Nusret ERASLAN

Bugün albay rütbesine «T.C. Ordusu Foto Film Merkezi»nin başında bulunan Eraslan, ordu adına birçok kısa ve orta metrajlı belge filmleri yapmış, ayrıca emrindeki kuruluşların genişleyip, çağdaş teknik ölçüye varması için çaba sarfetmiştir. Tecimsel piyasa için üç adet uzun metrajlı oyun filmi de çevirmiştir. Bunların dışında da, Yasıradada duruşmaları sırasında çektiği üç uzun metrajlı belge filmi de vardır. İkisi piyasaya çıkmıştır: «Düşükler Yasıradada» (1960), «Düşüklerin İç Yüzü» (1960). Filmleri arasında sinema dilini kullanmak bakımından dikkatçi çeken, ordudaki subayların ve allelerinin günlük hayatlarını anlatan «Şanlı Ordumda Bir Sene» dir (1956).

Kenan ERGİNSOY

1967 yılında ölen Erginsoy, 1914 den başlayarak «Müdafaa-i Milliye Cemiyeti» adına sayısız aktüalite filmlerinin kameracılığını yapmıştır. Aynı görevi Birinci Dünya Savaşından sonra Münih'te, Cumhuriyetten sonra da «Matbuat Umum Müdürlüğü»nün film bölümünde uzun yıllar sürdürmüştür. 1951 yılında Halk Film adına yaptığı «Mehmetçik Kore'de» adlı belgesel filminden sonra meslekten çekilmiştir.



NEMRUT TANRILARI / S. EYUBOĞLU, A. ALBEK

Sabahattin EYÜBOĞLU

1909 da Trabzonda doğdu. Yüksek öğrenimini Fransada tamamlayan ve Sinematek Derneğinin kurucularından olan Eyüboğlu, sinemayla bir yazar olarak İkinci Dünya Savaşından bir süre sonra Paris'ten «Varlık» dergisine gön-

derdiği yazılarla ilgilenmeğe başlamıştır. Birçok kitaplar yazıp, çeviriler yaptıktan sonra, 48 yaşında iken «Hitit Güneşi» adlı ünlü filmle yönetmenliğe girdi. Bu devre içinde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünün bütün kültür filmlerinin hazırlanmasında M. Ş. İpşiroğlu, A. Benk ve A. Albek ile birlikte önyak olmuştur. 10 film çevirmiştir. Bunların içinde sinema dilini en iyi kullananlar M. Ş. İpşiroğlu ile «Sövrnâme» (1959), Ş. Eczacıbaşı ile «Yaşamak İçin» (1963) dir.

Nâzım HİKMET

Doğumu 1902 Selânik, ölümü 1963 Moskova. Nâzım Hikmetin sinemayla ilişkisi 1932'lerde başlıyor. Dublajcılık ve senaryoculukla sürdürdüğü sinema çalışmaları sırasında beş filmin de yönetmenliğini yaptı. Bunlardan ikisi tam anlamıyla belge filmleridir. «İstanbul Senfonisi» (1934) ve «Bursa Senfonisi» (1934). Bir tanesi de, asıl amacı tarihsel orta oyununu belgelemek olan otantik oyunculara oynattığı «Düğün Gecesi - Kanlı Nigâr» (1933) dir.

Mazhar Şevket İPŞİROĞLU

1908 yılında İstanbulda doğdu. Sinematek Derneğinin kurucularındandır. Uzun yıllardır İstanbul Üniversitesi profesörlerinden olup, sanat tarihçiliğindeki ünü yanında, Sabahattin Eyüboğlu ile birlikte çevirdikleri altı kısa metrajlı belge filmiyle de sinemaya yakınlığını ve sevgisini ortaya koymuştur.



HİTİT GÜNEŞİ / S. EYUBOĞLU, M. Ş. İPŞİROĞLU

Fuat UZKINAY

1914 kasımının ondördünden başlayarak uzun bir sürede çektiği «Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı» adlı 300 metrelik aktüalite filmiyle sinemacılığa başlayan Uzkınay, kameracıydı. Kameracılığını, Cumhuriyetin ilânına kadar oyun filmlerinde de sürdürdü. 1918 de Mürebbiye, Bican Efendi Vekilharç, Binnaz; 1923 de Nur Baba.. 1922-23 yıllarında Kemal Film adına çevirdiği «Zafer Yollarında» adlı orta metrelilik belge filmiyle yönetmen olarak en önemli eserini vermiş oldu. Bu, sonradan temsil edilmiş bir belge filmiydi. Büyük taarruzdan kurtuluşa kadar geçen olayları yaşayan askerler tekrar canlandırmışlar, Uzkınay da filme çekmişti. «Merkez Ordu Sinema Dairesi», «Mâlûl Gaziler Cemiyeti» ve Cumhuriyet Hükümetleri adına yaptığı aktüalite ve belge filmlerinin sayısı tesbit edilemeyecek kadar çoktur.

bir senaryo : yeryüzünün tüm belleği

toute la mémoire du monde

Yönetmen : **Alain RESNAIS**
Hazırlayan : **Remo FORLANI**
Görüntüler : **Ghislain CLOQUET**
Müzik : **Maurice JARRE**
Yapım : **Pierre BRAUMBERGER**
Dağıtım : **La Pléiade (Paris)**
Konuşan : **Jacques DUMESNIL**
Orkestra Yönetimi : **Georges DELERUE**
Laboratuvar : **Eclair**
Ses kaydı : **Studio Marignan**
Renk : **Siyah - Beyaz**
Uzunluk : **604 metre**

Tanıtma yazılarından önce aşağıdaki yazılar geçer :

«Bu filmi gerçekleştirenler

Ulusal Kitaplığa

Genel Yönetmeni Julian Cain'e

Bütün memurlarına :

Kitaplık memurları, yardımcılar, depo memurları, bekçiler, işçilere,

Çekim sırasında kendilerine gösterilen geniş kolaylıklar için teşekkürlerini belirtirler.»

Bir mikrofona çekimi; çevresinde bir an döner sonra oraya yığılmış kitap ve baskılara geçeriz.

Ses, off : - Bellekleri kısa olduğu için, insanlar sayısız düşünme canavarları toplarlar.

Alicı, geçerken, terkedilmiş gazete yığınları, ya da tika-basa doldurulmuş sandıklar, yahut da kemirilmiş kenarlarının eskiliğini ortaya koydukları kalın ciltleri göstererek, mehenz kubbelerinin, özgün bir biçimde ışıklandırılmış alçak tavanların altından, bir salondan öbürüne kayar. Birden, yukarıdan bırakılmış gibi bir tel'in ucunda, alıcı ile bu dekor arasında bir mikrofona belirir. Biraz sonra geçecek sözlerin okunuşu süresince biraz korkutucu, devinimsiz, orada kalacaktır.

— Çatlayacak kadar dolu ambarlar önünde insanlar bu yazı kütesinin, bu sözcük yığınının altında kalmaktan korkarlar. O zaman özgürlüklerini omniyet altına almak için, kaleler inşa ederler.

Ulusal Kitaplığın cam kubbesi üzerine eğim.

Aynı çekim, daha yakın.

Cam kubbenin yakın çekimi.

Kitaplığın, çinko levhalarından yapılmış testere dişleri

gibi damı boyunca ileri sağlayan merdivenleriyle, kitaplığın kubbesi boyunca sağa panoramik.

Kemerlerin altında, alıcının peşinde ileri kaydırma ile, kubbenin çevresini dolanırız.

Kitaplığın içinde, karşı - eğim olarak, galerilerin birinde ilerleyen ayaklar altında ileri kaydırma. Üst galerilerinin demir parmaklıkları arasından, yürüyen adam üzerine (kentli giysileri, şapka) eğim.

Asansöre biner, çıkarız. Büyük okuma salonunun, tepelerinden gün ışığı gören, birbirine eş birçok kubbeden oluşmuş tavanına karşı - eğim.

Karşı - eğim çekiminin, yüzelik ve sert görüntüsünü ortaya çıkardığı bir merdivenin önünden geçeriz.

Hafif karşı - eğim'den geri - kaydırma ile, elinde tuttuğu bir sayfayı okumakta olan bir kadın heykeli belirir; öyle ki, sanki kadın, okumasını kesmeden, bize yüzünü göstermek istermişçesine, kolunu indirmektedir.

Kitap dolu raflarının duvarlarını oluşturduğu ve aralıklı olarak başka yolların kestiği, kitaplığın dar yollarından birinde iki tane ileri - kaydırma.

Yalnızca sağ yanının kitap raflarıyla dolu olduğu bir geçitte kısa kaydırma. Solda, bir merdiven trabzanı. Hemen sonra, sola bir çevirme ile, eğim olarak, Ulusal Kitaplığın büyük okuma salonunun bir bölümünü gösterir.

— Paris'te sözcüklerin tutuklu buldukları yer, Ulusal Kitaplıktır. Burada, Fransa'da basılan her şey bulunur.

Okuma salonu üzerine yeniden eğim.

— İnsan elinin çizdiği bütün im'ler en zengin bölümünde toplanmışlardır : El yazmaları bölümü.

Dar, uzun, modern düzenli el yazmaları bölümünü göstermek için, aydınlatmanın, içinden yapıldığı tavanda biten aşağı yukarı hareketi.

— Gündelikler bölümünün okuma salonunda, her zaman değişen bir gösteri sürüp gider. Burada dünya gazetelerinin çoğu okunur.

Açık gazetelerin arkasındaki okuyucularıyla, salon üzerine eğim olarak, sola çevirme.

— Basma'lar bölümünde, bütün resimler; gravür, taş basması, hattâ fotoğraf olsun, saklanır: bu bir müzedir!

Masalar boyunca geçeriz. İnsanlar resimler üzerine eğilmişlerdir.

— Madalyalar bölümü de müzedir. Buraya ilk hazineleri toplayan XIV. Louis'dir.

Madalyalar bölümünü bize göstermek için, onu koruyan parmaklığın demirden motifleri arkasından alıcı yavaşça yerden yükselir.

— Yıldızlar, gezegenler, göktaşları, başkentler ve taşaraları, haritalar ve plânlar bölümünde elimizin altındadır.

Alıcı bir an için bütün perdeyi kaplayan bir yer küresinin arkasından yükselerek, iki uzun masanın doldurduğu bir salonu ortaya çıkarır. Bir adam, masalardan birinin ucunda bir belge incelemektedir. Yalnızdır. Masaların üstünde siperleriyle, yüksek lambalar.

— Basım'ın az olduğu bir dönemde kurulan Ulusal Kitaplık, şimdi her yüzyıl 3 milyon ciltle zenginleşmektedir.

Dışarı. Bir inşaat şantiyesi. Göğü bir viç kaplamaktadır. Alıcı geri-kaydırma ile yeni bitmekte olan beton binaların kubbelerinin altına girer.

— Patlamayı önlemek için sürekli olarak, toprakta daha derine kapanıyor, gökte daha yükseğe çıkıyor.

Alıcı, göğü dolduran yapı iskelelerini terk ederek, gerilemesini durdurmadan, sağa, karanlığa döner, geçerken dikine madensel yapılar gösterir: kubbe, son bir ışık deliği.



Birbiri arkasından çeşitli kapılar üzerindeki aşağıdaki yazılara karşı -eğim'ler.

BASKI BÖLÜMÜ
ÇALIŞMA SALONU

Sonra

BASMA'LAR BÖLÜMÜ

Sonra

MADALYALAR
VE
ANTİKALAR

Sonra, gündelikler salonunun açılışını anımsamak için hazırlanmış bir tabelâ.

Sonra

HARİTALAR VE PLÂNLAR

Sonra

EL YAZMALARİ

Bu çekimlerin herbiri, ister sağdan, ister soldan olsun, sırayla, yazıları okumakta olan bir erkekle bir kadının yüzleri ile «desteklenir»

— Bu dev bellekten yararlanmanın olanaklı olması için, içindeki hazinelerin sorumluları onları tanımlarlar. Yöntemli bir biçimde onları ayırır, incelerler, sınıflandırır, numaralarlar.

Fişleri inceleyen görevliler üzerine karşı -eğim. Sonra; fiş dolu bir kutuyu taşıyan genç bir kadını izledikten sonra, alıcı Yunan heykellerine doğru yükselerek, Pallas ya da Demeter'in çok arı bir profil'i üzerinde durur.

— Ulusal Kitaplık'ta korunmakta olan 6 milyon kitapla 5 milyon basma'yı saymak için yüzyıllar gerekmiştir.

Alıcı XIV. Louis'nin büst'ünün çevresinde döner

— Vazgeçilemeyecek bir iş, çünkü katalogsuz, bu kale, yolsuz bir ülkeden başka bir şey olmaz.

Eski bir kitap kapağı çekimi.

«KRALIN KİTAPLIĞINDAKİ
KİTAPLARIN KATALOĞU

—
EDEBİYAT
—

Birinci cilt»

— Zamanla yasalara dönüşen disiplinler koymak gerekti.

Alıcı yeniden XIV. Louis'nin yüzünün önünden geçer, sonra «surimpression» ile suların yansıdığı dağınık belgeler üzerinde durur.

— Bilgilerimizin bütününi saymak için anahtar sözcüklere başvurmak gerekir.

Alıcı aynı büst'ün yüz çizgilerinde bir daha yükselir, sonra benzer bir devinimle Europe, Eugène, Ethyle sözcüklerinin yer aldıkları maden gözleri saptar.

— Zamanla, özelliğinin her zaman ekler yapılmak olduğu «büyük baskı katalogu» doğdu.

Gitgide daha hızlı olarak, uzun ciltli kitap sıraları gözlelimizin önünden geçer, görüntü bulanıklaşıncaya dek; sonra bölümlene numaralarını okumamızı sağlayacak biçimde yavaşlar : 178, 179, 180, 181.

— Örnek bir bellek olarak, Ulusal Kitaplık, Fransa'da basılan herşeyi toplar.

«Surimpression» ile Ulusal Kitaplığın bulunduğu semtin havadan çekilmiş bir görüntüsü üzerinde, bir astroloji kitabından alınmış bir bellek resmi (beynisi bir kütle, çepepevre gözlerle delinmiş) birden, kitaplığın üzerinde erir ve kubbesinin ardında kaybolur. Kitaplığın ana kapısı.

Posta idaresi'nin üç memuru omuzlarında ağır çantalar, bize doğru ilerlerler, sağa dönerler. Onları bir yaraltı merdivenin girişine değin izleriz. Merdivenden inerler ve gözden kaybolurlar.

— Bir tek bölüm, gündelikler bölümü, günde 200 kg. kâğıt sındırmelidir : Gazeteler, dergiler, bellektenler, yıllıklar ve almanaklar.

Bir posta çantasının yakın çekimi.

Bir adam çantayı alır, bir masaya boşaltır. İki el dağıtık gazeteleri ayırır, sınıflandırır.

Alıcı, paket dolu raflardan bu paketlere benzer bir başkasını yapmakta olan bir memura eğilir. Bir başka memurun katlarını açtığı ve üstüste koyduğu gazetelerle dopdolu bir masa boyunca geri - kaydırma.

— Dağılmış bir koleksiyon, değerini yitirir. Bu yüzden burada en küçük dikkatsizlik hatâsı yasaktır. Eksik bir sayı varsa, istenir.

Birbiri arkasından önce bir erkek, sonra bir kadın memurun gazeteleri sınıflandırmaları, masalar, raflar üzerinde düzenlemeleri görülür.

— Bu baskıların kimileri tek bir kez bile incelecek olsalar, onları korumak gerekir, bu, oyunun kuralıdır!

Fişlerin bulunduğu göz ve rafların genel görünüşü.

— Bu koleksiyonlar arasında Ardennes'lerin küçük bir gazetesinin yayımladığı, Rimbaud'un ilk yazısı bulundu. Bu sayfaların, böyle bir yazıyı işlerinde taşıyıp taşımadıklarını kim bilebilir?

Uzun bir masayı kaplayan bir baskı yığınının eğim. Alıcı, bir gazete yığınının yükselir.

— Uygarlığımızın tanıklığını, yarın en emin biçimde neyin yapacağını kim bilir?



Alıcı gazete yığınının tepesine ulaşmıştır. Bunlar resimli haftalıklardır. En arı amerikan stilineki kapağı, işte: Mandrake, sihirbazlar kralı. Ve altında, Dünyada X boyutlu savaş. Alıcı daha da yükselerek başka başlıkların ayırıldıklarını sağlar: Balinalar Mezarlığı, Dick Trac, vb.

— Ulusal Kitaplığın zenginleşmesi için dört kaynak vardır. Başlıklar, alımlar, değiş - tokuşlar ve başlıcası devlet nüshası.

16. Yüzyılda kurulan devlet nüshası sistemi, yayımcı ve matbaacıları her yayımlanan yapıtın bir - çok örneğini, Ulusal Kitaplığa göndermekle yükümlü kılar.

Kitaplığın, danışma bürosunun camlarının, perdelerinin arkasından alıcı, omuzunda bir paketle, bir adamın geçişini izler. Aynı adamı, alıcı bu kez büronun içinde, gerisinde bir memurun bulunduğu bir masanın önünde yakalar. Adam paketini bırakır. Depo kâğıdını imzalatır, çıkar.

Memurun ellerinin açtığı pakete yakın çekim. 30'a yakın küçük kitap belirir. Başlıkları Mars'tır. Bir geniş salon fotoğrafı kapağı resimler.

— Bir kitabın Ulusal Kitaplığa girdiğini, artık bir daha çıkamayacağını göstermek için...

Memur bir mühür alır, kitabın dizin sayfasını damgalanır. — ... damgalanır.

Damga numarası üzerine yakın çekim. DL — 20 .b. 1956. 7675. Sonra galeriler üzerine çekim. Alıcı merdivenlerden iner, sonra kitap dolu masaların arasına yılanan bir genç kadını izler.

Kitaplar üzerine eğim.

Biraz önce damgalanan kitabı uzatan bir memurun önünde kapı açılır.

— Bırakılan kitap önce, Fransadaki bütün yayımcıların yer aldığı fişler üzerinde gösterilir.

Bir memur kitabı alarak fişini bir göze yerleştirir, bir merdiven iner ve bir başka memura verir. (eğim)

— Türünü belirten fiş, dizin'ine göre düzenlenir.

İki el dizin'in bulunduğu sayfayı açar.

— Sonra, tutuklu, sınıflandırma gününün gelmesini bekler.

Bir el, kitabı bir rafın üzerinde sıralanmış başka kitapların yanına koyar. Parmaklıkları bir kapı, üzerine kapanır.

— Haftada bir kez, kitaplar, katalog servisinin çeşitli kısımlarına dağılmak üzere bir ayırımı tabi tutulurlar.

Bir masanın üzerinde dağınık duran ve tersten görünen birkaç kitap üzerine eğim. Kitabımız (Mars) onların arasındadır. Eller ayırır ve sınıflandırılır.

— Bunun gibi, kimileri, koleksiyon fişlerine yazılırlar.

Fiş kutusu, iki el, yanda açık kitap. Bir fiş yazmakta olan el.

— Kitap tanımlanır. Hangi bilime bağlı olduğu saptanır. Künyesi çıkarılır.

Kitabımızın dizin sayfasının yakın çekimi. Şunlar okunur:

YON VERME MASASI
ŞAFAK ZAMANININ PORTAKALLARI
PASKALYA ÖNCESİ MART AYI
X İŞİNLARI
GÜNÜN SONU
WELLES'TEN DOMENACH'A vb.

— Fihrist'e eklenir, elektronik olarak, kimliği yazılır.

Ellerin yanında, tamamlanmış elyazması fiş. Çalışmakta olan makinelerin silindirleri. Delinmiş fişler bir kutunun içine düşerler.

— Onu tanıtan yirmi fiş çeşitli dosyaların içine, bu katalog servisini, Ulusal Kitaplığın bünyeyi yapan öbür milyonlarca fişin arasına eklenir.

Fiş dolaplarının yanında bir kadın memur. Yakın çekim olarak saymak ve ayırmakta olan iki el. Kutularında fişlerin yakın çekimi.

Alıcı fiş dolabının yakın çekiminden yükselerek, buna benzer dolapların sıraladığı geniş bir salonu ortaya çıkarır.

— Bir harf, rakamlar, gözlerin birinde alacağı yeri belirtirler.

Kitabın sol köşesine yapıştırılmış yuvarlak bir pul üzeri-



ne insel harf ve rakamlar yazan kalemi tutan elin yakın çekimi.

— Sınıflandıktan sonra, kitap, 100 km. uzunluğundaki rafların labirentinde kendisine ayrılmış keskin noktayı alır.

Bir memur kitabı, diğerlerinin arasında bir arabanın üzerine koyar.

Merdivenin dörtköşe ve sert kafesinin üzerinden eğim.

Raflar arasında arabayı iten memura dönüş.

Alıcı, arabaya bindirilmiş olarak, raflar arasında ileri-kaydırır.

Alıcı memuru yine karşıdan alır, geçmesini bekler, bir süre sırtından izler, sonra üst katların geçitlerine doğru yükselir. Orada devinimini çember biçiminde bir merdiveninkine uydurur. Aynı zamanda oradan bir kadın memur geçmektedir.

Bir asansörderyiz. Yükseliriz. Camın arkasından tek tek geride kalan sahanlıklar görülür.

Sahanlıklardan birinde, asansör kafesinin karşısındayız. Asansör yeni durmaktadır. Memuru ve arabasını, bir koridor boyunca, karşıdan izlemek için geri-kaydırır.

— İşte, kendi dekoru içinde kitap.

Nihayet bir çeşit çıkmaz. Araba orada, kıtap da üzerindedir. Sağda bulunan raflar oraya değin izlediğimiz geçidi keser. Göğe bakan bir pencereyle son bulan, kısa bir yan geçitte bulunuyoruz.

— Yakında bu eski tavanarası yokolacak, gerçekten yirmi yıldan beri, sürekli başkalaşımalar, Ulusal Kitaplığı, dünyanın en modern olanı yapmaya yöneliyor.

Diğerlerinin yanına bir rafa konmuş olan kitabın iki çekimi.

— Sessiz kale, Ulusal Kitaplık sayılamayacak hazineleri kendinde bulundurur.

Bir pencereden, otomobillerle dolu dar sokaka eğim.

— Birçokları burada durulmasını hak etmişlerdir.

Alıcı sokaktan ayrılır, pencerenin camları üzerinde bir an durarak içeri girer, aşağıya, sokağa bakmakta olan kasketli bir bekçide durur.

— Burada, en değerli, en güzel, en ender olanı kim söyleyebilir ki?

Ciltlenmiş kitapların çekimi.

— Goncourt'ların henüz yayınlanmamış günlüklerinin el yazması mı?

1511 rakamıyla belirlenmiş bir kapı, ciltli ya da ciltsiz, şurada burada yığılmış çeşitli el yazmalarının ve bir bavalun üzerine açılır.

— Artık kimsenin çözemediği Codex Peresianus mu? Harry Dickson'un bugün bulunamayan anıları mı? Ancak 1974'te açılacak özel defterler mi? Pascal'in Düşünceler'inin el yazması? Ya da Emile Zola'nın yazıtlarının tümü mü? Bağdad çakılı ve onu çevreleyen mücevherler? Villard de Honecourt'un kroki albümü mü? Ya da; Bir kraliyet madalyonu? Victor Hugo'nun dev el yazmaları? Cabot'nun dünya haritası? II. Henri arması vurulmuş cilt? Paris'in ilk baskısı bu kıtap? Charlemagne'in dua kitabı? Saint Sever'in mahşer'i? Bu Mantegna? Bu Dürer? Bu Redon?

Her kıtap, belge ya da sanat yapıtının okunuşunda, görüntüleri perdeye yakın çekim olarak yansır. Böylece 1974'te açılacak olan özel defterin Romain Rolland'ın günlüğü olduğu öğrenilir; elle yazılmış ve bir çeşit kutuya yapıştırılmış bir etiket bunu doğrular.

— Burada her yerde, ender, tek, değerli, bulunmaz olan sızar.

Kolunun altında altın kakmalı davasa bir ciltle bir memur geçer. Bir süre yanına onu izleriz, sonra sağa döner, ve yüksek kemerlerin altında ağır adımlarla uzaklaşır.

— Bu zenginliklerin korunmaları gerekir. Bu yüzden, hava kontrol edilir, atmosferi ayarlanır. Kapıtan Nemo'nunkılınma eş bir makine düzeni ısıyı,

kâğıtlara, derilere, parşömenlere uygun bir derecede süreklilik olarak tutar.

Salonun çevresini, yerdan tavana, kaplayan elektrik tabloları üzerine çevrinme. Büyük borular, çeşitli makinelerle dolu bir başka bölmenin üzerine eğim.

— Gece gündüz, denetim sürer. Ne yapıp yapıp, «yıkım» yenilgiye uğratılmıdır.

Hızlı adımlarla bir işçi geçer. Alıcı aynı adamı, bir yeraltı galerisinde, elinde bir cep feneri olduğu halde, karşıdan alır.

— Yağlı bir ilâç ciltleri korur.

Bir adam, kitaplardan birinin deriden kapağını yağlar.

— Yitlik uygarlıkların yazıtları onarılır.

Sami kökünden olduğu anlaşılan büyük yazıların kapladığı ve bir elin nazik bir biçimde sayfalarını çevirdiği bir parşömen cildi.

— Böcek delikleri tikanır, dağılmış sayfalar bir araya getirilerek yapıştırılır.

Bu işleri yapmakta olan genç bir kadının üzerine peşe iki eğim.

— Kitaplar aşılır.

Saygılı bir cildin kapağına büyük bir enjektör yardımıyla bir sıvı dolduran ellerin eğim olarak yakın çekimi.

— Kılıfa konur.

Bir kitap kapağının yüzünü ovalayan bir kadın memurun üzerine eğim.

— Bir plâstik koruyucu, harita ve plânları yatılır.

Plâstiğin parlak yüzeyi üzerine eğilmiş bir yüz görüntüsü.

— Eskimekten korunsun diye dosyalar devinen silindire üzerine yerleştirilir.

Karton bir dosyayı yatay olarak, dikkatlice bir göze yerleştirmekte olan bir adam üzerine karşı - eğim.

Kaymayı kolaylaştıran bir silindirin yakın çekimi.

— Odundan yapılmış kâğıdının kendi kendini yok ettiği gazetelerin ise mikrofilm çekilecektir.

Başlığı olan «Marsilya İşareti» sözlerinin açık olarak okunduğu bir gazetenin yakın çekimi.

Aynı gazetenin iki ayrı çekimi.

— Bir kere ele geçtikten sonra...

Beyaz çalışma giysileri içinde bir adam geçer.

— . . bu görüntüler, yokolabilen belgelerin belleklerini sonsuza götürecektir.

Bir fotoğraf atelyesi.

— Ama ölüme karşı bu ağır savaş sürüp giderken, çağrılar salınmıştır.

Bir kadın memur, bir kâğıdı küçük bir silindir kaba yerleştirir ve onu hava ile çalışan bir ulaştırma borusunun ağzından içeri atar.

— Bu odaların labirentinde, aralıksız olarak mesajlar patlar.

Alıcı bir hava borusu grubu boyunca gider, aralarından birini ayırır, onunla aşığı iner ve varış yerinin ağzında bulunan kabul sepetine düşmekte olan, biraz önce gönderilmiş kap üzerinde durur.

Masasında oturan, silindir kabın gelmesi ile, sepete yönelen, mesajı okuyan ve geçitler labirentine giren memurun çekimi; alıcı adamı izler.

— Bulunan kitabın yerini, bir fiş alır. Bu, onun «hayaletli» dir.

Kitabı raftan alıp, içindeki fişi çıkaran ve boş kalmış yere bırakan bir elin çekimi. Memuru koridordan koridora,

bir merdivene, istenen kitabı bıraktığı bir yük asansörünün kafesine doğru izleriz.

Sonra galerilerde dolaşarak, bir arabayı itmekte, bir kitabı elde ya da omuzda taşımakta, uzun bir yürüyüşten sonra bir odanın ışığını yakıp, ona ayrılmış bulunan yerde bir kitabı bırakmakta olan memurlarla karşılaşırız.

— Kitap ve fişinin kimliklerinin son bir denetimi, son bir incelemesi.

Kitap yüklü bir arabayı itmekte olan bir adam üzerine eğim. Bir masaya yaklaşır, oradaki memur, kitaplardan birini seçer.

Geometrik bir biçimde yerleştirilmiş dolap ve gözler arasında yol alan adam ve arabası üzerine daha yüksekte eğim.

— Ve işte, varoluşu için, aynanın içinden geçmekten daha sonsal bir çözüme, en uygun çizgiye doğru yürümekte olan kitap.

Adam ve araba, kitaplığın ıssız ve yarı gizli geçitler bölgesini aşarak, kalabalık ve kimsiz büyük okuma salonuna girerler, orada kaybolurlar.

— Artık aynı kitap değildir : bir an önce, soyut, ilgisiz, bütün kitapların aralarında eşit oldukları, tanrının insanlara gösterdiği ilgi kadar buzlu bir sevecenlikten hep birlikte yararlandıkları evrensel belleğin bir bölümünü oluşturuyordu. İşte, seçilmiş, yeğ görülmüş, okuyucusu için vazgeçilmez olarak...

Okuyucuların, sessiz, başları eğik çalışmakta oldukları masalar boyunca uzunlamasına panoramık.

— ... kâğıt çığnayan, herbiri belli bir işe koşulu olmakla benzerlerinden zorunlu olarak ayrılan, bu sahte böcekleri beslemek için galerisinden koparılmış kitap.

Perspektif olarak görülen, aralarında bir beğinin dolaştığı masalar üzerine eğim.

Peşpeşe, salonun iki pan'i. Deviniminde alıcı, bir an bütün perdeyi kaplayan bir direğin arkasından geçer. Sonra yeniden, bu kez daha uzaktan ve eğim olarak, bütünüyle bir katedral'in kubbe altısı gibi okuma salonunu görür.

— Astrofizik, fizyoloji, dinbilim, sistematik, dilbilim, kozmoloji, mekanik, mantık, deyiş, teknoloji... Burada bütün bilinmeyenlerin çözümleneceği bir zaman kendisini gösterir...

Alıcı çevrimesini sürdürür. Salon karınca sürüsü gibi insanlarla doludur. Bir direk yeniden görüntüyü örter.

— ... bu evrenin - ve kimsi başkalarının - anahtarlarını teslim edeceği bir zaman.

Ciltli ve cizeli bir biçimde sıralanmış kitapların bulunduğu raflar üzerine kaydırma.

— Ve bu, yalnızca, kendi evrensel bellek parçaları önüne oturmış bu okuyucuların...

Masalar ve büyük salondaki okuyucuların üzerine dikey eğim.

— ... belki de çok güzel bir ad taşıyan, mutluluk adındaki aynı giz'in parçalarını uc uca koymaları sayesinde.

Kubbenin en yüksek yerinden, büyük okuma salonu üzerine ilkinden biraz değişik eğim.

Çeviren : Jak ŞALOM

bir yönetmen konuşuyor : feridun erol

Polonya'da bir Türk yönetmeni var: Feridun Erol. Orada doğma, 29 yıl önce; orada büyüme. Şu anda İstanbul'da kısa bir süre için. Ama yine gelecek. Bu kez bütünlük. Polonya'da bir Türk yönetmenin olması önemli değil. Onemli olan, bu Türk yönetmenin çevirdiği filmle 1967 Uluslararası Cinestud (Sinema Okulları Öğrencileri Şenliği) şenliğinde büyük ödülü koparması. İki yıl politeknik okudu Feridun Erol, sinemaya, Lodz Sinema Okuluna girmeden önce. Dört yıl okudu 1966'ya dek. Görüntü yönetmenliği bölümünü bitirdi. Sonra yönetmenlik bölümünün son sınıfına kabul edildi; 1967 de yönetmen olarak mezun olma. Aynı yıl bir büyük ödül. Bir başlangıç olmasını dileyelim. - J. S.

— Polonya'nın sinema alanındaki erken çıkışını çok iyi bir sinema okuluna sahip olmasına bağlamalı bence. Çok ağır bir çalışma programı var Lodz'un: haftada 56 ders saati. Sonra, kendilerini kabul ettiren ilk yönetmenlerin peşlerine set çekmeyerek yeni isimlerin ortaya çıkmalarına yardımcı olmaları da var: bir çeşit sanat mesenliği yani. Sinema alanında çalışan herkes arasında son derece sıkı bir işbirliği var. Özellikle öğrenciler arasında. Polonya'nın sinema alanındaki çıkışını bu nedenlere bağlamalı bence.

— Lodz'da üç bölüm var. Birincisi yönetmenlik bölümü, 5 yıl okuma süresi. Her yıl okula ortalama 1000 kişi başvuruyor. İlk eleme sınavlarından sonra sayıları 200 e düşüyor. Bu adaylar bir hafta süre ile Lodz'da yatar kalırlar. Bir seri test uygulanır bu adaylara ve sayıları 100 e iner. Son bir seçme ile de okula 15 kişi kabul edilir. Bu rakam birinci yıl sonunda 7-10 kişiye iner. Benim dönemimde 6 kişi mezun oldu okuldan. 100 kişi başvuruyor. Mezun olanlar 6 kişi. Sanırım ki bu durum bir şeyler söylüyor Lodz'daki okuma koşulları hakkında. Yönetmenlik bölümünün ilk yılında öğrenci 150 metrelik bir film çekebiliyor dilediği konuda. Özgür bir çalışma yapıyor. İkinci yılda ise 300 metrelik bir belge filmi yapmak zorunda. Üçüncü yıl içinde görüntü yönetmenliği bölümünde okuyan öğrencilerden biri ile beraber çalış-

rak bir film yapıyor. Bu yılın sonunda dilediği takdirde ya da okul gereğini duyarsa okuldan ayrılıyor. Kendisine, televizyonda ya da yönetmen yardımcısı olarak çalışabilmesi için bir belge veriliyor. Okula devam ederse dördüncü yıl sonunda diplomasını alıyor. Ancak, beşinci yıl içinde konulu, oyuncu kullanarak bir uzun film çekmesi gerekli diplomanın kesinleşmesi için.

Görüntü yönetmenliği bölümü de 5 yıl. Birinci yılın çalışmaları daha çok fotoğraf alanında toplanıyor. Yine de, çeşitli deneyler yapılabilmesi için her öğrencinin 1200 metre film çekmeye hakkı var. İkinci yıl içinde 150 metrelik bir film yapması gerek. Dilediği alanda çalışabiliyor: canlı-resim, özel efekt'ler gibi. Üçüncü yılda, bir tane si, yönetmenlik bölümünde okuyan bir öğrencinin yönetmenliğinde olmak üzere, herbiri üçyüzer metrelik iki belge filmi çekiyor. Dördüncü yılda, yönetmenlik bölümünde olduğu gibi bir kısım öğrenci okuldan ayrılıyor. Bunlar daha çok vasat öğrenciler oluyorlar. Dışarıda televizyonda çalışıyorlar. Beşinci yılda diploma filmi hazırlanıyor. Ancak bununla birlikte bir de kuramsal çalışma gerekli mezun olmak için. Teknik bir çalışma da olabilir ama geniş inceleme biçiminde hazırlanması gerekli.

Üçüncü bölüm, filmin yapımı ile ilgili bir bölüm. Bura ya iktisat fakültesi mezunları alınıyor. Süresi iki yıl. Bu bölümü bitirenler filmin yapımı ile ilgili alanlarda çalışıyorlar. Bir çeşit yapımcı oluyorlar ama Polonya'da yöntem biraz değişik, anlatması uzun sürecek.

— Sinema alanında 5 film çektim. Bunun dışında televizyon için programlar hazırlıyorum. Bu programlarda, her keresinde ayrı bir meslekte çalışanların yaşantılarını gösteriyorum. Son filmim de bir televizyon filmi. «Mrs. Dallynin bir aşığı var». 35 yaşlarında bir kadının 17 yaşındaki bir gence âşık olmasını anlatıyorum. Aralarındaki tinbilimsel (psikolojik) çatışmayı gösteriyorum. İlk filmimi 1963'te çektim: «Kukla Tiyatrosu». Bu tiyatrolarda çalışan adamların öyküsü. Perdenin ardında kuklaları oynatanlar hep onlar; bütün hüner, bütün çaba onların. Ama hep saklı kalmak zorundalar. Bütün alkışları kukla-

ları topluyor. Filmin yönetmeni Antoni Kröuze. İkinci filmimde iki alıcı yönetmeni vardı. Filmin adı «İslâhevi». Yine 1963'te çekildi. Kötü yollara sapan gençlerin doğru yola sokulmalarını gösteren bir film. Filmin ilginç olan yanı konu ile filmin çekildiği yer arasındaki çelişik durum. İslâhevi barok tarzda bir yapı. Geniş sütunlu, duvarlarında melek heykelleri. Bu filmde biraz da cinéma-vérité yaptık. Öykülerini anlatan çocukları daha önce hiçbir hazırlık yapmadan filme çektik. Bu filmin yönetmeni de K. Wierzbianski idi. Üçüncü filmim Mira Coopman adında bir İngiliz kadın yönetmenin «İkinci Ders» adlı filmi oldu. 1965'te çevirdiğimiz bu film de bu yılki Cines-tud şenliğinde gösterildi, beş ülkeye satıldı. Malaparte'nin Kaputt adlı kitabından hareket edildi ama sonradan epey değişiklik oldu konuda. Bundan sonraki filmim, Cines-tud'da birincilik kazanan «Kirk Douglas». Yönetmeni olduğum ilk film. Kirk Douglas'ın Lodz sinema okulunu gezmek üzere gelişini gösteriyor. Film 7 ayrı alıcı ile çekildi. Eğlenmek için film çektiğimizi sanan Kirk Douglas bütün İsteddiğimiz hareketleri yaptı. O gün hava çok kötü idi, bu yüzden çektiğimiz filmi kısaltarak 10 dakıka'ya indirmek zorunda kaldık. 1966'da ise «Balık Avı Günü»nü çevirdim. Film üç kişi arasındaki tinbilimsel ilişkileri inceliyor. Bir adamla bir kadın, yıkık bir kulübeye gidiyorlar. Kulübe'de yaşlı bir sarhoş oturuyor. Önceleri, adamla kadının sevişecekleri sanılıyor. Halbuki adam dok-

tordur ve kadın buraya karındaki çocuğu aldirtmak için gelmiştir. Çocuğun babası doktorun kandiaidir. Amelyat bittikten sonra şehre dönerler ama şehrin girişinde doktor kadınla beraber görünmek istemez. Ona arabadan inmesini söyler. Kadın iner ve ayrılırken de «biliyorsunuz, çocuk senden değildi» der.

— Filmilerimde bulduğunuzu söylediğiniz eğilimlerin ikisi de doğru (Onat Kutlar, Feridun Erol'un filmlerini sayıretmişti). Kimi zaman mizah'a kayıyorum, kimi zaman tinbilim'e. Polonya'da iki tür film yapılıyor bugün. Savaş aleyhtarı ve tinbilimsel filmler. Ben daha çok ikinci türle ilgileniyorum ama her iki unsur da birleşebiliyor aynı filmde. Marker'in «Joli Mai» filminde olduğu gibi - küçük bir köpek gibidir orada Marker, gözlerini, burun deliklerini dört açmış herkesi, herşeyi koklar. Alıcısıyla herkese yaklaşıp sorular sorar. - ben de yaşadığım çevredeki her şeye dikkat ediyorum. Bu yüzden tinbilimsel olaylarla da ilgileniyorum, mizahlı olaylarla da. Henüz işin başlangıcındayım. Donmuş değil henüz dikkatim. Sonra bir film neşeli olabilir ya da tinbilimsel bir durumu ele alabilir; önemli değil. Önemli olan ilgi çekici olabilmesi.

— «İkinci Ders»te kullandığımız cinéma-vérité aslında büyük bir sözcük. «Belgesel Sinema» demek daha doğru



FERİDUN EROL, MRS. DALLY HAS A LOVER / MRS. DALLY'NİN AŞIĞI VAR FİLMİNİN ÇEKİMİ SIRASINDA (ortada)



FISHING DAY / BALIK AVI GÜNÜ / FERİDUN EROL / JOANNA JEDRYKA, JAN ZDROJEWSKI

olur bence. Çünkü bu filmde herşeyin dürüstçe ve olduğu gibi verilmesine dikkat ettik. Ayrıca cinéma-vérité de bir modadır. Bugün aşıldı artık. Filmde dikkat ettiğimiz nokta yüzlerce savaş filmi çekilen bir ülkede savaş konusunda yeni bir anlatım bulabilmektir. Bu konuda belirli bir başarımız oldu sanırım. Film bir çok ülkeye, bu arada BBC televizyonuna satıldı.

— Bir filmin teknik bakımdan mükemmel olması film yapmanın ilk aşamasıdır. Sanatçının gücü ve sanatçı kaygıları bundan sonra başlar. Tekniği çok iyi olan ama ne söyleyeceğini bilmeyen bir sinemacı, iyi bir sanatçı değildir. Ancak tekniği de halletmiş olmak gerekir. Örneğin öğrencilik filmlerimde, Robbe-Grillet'in filmlerinde olduğu gibi kulağımı ters elimle göstereceğime, belki çok fazla yeni olmayan ama sağlam bir kurgu tekniği kullandım. Okul bu konuda gerekli bilgileri elbette veriyor. Demin sorduğunuz bir soruyla ilgili olarak bir şey söylemek istiyorum. Filmlerimin seyirciden gördüğü tepkiler beni çok ilgilendirir. Kapıların ardından gözlemlerim. Filmlerim konusunda hep bir kuşku taşıyım. «İkinci Ders» i çevirdikten sonra bu hoşnutsuzluk hemen başladı. Başka bir filmi düşünmeye koyuldum.

— «Yeni Sinema» konusunda örneğin, Brezilya'nın, Fransa'nın ya da Polonya'nın koşulları birbirlerinden çok ayrı. Yönetmenlerin de. Ama «Yeni Sinema» adı altında toplanan bütün yönetmenlerde ortak bir yan var : kendi

leri hakkında konuşuyorlar. Kendi günlük yaşantılarını anlatıyorlar. Çek yönetmenlerinde ve Skolimowski'de olduğu gibi, günlük yaşantının her dakikası yaşanıyor. Skolimowski'nin son filminde bir mezunlar günü anlatılıyor. Bütün mezunlar bir araya gelip içiyorlar. Sonra trende gidiyorlar. Filmin büyük kısmı trende geçiyor. Hepsi siyahlar giyinmiş mezunlar çeşitli konularda bölük pörçük konuşuyorlar. Ama radyodaki gibi değil. Gerçekte olduğu gibi. Skolimowski'nin kendi yaşantısında olduğu gibi. «Création» filmlerinden (Wajda, Visconti) ayrılıyor bu. Ama bu terim içine yalnızca gençleri almak doğru değil. Fellini de aynı şeyi yapıyor. Nedir Dolce Vita'da anlatılan? Fellini'nin kendisi. O da «Yeni Sinema»cı. Öbür yandan şunu da söylemek isterim, kolay değil bu soruları cevaplamak. Henüz bu konuda çok yetkili değilim.

— Ben yönetmenleri ikiye ayırıyorum: öyküye önem verenler, yapıya önem verenler. Kurosawa, Wajda birinci bölüme giriyorlar. İşledikleri konular daima çok kuvvetli. Oysa Skolimowski, Olmi, Godard, öyle değil. Yapıyı ön plânda tutuyorlar. Günlük yaşantıları anlatıyorlar, kendilerine özgü bir biçimde. Kafka da hep orta adam'ı işlemiştir. Ama kendisine özgü bir biçimde. Benim için önemli olan bu. Edebiyatla karşılaştırsak Wajda edebiyatın büyük çağıdır. Skolimowski ise yeni roman. Arada Polanski var. İnsanlık dışı olanın insancıl olanla birleştiği, korku edebiyatının romantizm'le kaynaştığı yönetmen. (Feridun Erol'un Onat Kutlar ve Jak Şalom'la yaptığı konuşmalardan.)

sinemada anlatım araçları : oyun

«Bir gün gelecek, san'at, konuşan heykel-lerden meydana gelmiş olacak..»

Moussogorsky

— I —

Sinemanın ilk büyük «oyuncusu», bir lokomotifli. Gerçekten de, 1895 yılının 28 Aralık gecesi, Bd. des Capucines üzerindeki Grand Café'de toplanmış olan insanlar, yeni bir sanatın, yeni bir «ışık-gölge» dininin doğuş töreninde bulduklarının bilincine vardılar mı, bilinmez... ama, bu insanların, perdeye gittikçe büyüyen ve üzerlerine doğru gelen lokomotif görüncü yerlerinden fırladıkları biliniyor. Ne, biraz sonra, gara giren trene binmek üzere yürürken, anlamadıkları bir iş için orada bulunan kameraya çekingen bir göz atarak yakın plândan geçip giden beyazlar giymiş genç kız ve taşralı sevgilisi (sinemanın ilk «önpörmiyeleri»), ne de, o günden beridir, oyunu ne kadar güçlü olursa olsun, hiç bir oyuncunun, seyirciyi bu denli heyecanlandırabildiği söylenemez. Grand Café'nin seyircileri, gerçek yaşamadıkine benzer bir devininim' in perdeye yansımalarının ilk tanıklarıydılar. «Trenin Ciotat garına girişi», Marcel L'Herbier'in deyimiyile bir «yaşamı saptama aracı» olan kameranın ilk ürünüydü. Epstein'a göre «devininim, ne resmin, ne çizginin, ne fotoğrafın, ne de başka bir aracın canlandırabildiği, yalnızca sinemanın bizlere gerçek bir yansımasını verdiği bu görünüş, perdedeki imgelerin (İmaj) ilk estetik kalitesini oluşturuyordu. Devininim saptanması, sinemanın oluş nedeni, ana yeteneği, dehâsinin temel ifadesi oluyordu» René Clair'e göre ise, «devininim, henüz esrarlı olan kuralları gün geçtikçe anlaşılan sinematografik lirizmin temel taşıydı, ve sinemanın devinimi saptamak için yaratıldığına kuşku yoktu» Pekî, bir devimi saptama ve canlandırma aracı olan sinemada, çok daha duruk (statik) bir sanatın, ana malzemesi «söz» olan tiyatronun kaçınılmaz, «sine qua non - olmazsa olmaz» ögesi olan «oyuncu» nun yeri var mıydı, varsa bu yerin önemi neydi?

— II —

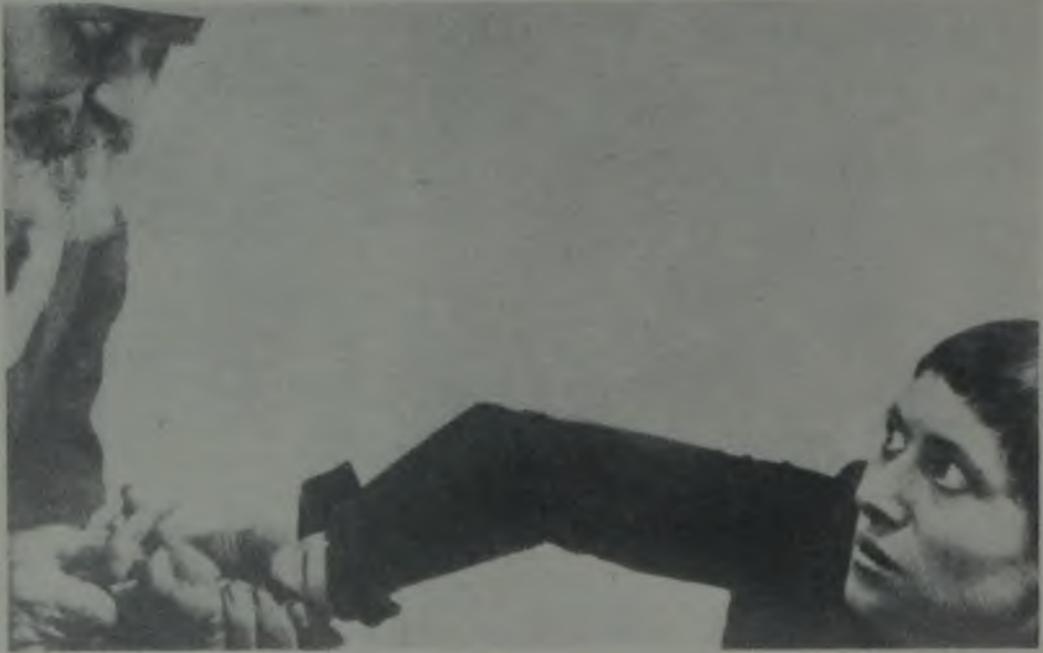
Soru, abartmalı görülecektir sanıyorum. Filmlerin % 99 unun insanlar arasında geçen öyküleri anlattığını, hergün dünya üzerindeki binlerce karanlık salonda, Bardot'ların, Brando'ların, Burton'ların, Belmondo-

atillâ dorsay

ların eski zaman Tanrılarını kıskandıracak bir «müritler» kitlesi bulduklarını görmemezlikten gelip, sinemada oyuncunun yerini tartışmak... Ama, görüntünün bile bir filmin temel ögesi olup olmadığı tartışma konusu edilebildiği düşünülürse (geçen sayıda, Henri Colpi'nin «Müziğin savunusu» yazısındaki dip-notunu anıyınız), oyuncunun filmdeki yerinin elbette tartışılabileceği açıktır. 2 karşıt durumu belirtelim önce: halk yığınları için, önce «oyuncu» vardır, hatta, hemen yalnız oyuncu vardır. Sinema seyircisinin bir filmi seyrederken dikkat sırasının oyuncu, eylem, konuşmalar, müzik, dekor, vs. olduğu saptanmıştır. Seyrettiği filmin müzik, fotoğraf, senaryosunun kimin elinden çıktığı bir yana, yönetmenini bilen seyirci parmakla gösterilir. «Star - yıldız» mitosunun yaratıldığı günden beri, seyirciyi bir filme çeken, hemen yalnız oyuncu olmuştur. Bunun tam karşıtı bir tutum da, sinema eleştirmecilerinde görülmektedir: günümüzün «sophistiqué» eleştirmecisi için, sinema tamamen «yönetmen» sinemasıdır, bir filmin oyuncularından söz etmek ise, sanatın doruklarıyla uğraşan kimselere yakışmayan, magazin dergilerine lâyük, ucuz bir davranıştır. Bu 2 aşırı tutum arasında, oyuncunun sinemadaki yerini saptamak için, öncelikle sinemanın gelişmesi boyunca oyun ve oyuncunun serüvenine kısaca göz atmak yararlı olacaktır.

— III —

Sinemada oyuncuyu önemsemiyen, «profesyonel» oyuncuyu ise tamamiyle iten ilk sinemacı, Louis Lumière'di. Rossellini'ler, De Sica'lar, Flaherty'ler, Eisenstein'lar, Lumière'in çocuğudurlar. Lumière, keşfettiği aygıtın belli başlı görevinin «gerçeği, doğayı, etrafta olup bitenleri saptamak» olduğuna içtenlikle inanıyordu. Sineması, gözlemciliğe, belgencilğe yönelmişti. Hiç bir zaman «mise-en-scène» yapmadı, hertürlü tiyatro ögesini reddetti, hiç bir zaman aktör kullanmadı, senaryolarını (bu küçük olaycıklara «buluş» demek daha doğru) arkadaşlarına, ailesine, işçilerine oynattı. Sinemaya, öykülü filmi, hayal gücünü getiren Meliès oldu. Senaryo, aktör, gıysi, makyaj, dekor, vs. gibi tiyatro öğelerini ilk kez sinemada kullandı. Sinemanın bu ilk 2 büyük kişisi arasındaki görüş çatışması, sinemada sonraları çok kereler karşı- karşıya gelecek olan 2 ayrı akımın temelini oluşturmuştur. Meliès'ten sonra, tiyatro-sinemanın büsbütün yakınlaşması, 1908'lerdeki «sanat filmi» akımıyla olur. 1908'deki «Duc de Guise'in öldürül-



LA PASSION DE JEANNE D'ARC / JEANNE D'ARC'IN ÇİLESİ / C. T. DREYER / FALCONETTI

mesia filmi, sonraları Hollywood'un dört elle sarıldığı «büyük piyeslerde büyük oyuncular» formülünü ortaya atıyordu. 1910'dan başlayarak, **Réjane**'lar, **LeBargy**'ler, **Sarah Bernhardt**'lar tiyatrodaki giysilerini, makyajlarını, mimiklerini alarak, geldiler, perdeye yerleştiler. Konuşma olanağından yoksun olmaları dolayısıyla da, tiyatrodaki mimik ve jestlerini büsbütün abartarak tekrarlamaya koyuldular. Sinemada oyunun doğallıktan pek uzak, pandomim-tiyatro arası garip bir yapaylığa saplandığı yıllardır bunlar... **Marcel Pagnol**, «sessiz film, pandomimi saptama ve yayma sanatıdır» derken belki de haklıydı. (Aynı Pagnol'dn, sesli sinemayı da tiyatroyu saptama ve yayma sanatı olarak tanımlıyan sözleri, elbette ki tartışılır). Bu arada «yıldız» mitosunun ilk tohumlarını ekmek onuru, Danimarka'ya düşüyordu. Gerçekten de, **Asta Nielsen**, 1911'deki «Uçurum»dan sonra, dünya çapında ün yapan ilk «yıldız» olmuştu. Yoğun bir ifadesi olan, sert çizgili trajik yüzü ile Nielsen, monden dramalarda herkesi hayran bırakıyordu. 1912'lerde, İtalya'da, «**Cabiria**», «**Quo Vadis**» gibi üstün-yapımlarla, kötü bir dekor beğenisi, abartılmış oyun, sahne düzeninde irileşme (hypertrophie) ile birlikte, bir «**Diva**» lar saltanatı başlıyor, **Pina Menchelli**, **Lyda Borelli**, **Franceska Bertini** gibi «yıldız» lar, filmin baş kozunu oluşturuyor, öyküler, senaryolar hep onlara göre ısmarlama hazırlanıyordu. Sinema, elinden çok çekeceği bir canavarı, «kendileriyle yaratmıştı.

— IV —

Aynı yıllarda sinemadaki en büyük evrimleri Amerika yapıyordu. Perde sanatı, Amerikanın kendisinden sonra doğmuş ilk sanattı. Avrupa gibi arkasında entelektüel bir ge-

leneği, kültürel bir geçmişi olmayan Amerika, eski Dünya'nın **Sesler, Renkler, Taş** sanatlarıyla birlikte yoğrulmuş uygarlığı yerine, kendi uygarlığını bu yeni sanatla birlikte yoguruyor, sinemaya yeni, taze buluşlar, davranışlar getirebiliyordu. Yaşlı Avrupa'nın iyi sinema yapabilmesi için unutmaması gereken çok şey vardı. Amerikanın ise unuttuğu birşeyi yoktu. 1910'ların büyük ustası **Griffith**, sinemaya kazandırdığı birçok şeyin yanında, ilk kez yakın-plânı kullanan yönetmendir. 1908'de, «**Altın hırsı** - A love of gold» da oyunculardan birinin belli bir andaki yüz ifadesini öylesine beğendi ki, bu yüzü seyirciye daha yakından göstermek gereğini duydu. Böylece, oyuna karışmazsınız, sadece oyuncu-kamera mesafesiyle oynayarak oyunun dramatik etkisini arttırmak yoluna gitti. Yakın plânın kullanılmasının oyuncunun özellikle yüzüyle ilgili bakış, mimik, yüz ifadesi gibi öğelere kazandırdığı önem açıktır.

Amerikada aynı yıllarda oluşan «komik» akım ise, komiğin en başarılı yıllarını, en unutulmaz görüntülerini, en büyük oyuncularını kapsar. Fransız **Max Linder**'in geleneğini sürdüren **Mack Sennett**, «gag»lar ve sinema hilelerini den bol bol yararlanan, **commedia dell'arte** geleneğinden yola çıkarak, **savrukama**-burlesque'e dayanan güldürünün ilk büyük ustası oldu. Sennett'in bir pandomim trupunda görüp angaje ettiği **Chaplin** ise, İngiliz pandomim geleneğiyle başlattığı kişiliğini Sennett'in okulunda geliştirmiş, bilinen evrensel doruğuna çıkarmıştı. Bu aralarda, ilk «kovboy» «**William Hart**»'ın yanı sıra, ilk Amerikan «star»ları, **Mary Pickford** (mâsum genç kız tipinin ilk temsilcisi), **Lillian Gish**, **Douglas Fairbanks**, **Wallace Berry**



LE PROCES DE JEANNE D'ARC / JEANNE D'ARC'IN YARGILANMASI / R. BRESSON / FLORENCE CARREZ

ortaya çıktılar.

Savaş süresince pek sesi soluğu çıkmıyan Avrupa sinemasının savaş sonrası akımlarının en önemlilerinden biri **Alman dışavurumculuğu** (expressionisme) oldu. **Robert Wiene**'nin «**Dr. Caligari'nin Odası**» (1919) ile başlayan bu akımda, yenilginin verdiği karamsarlık sinemada yansıyor, dış dünya değişiyor, insanları, eşyayı özıp büzen, çarpıtan alıcı devinimleri, sinema hileleri, elle boyanmış abartmalı dekorlara uygun olarak, garip giysili, ağır makyajlı kişilerin ağır, gerçek-dışı davranışları dikkati çeki-yordu. Dışavurumculuğun kuramcısı **Rudolf Kurtz**, bu akımda oyuncunun görevini şöyle tanımlıyor: «Dışavurumculuk, oyuncudan belli-başlı bir şey ister: halka ulaşmasını sağlayan aracı'yı (medium) yoketmesini... Geçmiş deneyler sonucu elde edilmiş bir ifade tarzı ve gündelik bir dil yerine, kendi yeteneklerini alabildiğine kullanabileceği yeni bir oyun tarzı bulmalı, alışılmış anlatımlardan vazgeçiş, ruhbillsel açıklaması olmayan yeni bir davranış edinmelidir». Oyuncunun oyun tarzını kuramsal bir deformasyona tâbi tutan bu akım, yerini daha gerçekçi olan «**Kammerspiel**» e bıraktıysa da, Alman oyuncularını uzun bir süre, dışavurumculuğun abartılmış oyun tarzından kurtulamadılar. 1930'lara doğru büyük ün yapan **Emil Jannings**'in sadeleştirilmiş dışavurumcu dekorlar içinde, yüzünde günah-pişmanlık-orta yaş tutkusu ifadeleri, acı gülüşler ve şeytani bakışlarla içler acısı dramlarda verdiği oyunları, bu tarz oyunu Jannings hayranı ve taklitçisi Ertuğrul Muhsin'in uyarladığı yerli melodramlarda ve, sonraları «**Dar-ül-bedâyi tarzı**» adı altında yıllarca tiyatro ve filmlerde seyretmek zorunda kalan bizim

seyircimiz, özellikle ansır.

— V —

Bütün aşırılıklara, yıldız sistemine, üstün-yapımlara, dışavurumculuğun yapaylığına karşı en önemli çıkış, Rus sinemasından geldi. Eisenstein'dan da önce, son yıllarda ismi tekrar çok anılan **Dziga Vertov**'un «**Kino Glaz - Sinema - Göz**» akımının temsilcisi olan filmleri, bir yönden, tekrar Lumière'e dönüştür. Zira, Vertov da, stüdyo-dekor-oyuncu-sahne düzeni'ni itiyor, kamerasını alıp gördüğünü saptamak üzere sokağa çıkıyordu. Ama Lumière'le arasındaki önemli fark, Vertov'da **kurgunun** var oluşuydu. 1925'te, **Eisenstein**'in «**Potemkin Zırhlısı**» adeta bir patlayış oldu. Çerçeveleme düzeni, ritm duygusu, ileri kurgu tekniği ile göze batan bu filmde, belli-başlı oyuncular, Odesa şehri ve Potemkin zırhlısı idi. Buna, istenirse, bir üçüncü oyuncu daha eklenebilir: halk. **Dovçenko**'nun «**Toprak**» ise, doğanın unutulmaz görüntüleri arasında köylüleri gösteriyordu. **Kuleşov**'un yine bu yıllarda yaptığı ünlü «**Mosjukin**» denemesi, (geçen sayıda G. Scognamiglio'nun «**Kurgu hakkında**» yazısına bakınız) kurgunun önemini gösterirken, oyuncunun da sinemadaki yerini (isteyerek veya istemiyerek, ama daha çok istiyerek) küçümseme yoluna gidiyordu. Ama, bu devir Rus yönetmenlerinin «aktör» ü tamamen yadsıdıkları söylenemez. Eisenstein, daha sonraları, «**Yaşam yolu**» ve «**Korkuş Ivan**» da tanınmış bazı oyuncularını (hem de Rus tiyatro geleneğine en bağlı olanlarını) kullanacaktır. Profesyonel oyuncunun yadsınması, savaş sonrasına dek, ancak ayrıklayıcı (istisnai) bazı çıkışlarda görülecektir. Bunlardan biri, **Flaherty**'dir. «**Nanook**» ta, bir eskimo ailesi aralık

mera karşısında kendi yaşamlarını tekrarlatmıştı Flaherty. (Bu, Dziga Vertov'un insanı kameranın varlığından hiç kuşkulandırmadan, habersizce saptama ilkesine bir hayli aykırıydı). Aynı Flaherty'nin daha sonra yaptığı filmlerde aynı başarıya erişememesinin bir nedeni ise, bazı sinema tarihçilerince, amatör oyuncuların kamera karşısındaki belirgin aksamları olarak açıklanıyor. (Bu, amatör, diğer bir deyimle özenci oyuncu kullanmanın her zaman başarı sağlamayacağına dair ilk örnekler). Bu arada, oyuncuyu değil, insanı bile filminden kaldırarak tamamen bir «nesne» sinemasına yönelmeği savunanlar da görüldü. 1924'te öncü «**Ballet mécanique**» filmi yapan Fransız ressamı **Fernand Léger** şöyle diyor: «Sinemanın yanı sıra, senaryodur. Bu ağırlıktan kurtulursa, sinema, hiç bilinmeyen şeyleri gösteren dev bir mikroskop olabilir. Yakın plânda gözükün ve yavaşça kıymıldıyan bir kapı (nesne), bence, ekranda normal ölçülerıyla görünen ve kapıyı kimildatan bir insandan (özne), çok daha heyecan vericidir». Yine aynı yıllarda, **Abel Gance**'in ilginç kurgu deneylerine giriştiği «**Tekerlek - La roue**» filmi için, yazar-yönetmen **Germaine Dulac** şöyle diyor: «Sinema pekalâ kişisiz (yani tiyatroya başvurmadan) heyecanlandırabilir. Rayların ve tekerleklerin türküsüne kulak veriniz... Bir «tema» gerek, bir dram değil... Sinema asla Abel Gance'in bu şiirindeki kadar kendi kendini aşmamıştı. Işık oyunları, biçim oyunları, perspektif oyunları... Güçlü bir biçimde hissedilen bir şeyin görünümünün verdiği yoğun heyecan... Tekerlekler, bir ritm, bir hız... Devinimi kalbin ritmini izleyen bir makine kolu... Gance, kelimelerle değil, imgelerle yazan bir şairdir». Yine aynı yıllarda, oyuncusuz sinemanın çok ilginç bir örneğini ise, Almanya'da, **Walter Ruttmann**, Berlin şehrinin 24 saatlik öyküsünü görüntülerle veren «**Berlin**» adlı filmle ortaya koyuyor...

— VI —

Sesli sinemanın bulunuşu, sinemayı, bu arada oyuncunun durumunu önemli biçimde etkiledi. Sinemanın en büyük ustaları (Chaplin'ler, Eisenstein'lar, Vidor'lar, Clair'ler Murnau'lar) sesli filmi mahkûm ederlerken, sinemaya sesin ve müziğin girmesi, bütün bir sessiz sinema estetiğini, kurumları ile birlikte altüst ediyor, ama diğer yandan da, sinemaya gerçekliği bütünlemek, mükemmelleştirmek için önemli bir öge kazandırıyor. Sesini kullanmaktan korkan birtakım oyuncular ortadan silindi. Ama kalanlar konuşmasını öğrendiler, ve seyirciyi etkilemek yolunda oyunlarını güçlendiren, tamamlayan bir olanak daha kazandılar. Sessiz sinemanın son günlerinde çevrilen bir filmde söz etmeden geçmemek gerek bu arada... Bu, **Carl Dreyer**'in 1928'de Paris'te çevirdiği «**Jeanne d'Arc'in Çilesi**» filmidir. Dreyer, bu filmde, yakın plânlara ilk kez baş rolü veriyor, oyuncunun yüzünün bütün anlatım olanaklarıyla alabildiğine kullanıyordu. **Falconetti**'nin (Jeanne d'Arc) yüzünü, kahramanının ruhunun bir aynası haline getiriyordu. Dreyer bu konuda sonradan şöyle dedi: «İnsan yüzüne büyük önem veririm. Bu, keşfetmekten bıkılmayan bir alandır. Bir stüdyoda, esinin (ilhamın) esrarlı gücüne açık bir yüzü saptamaktan daha soylu bir deney olamaz. Onu, içten canlanırken, ve şiire dönüşürken görmek...»

Sesli sinemanın sinema için yararsız bir yönü, tiyatro-

sinema ilişkilerini alabildiğine, sınırsız bir biçimde arttırmaması oldu. Fransada **Marcel Pagnol**, **Sacha Guitry** gibi sanatçılar, sinemayı bir cins «tiyatro konservesi» yapmak için kullanırken, Hollywood, Broodway uyarlamalarına, **Lubitsch**'in öncülüğüyle (çabucak soysuzlaşmakta gecikmiyen) bir «müzikal» furyasına girişiyor, sesli sinemanın estetiğini kuran büyük kuramcılar çapında kimse çıkmadığından, sesli sinema kendine özgü kuramları bulamıyor, gelişme oluyorsa bile, bilinçsiz, yavaş, raslantısal bir biçimde oluyordu. Her ülkede oyuncu ön plâna çıkmış, tam bir «yıldız» devri başlamıştı. Savaş sonrasına gelinceye dek, sinemada büyük patlayışlar olmayacak, **Joris Ivens**'in belge-filmleri, **André Malraux**'nun «**Umut - L'espoir**», **Rouquier**'nin «**Farrebique**» filmleri gibi bazı çıkışların dışında, sinema hemen her ülkede bir «yıldız» sineması olacaktır.

— VII —

Savaşı izleyen okulların en önemlisi olan **İtalyan Yeni - Gerçekçiliği**'nin belli-başlı özelliklerinden biri, bilindiği gibi, profesyonel oyuncuyu reddetmesidir. İtalyan filmde oyuncu yoktur, insan vardır. Özenci oyuncularla çevrilen bu filmlerde, yine de oyunun mükemmelliği insanı şaşırtır. **Rossellini**'nin oyuncularını filmin geçtiği yerlerden doğrudan doğruya topladığı, **Anna Magnani**'yi bir içkili gazinoda görüp sinemaya getirdiği, «**Kaldırım Çocukları**»nın sahibi sokak çocuklarından meydana geldiği artık mitoslaşmış olaylardır. İtalyan filmlerinin yıldız kavramını itmesinin başlıca nedeni, temsil edilen karakter ile, perdede gösterilen kişi arasına ister istemez giren, meslekî önyargının, deneyin, bilincin verdiği belli bir tutumun yok edilmesi, aradaki 3. kişinin kaldırılması isteğidir, bu akımın kurucularına göre... Böylece, seyircide de, oyuncuyu tanımının vereceği bir önyargının önüne geçilmiş olur. Örneğin seyirci, **Brigitte Bardot** veya **Cary Grant**'dan belirli bir oyun tarzı, belirli bir davranış beklemeğe alışmıştır. Rol çok iyi oynansa bile, yine seyircinin biling altında, **Bardot** veya **Grant**'ın eski filmlerinden kalma imgesi ile karışacaktır.

İtalyan yeni-gerçekçileri'nin sokaktan geçen adamı durdurup kamera karşısında oynatmaları, üstelik bir hayli başarılı sonuçlar almaları, oyuncunun nitelikleri üzerinde kuşku uyandırdı. O zamana dek oyuncunun **fotojeni**, **varlığını duyurma (présence)**, **dramatik sanat kursları** veya **sahne ve perde tecrübesiyle geliştirilmiş doğal bir oyun gücü** gibi öğelere mutlaka sahip olması gereğine inanılıyordu. Yeni-gerçekçilik deneyinin oyuncularının bunların çoğuna sahip olmamaları, kuralları yıkıyor, «acaba herkes bir oyuncu olabilir mi?» sorusunu akla getiriyordu. Aslında, özenci oyuncunun bir filmde başarı kazanması, çok ayrılcı (istisnai) bir durumdur. Bu, oyuncunun yüzünün, davranışının, ruhsal durumunun, giderek kişiliğinin, bir öyküdeki kişiye ayrılcı bir benzerliğini gerektirir, ve buradan bir genellemeye gidilmesi kolay değildir. **André Bazin**'e göre, «Özenci oyuncular, fizik veya yaşam yönünden oyanayacakları role uygunlukları dolayısıyla seçilirler. O zaman bile, başarıları ancak, senaryonun «törel» koşulları bir araya geldiği, senaryo, oyuncuların dramatik yalanı en küçük ölçüde isteyen bir senaryo olduğu hallerde sağlanabilir». Ayrıca bu oyuncular, bu başarıyı ancak bir kez, bir tek filmde elde

edebilirler. Deneye 2. bir kez girilirse aynı sonuç alınmaz, çünkü oyuncunun ilk filmdeki saflığı, bilinçsizliği ister istemez bozulmuştur. «**Biçiklet hırsızları**»nın başarılı işçi ve oğlunun, stüdyoları boşuna dolayarak 2. bir filmde rol aradıkları, «**Tabou**» nun küçük **Rari**'sinin sonunda Polonya'da fahişe olduğu, Bazinn'in verdiği ilginç örneklerdir. **Murnau**'dan başlayarak, **Flaherty**, **Ivens**, **Rouch** gibi belge-filmciler, insanları kamera karşısında günlük yaşamlarını tekrarlamaya çalışmışlardır. «**Ferrebique**» in köylüleri, «**Moi, un noir**» in, «**Come back, Africa**» nin zencilerinin oyunları, aslında gerçek bir «**dramatik oyun**» çizgisinin çok altında kalır. «Gerçeğe daha yaklaşmak için, gerçek kişilere kullanmak» düşüncesi ise tartışma götürür. Çünkü sinema, herşeye rağmen, gerçeğin kendisi değil, gerçeğin bir sinema diliyle anlatılmasıdır. Gerçekle, perdede görülen arasında bütün bir sinema dili vardır: fotoğrafı, ışığı, plânları, kurgusu... ve, oyuncular ile. Oyuncu da, (profesyonel oyuncu da, ve özellikle profesyonel oyuncu) sinema dilinin bir parçasıdır. Sinemanın gerçeği elde etmek için illâ gerçek insanları kullanması, bu yüzden bir hayli tartışma götürür. Ama soru tartışılardursun, «**insancıl gerçeklik - authenticité humaine**» meraklıları, yine kameralarını sırtlayıp, olayı geçtiği yerde, geçtiği kişilerle çekme yoluna gideceklerdir. **Marcel Camus**'nun «**Orfeu Negro**» için Brezilyaya gidip baş oyuncusunu orada araması ve zenci bir futbolcuyu oynatması ilginçtir. Bütün endüstri şarkını «yıldız» sistemine dayanmış bir Amerikada bile, **Audie Murphy**, gibi bir savaş kahramanı kendi yaşamını perdede canlandırmağa çalışılmış, **Preminger** «**Anatomy of a murder**» de avukat rolünü gerçek bir avukata oynatmıştır. (Joseph

Welch). Örnekler çoğaltılabilir. **King Vidor**'un «**Hallelujah**» ta bir avuç zenci şarkıcı - dansörü, **Becker**'in «**Le Trou**» da gerçek mahkûmları, **Malraux**'nun «**L'Espoir**» da gerçek köylüleri yönettiği ansınabilir. Sinemada zaman zaman çok başarılı olmuş bu yöntemin pek seyrek kullanılmasının nedenleri ise, yine Bazin'e göre «bu yöntemin kendi yok oluşunu da kendinde taşımasıdır. Tecrübesizlik ve saflık, kaçınılmaz etkenler olduğu ölçüde, kullanışa da dayanıksızlardır».

— VIII —

Günümüz sinemasında, «**cinéma - vérité**, **cinéma - direct**, **ciné - reportage**, **ciné - oeil**» gibi akımlar, stüdyo yerine doğaya, yapay ışık yerine doğal ışığa, profesyonel oyuncu yerine özenci oyuncuya yönelmişlerdir, **Méliès**'in değil, **Lumière**'in geleneğini sürdürmektedirler. «**Yeni - Dalgâ**» nin oyuncuları, mimiğin, duruşun, diksiyonun alışılmış geleneklerini kurallarını yıkmaya başlamışlardır. Özellikle filmler belge-filmle yakın bir akrabalık içinde. **Belmondo**'nun «**Serseri aşıklar - A bout de souffle**» daki şaşırtıcı oyun özgürlüğünü düşününüz. **Godard** bu film için : «**Belmondo ve Seberg'in oynadıkları bir film olmaktan çok, Belmondo ve Seberg üstüne bir belge-filmidir**» demiştir. Yeni Sinema'nın en ilginç yönetmenlerinden **Antonioni**'nin ise oyuncularından beklediği ve onları yönettiği büsbütün başkadır. Antonioni, kamera arkasında «**bekler**», oyuncularının yaptıklarını değil, yapmadıklarını saptamak için sanki... Gerçekten Antonioni'nin filmlerinde, dikkat edilirse, kişinin eylemden çok, jestleri, söyleyip yaptıklarından çok, söylemeyip yapmadıkları önem kazanır. (Bu, bir cins «olumsuz sinema»dır.) Yeni Sinema'nın oyun özelliklerinden söz ederken, 1950



JEAN - LUC GODARD, MADE IN USA'DA LAŞZLO SZABO'YU YÖNETİRKEN



ANSIKTET / YÜZ / INGMAR BERGMAN

lerde (**Kazan**'in kurduğu «**Açtor's studio**» nun ortaya çıkardığı oyun tarzının, günümüz sinemasına dek süregelen etkisinden söz etmemek haksızlık olur. **Brando**, **Dean**, **Julie Harris**, **Karl Malden**, **Eli Wallach** gibi oyuncular yetiştiren bu okulun bir bakıma «paroxystique» oyunu, Yeni-dalga'nın oyununu genellikle etkilemiştir. Ayrıca, Japon filmlerinde oyuncuların, geleneksel «**Kabuki**» tiyatrosundan izler taşıyan değişik, özgün oyunlarından da söz edilebilir.

— IX —

Oyun-oyuncu'nun sinemanın gelişmesi boyunca geçirdiği değişimleri kısaca inceledikten sonra, oyunun geçirdiği aşamalarla sahneleme tekniğinin gelişmeleri arasındaki paralellik göze çarpar. Burada artık, oyuncudan alınan sonucun genellikle yönetmene bağlı olduğundan söz edebiliriz. Başta, oyuncuyu ve yönetmeni merkez olarak alan 2 ayrı düşünceye dikkati çekmiştik. Aslında 2 düşünceyi de haklı gösterecek gerekçeler ileri sürülebilir. Bir film her ne kadar herşeyden önce yönetmenin eseriyse de, yönetmenin düşüncesini, anlatmak istediğini, mesajını seyirciye ulaştıran en somut araç, oyuncudur. Bir filmin ansızın bir sahnesinde, görüntüsünde, ister istemez bir oyuncunun bir yüz ifadesi, bir bakışı, bir devinimi bulunacaktır.. ister bilinen bir oyuncunun, uzun bir hazırlık sonucu çekilmiş bir yakın plânı olsun, isterse kamera önünden raslantı sonucu geçen bir gerçek kişinin yüzü olsun... Diğer taraftan ise, oyuncu, yönetmen-seyirci arasındaki en somut araç olmakla birlikte, sadece bir araçtır, film denen bütünün sadece bir parçasıdır. En doğal oyuncu bile, sinemanın düzenleri (artifice) olmadan, (kamera, makyaj, ışık, yakın plân gibi), sinematografik bir

«büyü» den geçmeden seyirciye ulaşamaz. Oyuncunun «herşey» olduğu sanat dalı tiyatrodur, sinema değil.. Tiyatroda, oyuncu seyirciyle karşı karşıyadır. Perde açıldığı andan itibaren, artık sahneye koyucu, makyajcı, hatıra yazar yoktur, oyuncu vardır, rolüne girer, seyircisini alır, başından sonuna dek götürür. Sinemada ise oyuncu, oyununu bir bütün olarak oynayamaz, oyunun bütününü yönetmen tasarlar, her sahneyi (kafasındaki bütüne uygun olarak) oyuncuya oynatır. Oyuncu, her sahnede, yönetmene (ve sinema düzenlerine) tâbidir. Büyük kuramcı **Pudovkin**, bu konuda şöyle diyor : «Oyuncunun gerçek 3 boyutlu uzaydaki devinimi, yönetmen için, perdeye yansıyan görüntünün yüzüne tamamen uygun düşecek, dümdüz, gelecekteki görünüşü kurmak için gerekli öğelerin seçiminde ancak malzeme olmağa yarar. Yönetmenin oyuncuyla çalışmasının önemli bir öğesi de, ışıktır. Işık olmadan, nesnelere de, insanlar da, başka hiç bir şey de, film üzerinde var olamaz. Aydınlatılmamış bir oyuncu hiç bir şey ifade etmez... Film oyuncusunun filmel görüntüsünü yaratma çabası, doğrudan doğruya, filme özgü, teknik bakımdan çapraşık koşullara bağlıdır. Bu koşulları yalnız yönetmen bilir, ve oyuncu filmi yaratma çalışmasına ancak yapım takımının sıkı sıkıya kaynamış bir üyesi olarak katılabilir.»

Yönetmen-oyuncu ilişkilerinin önemini saptadıktan sonra, bu ilişkilerin, değişik örneklerde, değişik nitelikler gösterdiğine değinelim. Oyuncularına her sahneyi bizzat oynayarak tanımlayandan, herşeyi oyuncunun içgüdüüne bırakana kadar çeşitli yönetme biçimleri vardır. Çek **Milos Forman**'ın ise, bazı etkiler elde etmek için, oyuncularını isteyerek kötü oynamağa yönelttiği ileri sürülmüştür.

1930'ların yönetmeni **Joseph Von Sternberg**, anılarını anlattığı kitabında şöyle yazıyor: «Oyuncular, yönetmence yoğrulacak, biçimlendirilecek plâstik parçalarıdır. Filmde kullanılan diğer öğelerden belki biraz daha önemlice parçacıkları...» Günümüz yönetmenleri arasında çok özel bir yeri olan **Bresson**'da, profesyonel oyuncudan nefret eder: «**Oyuncu.. işte düşman.**» Ama **Bresson**, aynı zamanda bir mükemmellik meraklısıdır. Oyuncularını, tanımamışlardan, ama çok güç seçer, her çekimini, uzun tekrarlardan sonra çeker. **Bresson**'a göre: «Filmde insan önemlidir, aktör değil... aktör (hale yetenekli aktör), bir insanın çok basit, dolayısıyla yanlış bir imgesini verir.. Oyuncularımın bana gösterdiği değil, sakladığı önemli.. Bir eller, bakışlar, nesnelere filmi yapmak, tiyatroyu her şeyi itmek isterdim.» **Bresson**'un kullandığı bütün oyuncuların (**Claude Laydu**, **François Leterrier**, **Martin La Salle**) bütün alışılmış dramatik sanat kurallarına karşıt birer oyun verdiklerini saptamak da, ilginç olsa gerektir.

Oyuncuya önem veren yönetmenlerden bazılarının bu konudaki düşünceleri şöyle:

Renoir: «Konuşmaları oyunculara önceden verir, birçok kereler okumalarını isterim. Böylece söyleyeceklerinin ruhuna iyice girerler. Buna karşılık, aktöre «bakın, sahneyi oynayacağım.. siz de böyle yapın» metodundan nefret ederim... Oyuncu, oyununu, yavaş yavaş, kendi kendine, el yordamıyla bulmalı.»

Ingmar Bergman: «Oyuncu, en değerli aracımızdır. Kameranın başlıca amacı, bu aracın tepkilerini kaydetmek olmalıdır. Kamera, karışık devinimlere kalkmamalı, eylem'e uygun, tarafsız bir gözlemci olmalı, ancak seyrek fırsatlarda eylem'e katılmalıdır. İlk çekim, deneyime göre, en başarılı olanıdır. İlk çekime, oyuncu, bütün yaratıcı gücünü, kendiliğini koyar.»

Nicholas Ray: «Oyuncuya büyük önem veririm. Rollerini vermeden önce, yüzlerce aktörle oturur, gevezelik ederim. Yine de yanıldığım olur. Bu alanda katı ilkelerim de yok, zira, her oyuncu farklı olduğundan, yönetmenin oyuncuya uyması gerekir..»

Oyuncu hakkında daha olumsuz düşünen yönetmenler ise şöyle diyorlar:

Rossellini: «Aktörden vazgeçmeği yeğlerim. İyi, profesyonel oyuncular, yaratılmak istenen kişiyi hiç bir zaman veremezler. Düşlenen kişiliği yaratılabilmek için, yönetmen, oyuncusuyula amansız bir savaşa girmeli ve onu, kişiliğine boyun eğdirmeli... Böyle bir savaştan kaçındığım için, profesyonel oyuncu kullanmıyorum... Oyuncularıma konuşmaları son dakikada verir, sahneleri çok az tekrar ederim. Önemli olan, oyuncuyu, doğallığı, kendiliği içinde yakalayabilmektir.»

Antonioni: «Oyuncuyu bir ham madde olarak düşünürüm. Genellikle, aktöre rolünü, canlandırdığı kişiliğin kararlılık noktalarını açıklamam. Aktörün zekâsına değil, içgüdülerini uyandırırım. Zekâ aktörden korkarım, çünkü kendi kendisinin yönetmeni olmağa kalkar.»

Bu arada, bir akademik sinemacının, **Hitchcock**'un da, bu konuda **Bresson**'lara, **Rossellini**'lere yaklaştığını görmek, ilgi çekicidir: «Sinema sanatının, etkisini kendi kendisiyle elde etmeğe, (kişilik veya yeteneğinin gücüne inanarak) direkt olarak halk için oynamağa kalkan «bü-

yük aktör» e gereksinmesi yok... Aktör, eğilebilen, yönetmenin, kameranın emirlerine uyabilen biri olmalı.. En iyi sinema oyuncusu, hiç bir şey yapmamağı en iyi bilendir, diyebilirim.»

Godard'ın, «cinéma-verité»nin bazı büyük ustalarının çalışması hakkındaki nitelemesi de ilginçtir: «Bu cins sinema, bir «takip», bir «av» olmaktadır. Bu takip süresince, **Reichenbach** oyuncusunu gözler, **Bresson**, sıkıştırıp ezizet eder, **Rouch** ise habersizce yakalamağa çalışır.» Yukarıda sayılan oyuncu-yönetmen ilişkileri dışında kalan çok özel bir durum, «yıldız oyuncu» durumudur. Söz konusu olan «yıldız» oldu mu, çarklar tersine dönmeğe başlar, oyuncu filmin merkezi olur, yönetmen, öykü, çekim, herşey yıldız mitosunu uygun biçimde seçilir, hazırlanır.

Daha da özel bir durum, «yıldız»la kişilik sahibi yönetmenin aynı filmde karşılaşması olur. («Yıldız yönetmene karşı»)... Böyle durumlardaki karşılaşmalarda, ya yönetmen yıldızın mitos niteliklerini kabullenir, ya herşeye rağmen, yıldız'ın gelişigüzel bir oyuncu gibi kendi yönetim ilkelerine uydurmağa kalkar, ya da, karşılıklı tavizlerle bir orta yolu tutulur. İyi yönetmenin bu duruma düşmemesi yeğlenirse de, düştüğü takdirde yapacağı en iyi şey, oyuncudan en iyiyi elde etmeği, ona kendi kendisini aşırtmağı, başararak durumu kurtarmasıdır. **John Huston**'un «Uygunuzlar - Misfits» de **Marilyn Monroe**'dan, **Clouzot**'nun «Hakikat - La Verité» de **Bardot**'dan, **Mike Nichols**'un «Kim korkar hain kurttan» da **Elisabeth Taylor**'dan alabildikleri oyunlar akla gelen örneklerdir.

«Yıldız» mitosunu çerçevesine giren, tamamen bu anlayışa göre çevrilmüş filmlerin, genel olarak sinemaya sanat yönünden pek katkıda buldukları olmamıştır. Ama, «yıldız» mitosunu, sinema sanatına birşey kazandırmamışsa da, sinemaya bugünkü efsanevi niteliğini kazandırmıştır. Sinemayı, buluşları ve kuramsal düşünceleri ile, **Lumière**'ler, **Eisenstein**'lar, **Pudovkin**'ler yaratmışlardır. Ama sinemanın geniş halk yığınlarına malomasını sağlayanlar, biraz da **Rudolph Valentino**'lar, **Douglas Fairbanks**'lar, **Greta Garbo**'lar, **Pola Negri**'lerdir. Yıldız mitosunu kınanabilir, ama yadsınamaz. Günümüzün gerçeğe, gündelik yaşama yönelik sinemasında da «yıldız»lar halâ vardır. Yalnız dikkati çeken, bunların efsanevi, erişilmez, esrarlı nitelikleri dolayısıyla değil, kişiliklerinin mitosunu ile günümüzün düşünsel ve toplumsal gelişmeleri ve eğilimlerini kaynaştırabilmiş olmaları dolayısıyla bu duruma eriştikleridir. Bir **Monroe** veya **Bardot**, Hollywood'un **Sunset Boulevard**'ında ehli panteriyile dolaşan **Theda Bara**, veya uğrunda kıralların intihar ettiği **Pola Negri**'ye kıyasla günümüz insanına daha yakın, ayakları yere daha sağlam basan kişilerdir. Bir **James Dean**, günümüzün bunalım içindeki asi gençliğin temsil ettiği, bir **Marlon Brando**, psikanalizle beslenen, anti-konformist modern «kahraman» olduğu, bir **Bardot** toplumun koyduğu tabuları, kalıplaşmış seks kurallarını iten modern kadına yaklaştığı için birer «idôle» olmuşlardır. Yine de, gittikçe «insan» ölçülerine indirgenen bugünkü sinema, kameranın (arkasına olduğu gibi) önüne de, mitos'luktan uzak, basit, sade kişilerin geçmesini sağlamaktadır. Bunun da, giderek, «yıldız» mitosunu da, son «**Monstre sacré**» leri de öğüteceğine inanmayı bir «basit insanın, gündelik yaşamın sineması» haline getireceğine dair belirtiler çoktur...

henri colpi filmde müziğin savunu ve övgüsü

derleyen :
jak şalom

Geçen sayımızda ilk dört bölümünü yayımladığımız, Henri Colpi'nin büyük araştırması «Filmde Müziğin Savunu ve Övgüsü» adlı kitabının derlemesini bu sayıda bitiriyoruz.

1 — Maurice Jaubert : Çok kısa bir film müziği uğraşı, 1929-1939 yılları Jaubert'i bu alanda çalışan bestecilerin belki de en büyüğü yapmağa yetti. Film müziği bestecisinin görüntünün üzerine binmemekle birlikte kişiliğini koruması gerektiğini ilk Jaubert ayırdetmişti. Müziğin niceliğini filmin görsel diyalektiği belgilemeliydi. Besteci daha ilk görüşünde filmi anlar, çekimden önce duyardı. 1940 ta ölümüyle yitiren film müziği oldu. En önemli çalışmaları arasında Vigo'nun L'Atalante ve Zero de Conduite/Hal ve Gidiş Sıfırıyla René Clair'in 14 Juillet/14 Temmuz ve Le Dernier Milliardaire/Son Milyarder'i sayılmak gerekir. Jaubert'de sinemayı anlama yeteneği vardı. Daha iyisi, sinema sezgisi vardı. Sinematografik partiyonun müzik niteliğini yitirmeden de işlevsel olabileceğine bir örnek Jaubert'dir. Sinemanın bir halk sanatı olduğunu düşünürdü. Bu yüzdendir ki, hiçbir zaman işin kolayına kaçmadan, herkes tarafından akılda tutulabilir müzikler yazdı. 14 Temmuz'daki vals duygulu ve sevecendi. René Clair'in filmi gibi.

2 — Londra'da müzik : Geleneksel olarak İngiltere besteci bakımından pek zengin sayılmayan bir ülkedir. Bu durumun film müziğini de etkilemesi gerekirken; tam tersi oldu. İngiliz sinemasının beklenmedik gelişmesi ve yepyeni bir besteci kuşağının yetişmesi bu olayın nedenlerini yarattı. Grierson'un belge filmi okulu (General Post Office) sorunu kökünden çözümlüyordu. «Gerçek yaşamdan alınmış olaylar stüdyoda yaratılanlardan daha güzel olabilir. 1933'ten 1940'a bu anlayışın ürünleri bugün sinema tarihinde geniş yer tutmakla, Grierson'un düşüncelerini doğrulamış oluyor. 1940'ta G.P.O. silindi ama etkili bütün tecimsel yapımda sürdü, gitti. «Konulu belgecilik» akımının insancıl ve toplumsal bağlamı içinde besteci de, kendine daha yakın, daha rahat çalışmalar yapabileceğini bulmuş oluyordu. Akım, Honegger, Milhaud gibi bestecileri İngiltere'ye çekmekte gecikmedi. Genç bir orkestra şefi, Muir Mathieson, 23 yaşında, en büyük yapımcılardan London Films'in müzik yönetmeni oluyor-

du. Çalışmalarıyla, yaşlılık dönemlerine değin film müziği yazmamış bestecileri, Sir Arnold Bax ve John Ireland'ı, altmış yaşlarının üzerlerinde sinemaya soktu. Mathieson, İngiliz film müziğinin en önemli kişiliği olarak anılmak gerekir.

3 — Sevgilim Hiroşima : Bu film hakkında Jacques Rivette; «Resnais'nin sinemada karşılaştığı sorunlar, Stravinsky'nin müzikte karşılaştıklarıyla koşuttur» demişti. Robert Benayoun ise «Bu film, günümüzün filmidir, çünkü Stravinsky ve Bartok'a özgü contrepoint kavramlarının süre anlayışını kendine temel olarak alır» diyerek düşüncesini açıklıyordu. Daha önce Darius Milhaud, Guy Bernard, Maurice Jarre, Pierre Barbaud ve Hanns Eisler gibi bestecilerle çalışarak müziğe verdiği önemi ortaya koyan Resnais, bu kez iki besteci ile çalışacaktı. İtalyan Giovanni Fusco ve Georges Delerue.

Sevgilim Hiroşima, atom kenti üzerine, kısa bir film sayılabilecek olan bir çeşit önsözle başlar. Bu önsöz kesiksiz bir partiyon taşır. Sevişen bedenlerin görüntüleri her perdeye yansıtıldığı kendi müzik temasını da birlikte getirirler. Kent görüntüleri ise ayrımlara göre özel temalar getirirler beraberlerinde. «Japon» müziği tuzaklarından başarıyla kaçınılan Hiroşima'da, Japon havası taşıyan fakat tümüyle batılı olan valsi, onu en iyi yazabilecek olan Georges Delerue yazmıştı. Müziğin çalınmasında kullanılan çalgılar ve bunların meydana getirdiği topluluk, aslında müziğin önemini ve icranın kesin olma gerekliliğini ortaya koymaya yetiyordu : piyano, flüt, pikkolo, klarnet, alto, viyolonsel, kontrbas, kor ve gitar.

Hiroşima konusunda çok şey söylenebilir. Eşleşmesinden, müzik dozajından, zaman zaman görüntüyü yönetişinden, yer yer silinişinden ama her zaman partiyonun değerini ortaya koyuşundan söz edilebilir. Ancak bütün bunlarla bile Hiroşima değerlendirilebilmiş olamaz. Sevindirici olan 1959'da çevrilmiş bir filmin müzik bakımından bu denli örnek olmasıdır.

VI. Genel Bakış

1 — Kısa film : Sinema dünyasında kısa filmin adı sık sık geçmiyorsa, bu, estetik bakımından odyo-vizüel sorun'un, karşısına başka biçimde çıkması yüzündendir.

Normal film, bir olay'a, insan'a bağlanır; oysa kısa film doğa'ya, sanat yapıtına, makineye, günlük yaşantı'ya, belge'ye eğilir. Bir olay'a ya da oyunculara dayanması durumunda, müziği de normal film müziğinin alanına girer. **Crin Blanc/Beyaz Yele, Le Ballon Rouge/Kırmızı Balon** böyle filimlerdir. Genellikle, kısa filmlerde iç-monolog e-gemendir ve müzik baştan sona kesiksiz sürer. Ancak, filmde bir olayın yer alması, doğal olarak iç-monolog'un önemini arttırdığı için müzik gölgeye atılır, orada görevini başarmaya çalışır. Böyle müziğe «uyutucu gürültü» adı da verilmiştir. Oysa kısa filmde müziğin baştan sona duyulması için önemli nedenler olmadığını birçok film göstermiştir. Franju'nun **Le Sang des Bêtes/Hayvanların Kanı** ve **Hôtel des Invalides** filmleri bunlara birer örnektir. Kesiksiz müziğin başarıya ulaştığı filmlerse son derece azdır.

2 — İşlev ve müzik : Film kısa ya da uzun olsun, müziğin işlevsel olması gerektiği, su götürmez. Bütün dünyadan buna yüzlerce örnek verilebilir. Aralarından bir tanesi, Satyajit Ray'in **Pather Panchali**'sidir. Film, sefaleti, sevinci ve acılarıyla basit bir hintli ailenin yaşantısını anlatır. Ravi Shankar'ın müziği, alışılmamış ses tonlarıyla son 10 yılın en iyi film müzikleri arasında sayılmalıdır. Harika bir tema vardır **Pather Panchali**'de. Bu tema doğrudan doğruya küçük kıza, Durga'ya bağlıdır. Sonraları Durga'yı, küçük kardeşi Apu'yu ve gelişmelerini izler. Son bölümde, üç kişiye inmiş ailenin üzerinde, bütün heyecansı değerleriyle duyulur. Durga ölmüştür. Ba-

bası seyahatten döndüğünde, karısı hiçbir insanı yönü olmayan bir haykırma ile karşılar onu. Birkaç saniye sonra, gerçek ses'in kesilmiş ve bu haykırışın bir çalgıyla yaratılmış olduğunu anlarız. Bir an sonra orkestra çalgısının yerini alır ve tek başına filmi sürükler.

3 — Yönetmek ve bestelemek : Hem sonra neden yönetmen filmünün müziğini de bestelemesin? Böylece tam yaratıcılığa daha çok yaklaşmış olur. Gerçekte yönetmen - besteci'ye çok ender rastlanır. Bununla birlikte, film müziği yazmak için temel kavramlar yeterli olabilir. Bestecilerin çoğu, müziğin genel çizgilerini belirttiikten sonra, düzenleyicilere, orkestra adamlarına bırakırlar işi. Buna karşın yönetmen - besteci'ler parmakla gösterilebilir. Noel Coward, senaryoculuğunun, oyunculuğunun, yönetmenliğinin dışında bestecidir de. Frank Lloyd'un **Cavalcade**'nin (1933) temalarını o yazmıştır. Ayrıca **In Which We Serve** (1942) ve **The Astonished Heart**'ın (1950) müziklerini yazmıştır. Renato Rascel ve Henri Gruel'in dışında geriye üç büyükler kalıyor : Feher, Gremillon, Chaplin.

İyi bir besteci olmasına karşın pek tanınmayan Feher'in imzaladığı filmler arasında **The Robber Symphony/Soyguncular Senfonisi, Monsieur Puntilla/Bay Puntilla** ve **Il Suo Bambino/Çocuğu** yer alıyordu.

Gremillon sinemaya, keman çalarak geçti. Müziğe son derece yatkın, kültürlü, akıllı bir yönetmendi. Filmlerinin müzikleri, örnek olmamalarına karşın, ulaşılmak istenen amaca tümüyle varabiliyorlardı. Ama çok sıkı bir işlevsellik onların, şiir ve müzikalite yönünden zayıf kalmala-



HIROSHIMA MON AMOUR / SEVGİLİM HİROŞİMA / ALAIN RESNAIS



WEST SIDE STORY / BATI YAKASININ HİKÂYESİ / R.WISE, J. ROBBINS

rını doğuruyordu. Çevirdiği kısa filmlerin hemen hepsinin müziği kendi imzasını taşıır.

Chaplin de keman çalar : sol elle. **City Lights/Kent Işıkları** (1928) için uzun süre çalışıp müzik yazmasına karşın son anda çekinerek vazgeçmiş ve ünlü «La Violetera» yı kullanmıştı tema olarak. Chaplin tanıtma yazılarında ne yardımcılarını ne de esinlendiği kaynakları gizler. Bir çok filmde Tchaikowsky'den esinlendiğini açıkça söylemiştir : (The Gold Rush, Limelight). New -York'ta bir Kral için bir jazz bir de rock yazmış olan Chaplin, bununla, yeri gelince ne denli gençleşebileceğini göstermiş oluyordu. (1).

Chaplin'in müziğinde Wagner'vari leitmotiv anlayışına olduğu denli, tanınmış klâsik müzik örneklerine de rastlanır (Gold Rush : Tannhauser; The Dictator : Lohengrin, Brahms). Sinemanın tek ve gerçek dahisi olarak nitelenen insanın aynı zamanda müzikçi olması, heyecan verici bir olay değilse nedir?

4 — Müzikli Film Öncesi :

Clair'in **French Cancan'ı**, Renoir'in **Une Partie de Campagne/Bir Kır Parti'si** Carné'nin **Juliette ou la Clé des Songes/Juliette ya da düşlerin anahtarı**, **Les Enfants du Paradis/Cennet Çocukları** ve **Les Visiteurs Soir/Gece konukları** bir süre sonra bir akım olarak yıllarca sürecek olan müzikli filmi haberleyen partiyonlar taşıyorlardı.

VII. Müzikli Film

1 — Al Jolson ve zenci filmi : 1935 yıllarında Hollywood

istatistiklerine göre bütün zamanların en çok kazanç getiren filmi **The Singing Fool/Çılgın Şarkıcı** idi. İlk on sırada bulunan filmlerden dördü müzikal filmlerdi.

Çılgın Şarkıcı'nın bir yeniliği, şarkıların film için özel olarak bestelenmiş olmaları idi. Bundan böyle sinema şarkıların en önemli sıçrama tahtası olacaktı. Ancak Al Jolson'un ünü 1935'ten sonra sönmeğe yüz tutar, Televizyonun ortaya çıkması Jolson'u diriltemez ve 1950'de gerçekten ölür.

Amerika'daki zenci uygarlığının müzik alanındaki derin kökleri klikez King Vidor'un **Hallelujah**'ında kendilerini göstermişlerdir. Hallelujah, zenci Amerika üzerine şaşırtıcı bir belge ve aynı zamanda görkemli bir müzikal film-di. Filmde, «Home, Go Home» teması eşliğinde, şarkılar, danslar ve negro - spiritual'lar yer almaktaydı. Ama bunlar hiçbir zaman «müzikal gösteriler» değildi. Hallelujah-tan sonra **The Green Pastures/Yeşil Otlak'lar**, aynı geleceği sürdürüyordu. Her iki filmde de oyuncuların tümü zenciydi. Preminger'in **Carmen Jones**'unda (1954) yine aynı olay görülmüyordu. Merimee'nin konusu zenciler arasında geçiyordu. Bizet'nin müziği korunmuş, Oscar Hammerstein II yeni sözler yazmıştı. Film çok eleştirildi, ama aynı Preminger 1958 de Gershwin'in müziği ile **Porgy and Bess**'i çevirmekten sakınmadı. O denli ki, soprano için

(1). Derleyenin notu : Son filmi Hong Kong Kontesi için yazdığı müziğin temasını taşıyan şarkının (This Is My Song) bütün dünyada gençler arasında liste başı olması buna bir başka örnektir.



S 1/2 / FEDERICO FELLINI

yazılmış ana melodi «Summertime», duo olarak söyleniyordu filmde.

Bunların dışında Lionel Rogosin'in *Come Back Africa / Geri Gel Afrika* ve Marcel Camus'un *Orfeu Negro/Siyah Orfe'si* sayılabilir bu alanda. Kısa film alanında ise ilk akla gelecek film, kuşkusuz Resnais ve Marker'in *Les Statues Meurent Aussi/Heykeller de ölür'ü* olacaktır.

2 — Müzikal: Müzikal film, amerikan sinemasına özgü şarkılı ve danslı film türüne denmektedir. Al Jolson'dan sonra Broadway hücumu uğradı. Burada oynanan yapıtların çoğu sinemaya aktarıldı. Dev revüler, tahta sahnelerden film setlerine geçtiler. *Broadway Melody*, *The Hollywood Revue of 1929*, *Paramount on Parade*, *Fox Follies* ve diğerleri peşpeşe sıralandılar. Ama müzikal film ilk dönemeci 1942'de **42. Sokak'ta** dönüyordu. Lloyd Bacon'un filminde alıcı, seyircinin koltuğundan kalkıp, gösterinin ta iğlerine giriyordu. Bu yeniliğin yaratıcısı Busby Berkeley idi. Berkeley, çalışmasını *Gold Diggers* (1933) ve *Footlight Parade* ile uç noktasına götürmeyi başarıyordu. Tür tutmuştu, sömürülebilirdi. «Büyük Ziegfeld», ünlü sahne adamını anıyordu yer yer. *The Goldwyn Follies*, George Marshall'ın yönetimi, Ben Hecht'in senaryosu ve Gregg Toland'ın görüntüleriyle iddialı olma çabasıydı. Gershwin üçlüyü tamamlıyordu. Stanley Donen, Jerome Robbins ve Roland Petit çeşitli filmlerle bu alanda adlarını duyurmayı başarabilmişlerdi.

Görkemli gösteriler güçlerini tüketiyorlardı yazık ki. Ve anlayış değişti. 1949 da Berkeley'in *Take Me Out To The Ball Game/Beni Maça Götür'ünde* Frank Sinatra ile Esther

Williams'i yönetenler Gene Kelly, Donen ve Charles Walters'di. Bu değişimin en önemli nedeni ise Minnelli idi. 1943 ten bu yana Minnelli, müzikal filme getirdiği sanat ücücülve kendisini kabul ettirmişti. Technicolor sevilmeyebilir ama, müzik, renk, görüntü, dekor, giysi, koreografi öğelerini tartımlı bir biçimde bir araya getirmek için belli bir sanat gücü gereklidir. Bu anlamda, böyle filmlerin sinema sanatının tümüne en çok yaklaşan türlü oluşturdukları söylenebilir. Sonradan Minnelli, *Brigadon'u*, *An American In Paris'i* ve *Gigi'yi* çevirir gittikçe yozlaşarak. Paris'te Bir Amerikalı büyük isimleri bir araya getiriyordu. George Gershwin'in müziğini, Alan Jay Lerner senaryolaştırıyor, Leslie Caron dansediyor, Oscar Levant piyano çalıyor, Gene Kelly ve Georges Guetary şarkı söylüyorlardı. 20 dakikalık final balesini Gene Kelly denetiyor, Orkestrayı Conrad Salinger yönetiyor, Saul Chaplin müziği uyarlıyordu. Gene Kelly koreografiyi düzenlerken Minnelli müzikal film tarihinin büyük bir filmi yaratıyordu. Gene Kelly ayrı bir yenilik getiriyordu sinemaya. Kişilerini günlük yaşantının gerçekleri içine yerleştirmekle onları tiyatro kulislerinden çekip çıkarıyordu. Donen'le çalışması sonucu ortaya *A Day In New York/New York'ta Bir Gün Çıktı* (1949). İki yıl sonra müzikli güldürünün baş yapıtı *Singing In The Rain* yaratılıyordu. Film, sesli filmin başlangıcındaki Hollywood'u yeniden canlandırmıştı. Bütün bir devir yeniden yaşıyordu. sanki. Ancak bu tür filmler son derece pahalıya çıkıyordu. Televizyon rekabeti ile de küçük müzikal film yutuldu, gitti. Ya çok harcamak ya da vazgeçmek gerekli idi şimdi. İşte Cukor'un *A Star Is Born/Bir Yıldız Doğdu'su*

böyle bir düşüncenin sonucuydu. **Les Girls** ve **Can Can** ise son çarpınırları oldu müzikal filmin.

3 — Beyaz Perdede Jazz : 1930'lara doğru en gözde Jazz şarkıcısı Al Jolson'du ve ilk sesli filmin adı da Jazz sözcüğünü taşıyordu. Sonraları **The King Of Jazz/Strike up the Band** (B. Berkeley), **Alexander's Regtime Band**, **Birth of the Blues**, Jazz müziğinin filmin tümünde yer aldığı filmler oldular. 1946'da **New Orleans**, Louis Armstrong'un yaşamını anlatıyordu. Kesin dönemeç Hollywood'da 1956 da **Satchmo the Great** ile döndü. Mili Lerner'in yarı yarıya belgesel uzun metrajlı filmi yine Armstrong'un yaşantısını yansıtıyordu 1958'de **St. Louis Blues**, bu türün yaratıcısı. W.C. Handy'yi Nat King Cole'un çizgileri ardında canlandırıyor. **The Glenn Miller Story** ve **The Benny Goodman Story** de ünlü Jazz'cılardan ikisinin yaşam öykülerini anlatıyordu seyirciye. Bunlar Jazz'ın konu olduğu filmler. Bir de eşlik ettiği filmleri görelim. Otto Preminger'in **The Man With The Golden Arm/Altın Kollu adamı** (1955), uyuşturucu madde kullanan bir davulcu konu alıyordu. 1957 de ise Miles Davis'in trompeti, **Ascenseur Pour l'Echafaud/İdam Sehпасı**'nda, Jazz'ın başka herhangi bir müzik türü gibi sinematografik bir katkıda bulunabileceğini gösteriyordu. Susan Hayward'da 1959 da Oscar'ı kazandıran **I Want To Live/Yaşamak İstiyorum**, başarısının bir kısmını Johnny Mandell'in bestelediği, Gerry Mulligan'ın çaldığı müziğine borçlu. Ayrıca Preminger'in **Anatomy Of A Murder/Bir Cinayetın Tahlili** (1958), Marcel Carné'nin **Les Tricheurs/Hilekârlar** (1958) Vadim'in **Les Liaisons Dangereuses/Tehlikeli Alâkalar** (1960), Godard'ın **A Bout De Souffle/Serseri Aşıklar** (1959) Jazz'ın anlatım aracı olarak neler verebileceğine birer örnek oluyorlardı.

4 — Müzikal Güldürü : Filme çekilmiş operetlerden, ortaya çıkardıkları tek gerçek yapıt olmasaydı, söz etmek bile gereksizdi. Halbuki **Die Dreigroschenoper/Üç Kuruşluk Opera** tek başına bile, bir türü kuruyorlardı. Film, hiciv-politik yanı ve şaşırtıcı müziği ile oyunun sahnedeki başarısını tekrarlıyordu. Filme çekilmiş operetler bu kadar.

Müzikal güldürüler ise daha zengin. Çünkü bir René Clair var. **Sous Les Toits de Paris/Paris Damlarının Altından Porte des Lilas/Lâle Sokağı**'na dek müzik ve şarkı filmlerinde önemli yer tutarlar. **Le Million/Milyon**'dan sonra çevirdiği **A Nous la Liberté**, Georges Auric'in müziğiyle bir başyapıt oluyordu. Müzik halkın müziği, film halk'a mal oldu, şimdi sinema sanatı ona sahip çıkıyor.

5 — Şarkıcılar, Şarkılar : King Creole (1958, Presley, Curtiz), Marinella (1934, Tino Rossi, Scotto), Ramona (1936, Henry King), La Cucaracha (1934, Floyd Corrigan), Lilli Marlene (1951, Arthur Crabtree), The Great Caruso (1951, Richard Thorpe), ... ve kalabalık.

6 — Opera, Bale, Senfoni : Sesli sinema klasik müzikten yararlanmayı da beraberinde getirdi. Damâr zengindi, yüksek nitelikteydi. Her zaman olduğu gibi sinema yine işin kolayına kaçtı. Kulağa hoş gelen seslerden başlandı çalışmaya. Ama bugün bile operanın perdeye uyarlanmasının sorunları çözümlenmiş değil. Operanın lirik dura-

ğanlığı, sinemanın devingenliğiyle tam karşıt olmayı sürdürüyor. O denli durağanlık ki, Gallone'nin **Rigolotto**'sunda sahneler arasında perdenin inişi bile yer almıştı filmde. Bugün alıcı sahneye çıkmıştır ve repertuarı tüketmeyi sürdürmektedir. Bale filminde ise çıkmaz daha derindir. Şarkı olmadığı gibi, söz de yoktur. Dans devinimdir, sürekli bir devinim, dinlenmez, görsel bir yorgunluk doğuran kısa bir süre sonra. Gerçekte bu tür film ancak kısa metraj olarak uygulanabilmektedir. Örnekler ne çok ne de önemlidir.

7 — Filme çekilmiş yaşam öyküleri : Yine bir dolu film, yine kalabalık. **Sinfonia d'Amore** (1956, Schubert, Pellegri), **La Belle Meunière** (1948, Schubert, Pagnol), **Ludwig van Beethoven** (1954, Beethoven, Max Jaap), **Miladose Chopina** (1951, Chopin, Alexander Ford), **Verdi** (1953, Verdi, Raffaello Matarazzo), **Puccini** (1953, Puccini, Gallone) ve Rossini, Donizetti, Bizet, Honegger, Handel, Mozart ve diğerleri.

Her türün olduğu gibi filme çekilmiş yaşam öykülerinin de birinci sınıf bir örneği olacaktı. 1941 de Almanya'da Traugott Müller'in çevirdiği **Friedmann Bach**. Büyük Bach'ın oğlunu konu alan film, mükemmel bir tinbilimsel çalışma, bunalım içinde bir kişiliğin araştırılması idi. Bach'ın çifte dramı, dahi baba tedirginliği ve devrini aşamama ümitsizliği, son derece başarılı bir biçimde ortaya konmakla bu türün bile, az da olsa değerli yapıtlar verebileceği tanıtılıyordu.

8 — Canlı Resim Filmleri : Sinematografik türlerin hiçbirini, canlı resim filmi kadar gerçeğin dışında değildir. Hiçbir film müziği de canlı-resim filmi müziği kadar işlevsel değildir. Bu yüzden sinema ile müziğin geometrik yeri, canlı resim, kukla, tek kare yöntemi ile çekilmiş bütün film biçimlerinde belirlenir. Odyo-vizüel uygunluk hiçbir yerde bu değin bütünlenmiş değildir. Hiçbir yerde de müzik filmin bu denli «varoluş nedeni» değildir. Canlı resim tekniği partisyonun görüntülerden önce varolmasını gerekli kılar. Çünkü filmin iç tartımı, ses bandı tarafından belirlenir. Bu yüzden bütün ses efektleri ses kaydında gerçekleştirilmiş olmalıdır. Besteci ile canlandırıcı arasındaki ilişki de çok sıkı olacaktır. Yöntem zincirleme tepki düşüncesine bağlıdır : yönetmen olayı besteciye anlatır, besteci bir partisyon yazar, bununla keskin senaryo hazırlanır, gülümler ve öbür ayrıntılar saptanır. Kimi zaman müzik önceden hazırlanamaz. Bu kez eşleme daha güç olur. Ama yine de kesin ve tam olması gerekir. Türün babası, yorulmaz yenilikçi, belli : Walt Disney.

1929 daki **Steamboat Willie**'si ilk sesli Mickey Mouse'uydu. **Silly Symphony** serisi ise çoğunlukla klasik yapıtlara dayanacaktı. **Pamuk Prenses** (1937-38) Frank Churchill'in müziğiyle ender bir başarı oldu. **Pinocchio**, **Uyuyan Güzel**, **Bambi**, **Dumbo**, **Külkedisi**, **Alis Harikalar Ülkesinde**, **Peter Pan**'dan sonra konulu filme geçen Disney, Polyanna, Davy Crockett ve çeşitli belge filmleri gibi filmler yaptı. Ancak Disney'in ses ve müzik alanındaki katkısı, daha önce, **Fantasia** ile gerçekleşmişti. Bütün aleyhinde söylenenlere karşın filmin olumlu yanları vardı. Disney resim fabrikası bir yıl boyunca bu filme çalışmış,



LES PARAPLUIES DE CHERBOURG / ŞERBURG ŞEMSİYELERİ / JACQUES DEMY

Amerika'nın bir numaralı müzik eleştirmecisi Deems Taylor danışman olarak görev almış, Stokowsky ve Philadelphia Filarmoni Orkestrasının yardımları sağlanmış, ses, ilk kez 3 ses alanı üzerine çekilmiş ve 6 hoparlörle yayılmıştı. Ama Disney bundan sonra buna benzer bir deneye girişmedi. Buna hem sevinmek hem de üzölmek gerekir.

Kukla filmlerinde ise tek isim : Jiri Trnka ve tek öлке : Çekoslovakya. Çin İmparatorunun Kanaryası, Prens Bayaya ve diğlereri son derece uygun ve etkileyici müzikleriyle sinema tarihine geçtiler.

VIII. 1960'ta Durum :

Ses ihtilalinden bu yana 30 yıl geçti. Sözlü sinema ile birlikte doğan yeni bir yönetmen ve besteci kuşağı, olgunluk çağılarına yaklaşıyorlar. Televizyon evleri doldurdu. Tarih, teknik ve sanat yönünden yedinci sanat bir dönemece ulaşıyor. Ve onunla da film müziği. Bu döneme geçilmeden 1960'ta film müziğinin nerelerde olduğu araştırılmak gerekir.

Kuşkusuz bir müzikal film krizi var; 1954'teki Carmen Jones'tan bu yana hiçbir önemli film patlamadı perdelerde. Denebilir mi ki, müzikal film ne sinemacıları ne de seyirciyi ilgilendirmemektedir artık? Gerçekte durum hiç de öyle değildir. Seyirci daha güç beğenir duruma gelmiştir yalnızca. Herşeyi yutmamaktadır artık. Kişisel sinemasının görüntüleri doyurmaktadır onu ve sinemanın küçük bütçeli, vasat yapımlarına karnı toktur. Demek ki, en önemli neden para olmaktadır. Bir müzikal film pa-

halıya çıkar. İyi bir müzikal film çok pahalıya çıkar. Buna karşın bize göre en önemli unsur bu değildir. Eksik olan yeni düşünceler, yeni buluşlardır. Mozart, Rigoletto fikir değil konudur. Ama bir Hiroşima gibi güç, 10 yıl önce yapılması akla bile gelmeyecek filmler de vardır. Bu yol da açılmıştır sinemada. Müzikal film, herhalde tüm sinemaya en çok yaklaşan tür olduğu için, aynı zamanda hem sahneye koyuş, hem müzik, hem fotoğraf, hem koreografi, hem dekor yönünden kuvvetli, gerçek sinemacılar tarafından yapılması gerekir. Ancak, şarkı, dans ve müzik susuzluğu giderilmiş değildir. Bu yüzden müzikal film kolaylıkla rafa kaldırılmaz. Sanatın «Herşeyden önce müzik» olacağı bir yönetmen kuşağını bekleyelim ama gök kapalıdır henüz.

Peki, herşeyden sonra, nedir gerçekte film müziği? Bir Arlesienne'e ya da bir Peer Gynt' ulaşamayan yüz binlerce nota ne demek istiyorlar? Bizi ne ile zenginleştirdiler? Sesli sinemanın büyük temaları Dreigroschenoper, Stagecoach, The Third Man nelerdir? Önceden varolan bir operet, bir folklor havası, filmden önce varolan bir melodi. Özgün olan hiçbir şey. Bizi utandıracak, kızdıracak, en azından susturacak herşey. Evet ama bu temalar, tedirgin edecek denli yayılmışlarsa bu, sinema sayesinde, seyircisi sayesinde olmuştur. Hem sonra, sinemanın kaderi belki de Arlesienne'ler yaratmak değildir. Herşeyin dışında sinema kolaylıkla silinmeyecek bir katkıda bulunmuştur müziğe.

Gerçek bir değildir. Buraya nokta koyalım ve öncüler çağının kapanıp, filmde müzik çağına geçilmesini dileyelim.

«potemkin zırhlısı» nın bileşiminde patetik ve organik birim

s. m. eisenstein

«Potemkin Zırhlısı»ndan söz edilirken genel olarak iki karakteri üzerinde duruluyor : genel bileşimindeki organik uyum ve patetik.

Organik birim ve patetik :

«Potemkin»in bu en belirli karakterlerini alıp bunların, özellikle bileşim konusunda, hangi imkânlarla meydana getirildiklerini izah etmeğe çalışalım. Filmin genel bileşimindeki organik birimi tetkik edeceğiz. Patetiği, en üst trajik şiddetine eriştiği bölümde, «Odessa merdivenleri»nde, araştırıp sonradan vargılarımızı yapıtın tümüne genişleteceğiz.

Bu çalışmamız, aynı zamanda, bileşim yollarının temanın organik birimine ve patetiğe nasıl yardımcı olduklarını da açıklayacaktır. Bölüm bölüm, bu öğelerin oyuncuların oyununda, konunun genişlemesinde, ışıkların ve renklerin çeşitlerinde, manzaraların ele alınışında, kalabalık sahnelerin düzenlenmesinde nasıl gerçekleştirildiğini de tetkik edebiliriz. Biz burada, filmin geniş bir analizine hiçbir şekilde varmak iddiasında olmayan, **yapıtın yapısı** ile ilgili dar bir problemle uğraşacağız. Oysa, organik yönden birime varan bir yapıta, tümü besleyen öğeler her detayı da etkilerler. Tek ve değişmez bir kanun, sadece tümü ve her öğeyi değil, fakat tümün yaratılışına katılan her safhayı aşar Aynı temel ilkeler bütün alanlara hayat katacak, her birini özel değerleriyle renklendirecek Ve sadece böyle bir durumda yapıtın organik biriminden söz edilebilir; çünkü burada organizmayı, Engels'in «Doğanın Dialektiği»nde tanımladığı gibi, «üstün birim» olarak sayıyoruz.

Bu düşünceler bizi ilk baştan çalışmamızın birinci temasına götürüyor : «Potemkin»in yapısındaki organik birim sorunu.

Bir varsayımdan hareket edip sorunu ele almağa çalışalım : yapıtın organik birimi, ve yapıtın verdiği organik birim duygusu, yapıtın bileşim kanunu, Lenin'in açıkladığı gibi : «Özel genelin bir fonksiyonu olarak varolur yalnızca. Genel özel içinde ancak özelin varlığında varolur», doğanın organik olayın yapıtsal kanunlara uyduğu taktirde belli olmalı.

Birinci bir örnekte bu kanunu statik bir görüşle, ikinci bir örnekte dinamik bir görüşle inceleyeceğiz. Birinci örnek filmin düzenindeki terimlerden ve orantılardan, ikinci örnekte de yapısının süreçinden söz edeceğiz.

«Potemkin» olayların bir öyküsü gibi görünüp bir dram gibi hareket ediyor.

Bunun sırrı da bununla açıklanıyor : öykünün gelişimi trajik bileşimin en sıkı şekli olan beş perdelik tragedyanın kanunlarına uyuyor.

Gerçeğin çiplaklığından alınan olaylar tragedyanın beş perdesinde genişliyor. Ve bu olaylar öyle bir şekilde seçilip, mutakimen uyuşturuluyor ki tragedyanın 3. ile 2., 5. ile 1. perde arasındaki istenilen ayrımlara uyuyor.

Yüzyıllardan beri deneme konusu olan bu bileşim, her perdenin başında bir açıklaması da olan, dramımızda daha da belirtiliyor.

Bu beş perdeyi özetliyerek hatırlatalım.

Birinci Perde : İnsanlar ve Kurtlar. Giriş. Zırhlıdaki durum. Bozuk et. Mürettebatın tepkisi.

İkinci Perde : Kış güvertesindeki facia. «Herkes güverteye!». Denizciler çorbayı içmeği reddediyorlar. Papazın sahnesi. «Kardeşler». Ateş etmeğe yanışmıyanlar. İsyan. Denize atılan subaylar.

Uçüncü Perde : Kan «İntikam» diye bağırıyor. Sis. Odessa limanında Vakullıntçuk'un cesedi. Cenaze. Miting.

Dördüncü Perde : Odessa merdivenleri. Halk denizcilerle birleşiyor. Erzak dolusu sandallar. Odessa merdivenlerinde ateş açılıyor.

Beşinci Perde : Filo'nun gelişi.

Bekleyiş gecesi. Filo görünüyor. Makine dairesinde. «Kardeşler!». Filo ateş açmağı reddediyor.

Hareket açısından, dramın her bölümündeki kısımlar tümü ile birbirlerinden ayrılıyor, oysa ikili bir «refrain» aralarına geçip bir bakıma onları perçinliyor.

«Kış güvertesindeki facia»da, zırhlının ufacak bir parçası olan isyancı denizciler idam taburunun tüfekleri karşısında «Kardeşler!» diye bağırıyor. Tüfekler indiriliyor. Organik açıdan tüm zırhlı onlardan yana, isyan eden denizcilerden yana.

«Filo'nun gelişi»nde, filonun ufacak bir parçası olan, is-

yan eden zırlı, isyancı gemiye karşı gönderilen filonun topları karşısında aynı kelimeyi patlatıyor, «Kardeşler!». Toplar indiriliyor. Organik açıdan tüm filo «Potemkin» den yana.

Zırlının organik bir hücresinden zırlının organik tümüne; filo'nun organik bir hücresinden filo'nun organik tümüne; temanın «crescendo» su içinde devrimci kardeşlik duygusu genişliyor. Aynı şey, emekçilerin kardeşliğini ve devrim temasını ele alan, yapıtın düzenleyişinde var oluyor.

Tema ve duygu orantısı bakımından, organik bir birimden söz etmek için bu kadarı yeterli. Oysa biz, daha kesin bir şekilde, «Potemkin» in bileşimini açıklamak istiyoruz.

Temanın yalnızca yönetici çizgisile bağlı olan beş perde, dış görünüşleriyle başkaca bir benzeyişte bulunmuyorlar. Oysa, belirli bir orantıda, tamamen özdeşdirler: özelliklerle ikinci perdeden sonra her perde az çok eşit iki bölümden meydana geliyor :

- Papazın sahnesi — İsyân.
- Vakulintçuk'un cenazesi — Miting.
- Kardeşlik duygusu — Ateş açılıyor.
- Heyecanlı bekleyiş — Zafer.

Dahası var, iki bölümün arasındaki bağlantı daima bir çeşit duraklama, ya da bir kesinti, ile işaretleniyor. Bazen, cenaze ile gazab temaları arasındaki geçişte olduğu gibi, kapalı yumrukların görüntüsü ile veriliyor (3. perde). Bazen, bir alt yazı — «Ve birden...» — kardeşlik sahnesini kesip ateş açma sahnesine geçiyor. (4 perde).

Ya da 2. perdenin hareketsiz tüfekleri, 5. perdenin koca ağızlı topları, ve bekleyişin duraklama noktasını bir kardeşlik patlamasına devşiren «Kardeşler!» kelimesi.

Bunu da belirtmeli ki bağlantı yalnızca başka bir duyuya, başka bir ritime, başka bir olaya değil de, her defa-

sında, sertçesine ters bir olaya geçişi işaretliyor. Karşıt değil de gerçekten ters, çünkü her defasında aynı temanın görüntüsünü ters bir açıdan veriyor, aynı zamanda bu temanın içinden doğuyor.

Tüfeklerin karşısındaki korkunç bekleyişten sonra isyanın patlaması (2. perde).

Vakulintçuk'un halkçı cenaze töreni temasından organik bir şekilde fıskıran gazabın patlaması (3. perde).

Merdivenlerdeki silah atışları, «Potemkin» in isyancıları ile Odessa halkının kardeşçe kucaklaşmalarından doğan tepkinin organik «sonuç» u.

Hareketin bileşimindeki bu kuralın devamlılığı, dramın her perdesinde tekrarlanan bu kuralı, yalnız başına açıklayıcıdır.

Bu devamlı kural, «Potemkin» deki toplu bileşimin özel karakterini teşkil ediyor.

Yarisına doğru filim, bir duraklama noktası, bir kesinti ile ikiye ayrılıyor, başı sürükleyen hareket tamamen durup sonradan yeniden hızlanıyor.

Oldürülen Vakulintçuk'un cenazesi, Odessa'daki sis bölümü, filmin tümü ile orantılı olarak bu kesinti görevini görüyor.

Bu andan sonra, devrim teması, isyan eden zırlıyı aşarak patlar ve tüm şehire yayılıyor; şehir, topoğrafya bakımından, gemiye karşıt, oysa duyguda onunla birleşiyor; buna rağmen tema yeniden denizdeki drama geçince, askerlerle (merdivenler bölümü), yeniden zırhlıdan kopacak.

Temanın genişlemesinin ne değin organik olduğu görülüyor. Aynı zamanda, temanın bu genişlemesinden doğan, «Potemkin» in düzenlenmesi yapıtın tümü için tek, kesirli de olsa, temel terimleri için de tek.

Organik birim kanunu böylece sona kadar uygulanıyor. Oran sahasında organik birim, estetik'te «altın sayı» di-



ye bilinen orantıdır.

Altın sayı'ya göre yaratılan sanat yapıları gerçekten benzersiz bir güçle hareket ederler.

Plastik sanatlarda bu sorun özel bir şekilde tetkik edilip derinleştirilmiştir.

Zaman sanatlarının tatbikatında altın sayı daha az tanınıyor, halbuki burada belki de daha geniş bir hareket sahasına sahiptir.

Sinemada, «altın sayı ile sağlama» galiba hiç denenmemiştir. Bu yüzden tuhaftr ki, gorgül olarak bileşimindeki organik birimi ile tanınan, «Potemkin Zirhlisi» tamamen altın sayı kuralına göre yapılmıştır.

Ayırımın, gerek filmin her bölümünde gerekse filmin tümünde, **yaklaşık olarak** filmin yarısında yapıldığını söylemiştik.

Aslında, altın sayı'nın en şematik yaklaşımını olan, 3/2 oranısına yaklaşıyor.

3/2 kesintisinde, yani ikinci perdenin sonu ile üçüncü perdenin başı arası, başlıca kesim, hareketin bir duraklama kaydettiği **sıfır**, yer alıyor.

En tuhafı şu ki, hiç kuşkusuz, Potemkin'de altın sayı sadece hareketin sıfır noktasına, izlediği katın en düşük noktasına, vardığında tatbik edilmiyor. Onu en üst noktada da buluyoruz. Bu en üst nokta da, gemide kızıl bayrağın çekildiği an. Ve kızıl bayrak altın sayının tayin ettiği noktada çekiliyor. Oysa, bu kez, **sondan hareket ederek**, 3/2 oranısına göre, ilk üç bölümü son iki bölümden ayıran noktayı hesap etmeli, yani üçüncü perdenin **sonu**, çünkü kızıl bayrak dördüncü bölümün başında da görünüyor.

Böylece, filmin sadece her ayrı bölümü değil de en uç noktalarında filmin tümü de - hareketin tamamen durdurulması ve yeniden kanatlanmasında - orantı kuralına, al-

tın sayı kuralına aynen uyuyor.

Şimdi de, «Potemkin Zirhlisi» nin ikinci anahtar ögesini inceleyelim : patetik ve temanın patetiğini filmin patetiğine uygulama bileşimindeki yollar.

Burada patetiğin «olduğu gibi» şekli üzerinde duracak değiliz. Yapıtın patetiğini, sadece seyircinin açısından, daha doğrusu seyircinin üzerindeki etkisine göre, ele alacağız.

Patetik, seyircinin içinde tutkulu bir heyecan duygusunu uyandıracak şeydir.

Patetik bir yapıtın düzenlenmesi, tüm karakterlerinde, hareketin şiddetli patlamaların ve yeni bir değere sürekli geçişin şartlarına uygun olmalı.

Pek tabii ki, bir sanat yapıtında, bir aynı olayın bütün değişik biçimleri ele alınabilir : tarafsız tutanak'tan, gerçekten patetik bir «ilahi» ye kadar. Burada bizi ilgilendiren, olayı patetiğe kadar yükseltebilecek yolun özellikleridir.

Hiç kuşkusuz bu, ilk baştan, sanatçının ele alacağı konuya karşı davranışla şartlandırılmıştır. Oysa bizim anladığımız bileşim ele alınan konuya karşı sanatçının davranışı ile yapıtın seyirci üzerindeki etki derecesini tayin eden bir yapıdır.

Bu yüzden, bu yazımızda, şu veya bu «belirli» olayda patetiğin türü ile ilgilenmeyeceğiz. çünkü bu tür toplumsal açıdan daima bağıntılıdır. Şu veya bu olaya karşı sanatçının davranışındaki patetiğin türü üzerinde de durmayacağız, çünkü bu da toplumsal açıdan şartlandırılmıştır. Bizi ilgilendiren dava iyice sınırlandırılmıştır : olayların türü ne karşı bu «davranış» patetik bir yapıtın şartları içinde nasıl gerçekleştirilmiştir.

Seyirciden maksimum bir duygusal hız almak, «kendisinden çıkarmak» istenildiği takdirde, yapıt ona öyle bir





örgüt vermeli ki onu işlemekle istenilen havaya girebilsin. Taklitçiliğe yakın bu tepkiyi elde edebilecek ilkel «prototip» pek tabii ki perdede «extase» (esirme) halinde hareket eden bir kişi olur, başka bir deyimle patetiğe kapılan bir kişi, bir bakıma «kendinden çıkmış» bir kişidir.

Biz gene örneğimize, «Odessa merdivenleri» ne dönelim. Bu sahnede olaylar nasıl gösteriliyor, nasıl birleştiriliyor? Ele alınan kalabalığın ve kişilerin coşkunluğunu bir yana bırakarak, patetiğin evrimini yapı ve bileşimle ilgili özel bir karakterin üzerinde tetkik edeceğiz : **hareketin eğrisi** üzerinde.

İlkin öne atılan vücutlerin kaos'u (göğüs çekimi). Sonra gene kaos halinde atılan vücutlerin bir (genel çekim) i. Sonradan bu kaos merdivenlerden inen asker çizmelerinin ritmik gürültüsü oluyor.

Hareket hızlanıyor. Ritim coşuyor.

En üst noktada iniş hareketi birden bir çıkış hareketi oluyor : **kalabalığın** (aşağıya doğru) çığgın koşuşu **yalnız kalmış**, oğlunun cesedini taşıyan annenin ağır (yukarıya doğru) ilerlemesine yer veriyor.

Kalabalık. Bir lav akışının hızı. **Aşağıya doğru**.

Ve birden :

Yapayalnız bir insan. Ağır bir ilerleyiş. **Yukarıya doğru**. Sadece bir saniye sürer bu. Ve, yeniden, **aşağıya doğru** bir akış.

Ritim hızlanıyor. Hareket coşuyor.

Sert bir şekilde, **kalabalığın kaçışı** yerini düşen çocuk arabasına terk ediyor. Bu yalnızca hareketin hızlandırılması değil. Yeni bir anlatım yöntemine atlıyoruz: figüratif'ten fiziğe geçiyoruz, çığ gibi bir hareketin anlatışı değişiyor.

Göğüs çekimlerinden genel çekimlere geçiliyor. Kaos'u andıran hareketten (kalabalık), **ritmik** harekete (askerler). Bir hareket şeklinden (koşan, düşen, atlayan insanlar) bu hareket temasının sonraki durumuna (düşen çocuk arabası). **Aşağıya doğru** kayan hareketten **yukarıya** açılan harekete. **Birçok** tüfeğin **birçok** silah atışından, zırhlının **tek** topunun **tek** atışına.

Devamlı olarak bir buut'tan başka bir buut'a, bir değerden başka bir değere atlanıyor ve, sonuç olarak, baştan başa değişen sadece yalıtılmış (çocuk arabası) sahne değil fakat tüm olayın anlatış yöntemi anlatılabilir tipten, kükreleyen (atlayan) aslanlarla çağrışımsal bileşim şekline atılıyor.

Kademeli olarak bir değerden öbür değere bu atlamalar, hareketin aşağıya doğru cereyan ettiği merdivenleri izlemekte.

Bu bakıma merdivenlerdeki bölüm organik mi? Yapının genel karakterine karşıt değil mi? Değil. Patetik yapının özel çizgileri en uç noktaya götürülmekle bölüm, trajik yönü ile, tüm film'in uç noktasını teşkil etmekte.

Bir sorun daha kalıyor : sanatçı bu bileşim formüllerini nasıl elde edebilir?

Bu formüller kusursuz her patetik yapıtta bulunur. Oysa «a priori» işlemlerle elde edilemez. Bilgi ve el alışkanlığı yetmez.

Yapıtın teması, maddesi ve özü organik ve ayrılmaz bir şekilde sanatçının düşüncelerine, yaşantısına ve kişiliğine perçinlenmiş olduğu takdirde yapıt organik birime kavuşur ve patetikle dolu olur.

O zaman, ve yalnızca o zaman, yapıt gerçek organik birime kavuşur...

Çeviren : Giovanni Scognamillo

bergman hakkında bir-iki not

Bergman bıkmadan usanmadan kendi kendine sorular soran ve sorulara cevap arıyan bir insan. Zaman zaman bir soru diğerlerine göre ayrı bir önem kazanıyor. Bergman'da bu soruyu soyut bir kavram olmaktan çıkarıp günlük yaşantımızda karşı karşıya geldiğimiz ve bir dram olarak hissettiğimiz somut bir sorun olarak ortaya koyuyor. Böylece bir sorudan veya birbirine bağlı sorulardan bir film konusu meydana geliyor.

İçinde yaşadığı ve kendinin olan dramı bize anlatıyor Bergman ve bizimle paylaşmak istiyor bu dramını. Bu, hem dramının yükünü hafifletmesine, hem de onun dramını paylaşmamızla kendi yaşantımız için bir pay çıkarılmaması yarıyor. Her ne kadar başkasının yaşantısı bize bir ders olamazsa da, aynı dramı biz de yaşadığımızda ona sırt çevirip görmemezliğe geleceğimizde daha çabuk olayların bilincine varır, çevremizdekilerle kader birliği yaparız.

Yaşam sanki, Bergman için, sonsuz bir soruşturma. İyi-lik, kötülük, inanç, bencillik hakkında soruşturuyor hep. Sorunlara kayıtsız kalmak istemiyor. Yaşadığımız toplumun düşünce hayatı ve toplumsal düzeni hakkında soru sormadan ve toplumun sorunlarının bilincine varmadan yaşamak yavaş yavaş ölmektir. Önemli olan soruya verilecek cevaptan çok soru sormaktır. Zaten Bergman da soru yağmuruna tutuyor kendini ve ancak bir tek cevap hakkında kesin yargıya varabiliyor : o da hangi soru sorulursa sorulsun kesin bir cevap verilemeyeceği. Sorduğu ana sorulara bir cevap bulamayınca Bergman elinde olmadan bir soru daha soruyor : peki, insan yaşantısına ne anlam verebiliriz? Tabii, ana sorulara bir cevap verilemeyince yaşantımız da anlamsız oluyor. Bergman için bu karamsar bir sonuç değil. Zira yaşantımızın anlamlı veya anlamsız olması önemli değil. Önemli olan yaşamaktır. Varsın Tanrı sussun, varsın yaşantımız anlamsız olsun ne çıkar. Ölümü yeğlemeyip bütün bunlara katılan irsana karşı içimizde bir güven ve sevgi duygusu doğuyor. Bu yaşamı yaşayabilmesi için insana, ölüme sığınması için gerekli olandan daha fazla cesaret lâzım değil mi? Yaşyalım ama körlük gibi değil. Erkeğiyle, kadınıyla içinde yaşadığımız dünyanın bilincine vararak yaşyalım. Hiçlikte son bulunduğu için ne kadar saçma olursa

ersan arsever

olsun, eğer bunun bilincine varılırsa «yaşam» her cehesiyle tam olarak yaşanabilir.

Yaşantımıza bir anlam vermeğe gayret ettiğimiz sırada sorduğumuz önemli sorulardan biri de Tanrı'nın var olup olmadığıdır. Tanrı'nın varlığını inkâr etmiyor Bergman, fakat onu yaşamı gibi görüyor : bir çöl kadar sessiz. «Hayatı bir anlamdan yoksun bırakarak Tanrı dini bir sembol olamaz... Tanrıya inanıyorum fakat protestan olsun veya olmasın kiliseye inanmıyorum. Ben, Tanrı dediklerimiz, ulu bir düşünceye inanıyorum. Böyle istiyorum ve inanıyorum ki bu gerekli birşey. Tam bir maddecilik insanlığı sadece hareketsiz bir çıkmaza götürebilir.» Evet, Bergman Tanrı'nın var olup olmadığı sorusuna da, O'na inanıp inanmadığına da kesin bir cevap veremiyor. Madde mi? ruh mu? tartışması sürüp gidiyor, Bergman ona da bir cevap veremiyor. Fakat, bir cevap ararken, nesnel olarak bu işi yaptığı da savunulamaz zira Bergman Tanrıya inanmak istiyen fakat karşı tezlerin kuvveti karşısında bunalan bir insanın dramını yazıyor.



Tanrı var mıdır, yok mudur? Buna verilebilecek bir cevap yok. Fakat kuşku götürmez bir gerçek vardır ki o da insanlığın yıkılmaması için «Aşk»ın gerekli olduğudur. «Yedinci Mühür»ün şövalyesini düşündüren yalnızca Tanrı'nın varlığı değildir; yaşamın anlamını, dünyevi şeylerin nedenini ölüm perdesinin sakladığı gizliliğin yüreğine girerek kavrayabilmektir arzuladığı. Fakat sorduğu soru karşısında ölüm bile bu gizliliği bilmediğini söyler. Ama Bergman bu söyleneni bozarcasına bize sanatçı aileyi gösterir : vebadan kurtulan ve yaşamının sevinci içerisinde olan karı, koca ve çocukları. Bu ailedir bize aydınlık veren biraz. Tanrı'nın sessizliği karşısında «Les Communians» daki papaz, Marta'nın aşkını kabul ederek yaşamağa devam eder. Böylece Tanrı'nın varlığının veremediği anlamı, yaşantısına «Aşk» verir. Eğer aynı filmdeki Jonas intihar ediyorsa bu, başkalarıyla bir ilişki kuramadığı, bütün ilgiyi papazın temsil ettiği Tanrı'dan beklediği ve onun da susması yüzündendir. «Sessizlik» te

ise, Tanrının susuşu aşkla da giderilemez. Çünkü aşk burada sadece mekanik bazı hareketler düzeyine indirilmiştir. Sonuç olarak Tanrı ve ölüm üzerine sorulan sorular bizi «aşkla takdis edilmiş yaşam»ın kabulüne yönelir. Ve böylece aşk her soruya cevabi içerir. Hiçlikten kurtulan tek değer : mutluluk ve yaşam veren «Aşk»tır. «Yaban Çilekleri»ndeki İsak Borg'un yaşantısı, mutluluğu için eksik olanın aşk olduğunu anladığı andan itibaren değişiyor. Hem kendi mutlu oluyor hem de bu mutluluğu çevresine yayıyor. İsak Borg, aşkı, insanları sevmeye, daha az bencil olup çevresindekilerle ilgilenmeye buluyor. Bergman'ın dünyası her zaman böyle iyimser değil. Aranılan mutluluk istenilen yerde bulunuyor bazen. Çokçası neden yalnızca dış koşulların karşı koymasına değil de mutluluğu arayan kişilerin iç dünyalarının bu mutluluğu kabul etmeğe hazır olmamalarıdır. «Gezginler Gecesi»nde Albert de böyle bir yaşantı sürüyor. Fakat, Albert'e bu yaşantısını kolaylaştıran bir unsur daha var : o da yalnızlığını paylaşabilecek birisinin olması yanında. «Sessizlik»teki iki kızkardeş gibi yapayalnız değil. Hayat bir cehennem bile olsa, iki kişi olunduğu zaman ona daha kolay göğüs gerilebilir.



«Gezginler Gecesi», Bergman'ın en karanlık gibi görünen yapıtıdır. Kahramanları da, daima uzaklara, her zaman gidebileceklerinden daha uzaklara giden ve bir yere yerleşemeye mahkûm gezginci sirk'in kişileridir.

Filmin başında Albert'e arabacısı, bundan yedi yıl önce aynı yerde cereyan etmiş bir olay anlatır. İlk görünüşte önemini anlayamadığınız olay şudur : Sirk'in palyaçosu Grost'un karısı Alma, bir topçu taburunun önünde çırılçıplak denize girer. Olay yerine gelen kocası onu denizden çıkarır ve elbiseleri saklandığı için, karısının çıplak vücudunu, vücudu ve elleriyle saklayarak, ayakları kayalar da parçalana parçalana sirke getirir. O günden beri Frost bu, halk önünde küçük düşürülmenin utancını omuzlarında taşır. Şehre yerleşmelerinden itibaren Albert'in başından da onu küçük düşürecek bir sürü olay geçer ve görülür ki ikisi arasında bir ilişki kurulmak istenir. Önce anekdotik gibi görünen geriye dönüş ön plana geçer. Sanki Albert ve Anna'nın alın yazısını gösterir bize. Bu da filmin çağrışım yönünü kuvvetlendirir. Filmin başladığı gibi bitmesi de bu yönü sağlamlaştırır ve ona zaman ötesi bir nitelik kazandırır.

Albert, kendini öldüremediği için bir korkak mıdır? Yoksa düşkünlüğünü kabul edip yaşamağa devam eden bir cesur mu? Albert ve Anna çifti kötü talihleri içerisinde kayıp mı oluyorlar? Yoksa bu felâketle dengelerini mi buluyorlar? Bergman sonucu kesin olarak vermiyor bize. Fakat diğer filmlerinin ışığı altında diyebiliriz ki : Anna ve Albert'in düşkünlüklerini kabul etmeleri, yaşam'ı sınırlarının bilincine vararak kabul etmeleridir. Yaşantılarını, sonucunun ne olacağını bilerek sürdürüyorlar. Bütün ayrılıklarına rağmen yalnızlık karşısında birleşirler. Hatta diyebiliriz ki, Albert ve Anna birbirlerini severler.



«Yaban Çilekleri» Bergman'ın önemle üzerinde durduğu bütün düşüncelerin çekici bir biçimde toplandığı filmidir. Hatta bir düşünce toplamlarından fazla birşey vardır burada : «Yedinci Mühür»de de vardı fakat bu kez bir orta çağ hikâyesi çerçevesinden çıkıp daha belirli bir biçimde ve modern bir insancılığın ifadesi olarak ortaya çıkar.

78 yaşındaki, Doktor İsak Borg, Lund üniversitesinde Fahri Doktorluk ünvanını alacaktır. Ve, gelini refakatinde otomobile Stockholm'den Lund'a gider. Yol boyunca, gerek düşünce gerekse çeşitli anılarla gençliğine ait bazı olayları yaşar. Bu da ona, ölüme yaklaştığı şu sıralarda hayatının bir bilançosunu yapmasına ve yaşantısının anlamını bulmasına aracı olur.

«Yedinci Mühür»deki şövalye gibi, İsak Borg da kendine sorular sorar, fakat bilinçli olarak bir araştırma yapmaz. Yaşantısının anlamını, yakın ölümü hakkında endişe verici bir düşünce gördükten ve yolculuk sırasında başına gelen bazı olaylardan sonra farkına varmağa başlar. Bergman bu düşünce silsilesini dışardan değil de, İsak Borg'un iç dünyasına ve bilinç altına girerek içerden anlatır. Filmin yapısını bu ruhsal durumların üzerine oturur ve klâsik anlatım biçimi yerini öznel anılar serisine terkeder. İstemeksizin bu kuruluş bize Proust'u, Joyce'u hatırlatır. Öznel gerçeklere, birinci kişide yapılan düşünce ve anı analizleri katılır. Parça parça olan filmin kuruluşunu gezi teması ayakta tutar. Bu tema'nın felsefî anlamı önemlidir. Gezi bizde geçmişin uyanmasını sağlar ve uyanan geçmişteki anılarımızda yaşadığımız andaki düşünce eylemini etkiler.

Filmin başında İsak Borg ölümüne ait bir düşünce görür. Bu düşünce ihtiyarın belleğinde meydana getirdiği tepki, bilinç veya bilinç-altı hareketlerle birererek, filmin geri kalan kısmını etkiler. Bu düşünce, «Gezginler Gecesi»ndeki çağrışımsal geriye dönüşle, yapının dramatik gelişimini etkilemesi ve hatta kontrol etmesi bakımından karşılaştırılabilir. Aradaki önemli ayrımı sadece düşünce İsak Borg'a ait olması değil, metnin birinci kişide anlatılmasıdır.

Yaşlı profesör, gelini Marianne ile konuşmalarından ve onun suçlamalarından yalnızlığına kendinin sebep olduğunu anlar. Ve bu yalnızlığın nedenlerini arar. İşte bu sırada filmin biçim açısından yeniliklerinden biri olan geriye dönüş rastlarız. Bu ne bildiğimiz alelade bir geriye dönüş ne de bir düşündür. İsak geçmişte bütün yaşamını etkilemiş olan fakat kendisinin, hazır bulunmadığı bir olayı yaşar ve o zamanki insanlığı Sara'nın kardeşi Sigfrid ile onun arasında nasıl tereddüt ettiğini ve daha canlı ve hareketli olan Sigfrid'in ısrarlarına dayanamadığını görür. Sara, İsak'ın hep yaşam ve ölüm hakkında tartışmak istemesinden şikâyetçidir. Böylece profesör, sessiz bir biçimde geçmişte kendisinin bulunmadığı bir olaya tanık olarak, kendisi hakkında edinilmemiş olan fikirleri öğrenir. Bu kendi kendini tanımağa ve hatalarını görmeğe doğru attığı ilk adımdır. Anlatım tekniği yönünden bu sekans mantıksız fakat meydana çıkarıcı bir olay olarak görülür. İsak kendi anıları yerine başkalarınınkini görür, çünkü geçmişte bir açıklama aramaktadır. Ve bu olay



SMULTRONSTALLET / YABAN ÇİLEKLERİ / INGMAR BERGMAN

aracılığıyla bütün yaşam'ında iz bırakan duygu dünyasındaki bu yara'nın bilincine varır.

Yolculuk sırasında bazı önemsiz olaylar ve arabada gördüğü düş ona şimdiye kadar üzerine eğilmeğe cesaret edemediği, yaşamının karanlık kısmı üzerindeki gizliliği yırtmasını sağlar. Geline düş'ünden bahsederken: «Sanki işitmek istemediğim bir şeyi kendime söylemek istiyordum. Ne var? Yoksa yaşamama rağmen öldüm mü?» Bu sözler üzerine Marianne da ona kendi bunalımlarından bahseder. Bu açılış İsak ve Marianne'i birbirine yaklaştırır. İhtiyarın etrafında yükselttiği bencillik duvarı yıkılmıştır. Seyahat biter; artık kendisine sadece başkalarını yaklaşmak ve onları sevmek kalır.

Burada ortaya konan önemli sorun dünyevi mutluluktur. Ve açık bir biçimde cevabını bulur: sevmek. İsak Borg mesleğinde büyük başarıya ulaşmış, fakat yaşamayı unutmuştur. Uzun yıllar yaşayan bir ölü idi. Aynı tarihe karısını, oğlunu ve gelinini de mahkûm etti. Fakat alın yazısı yoktur ve bilinçlenme sona erdiği zaman, yalnızlık hapisanesi, aşkla yıkılacaktır.

Sinema dili bakımından zengin bir yapıt olmasına rağmen **Yaban Çilekleri'nin Yedinci Mühür** kadar sağlam bir yapısı olmadığı söylenebilir. Bazan, diyalog, görüntülerin yettiği şeylerin altlarını çizercesine gelir. Yine de saf bir sinema örneği olarak gösterebileceğim İsak Borg'un ölümünü gördüğü düş sahnesi var.

Biçim araştırmalarının ise her zaman yerinde ve iyi bir biçimde kullanıldığı noktası tartışılabilir (özellikle arabadaki düş).

★

Temel düşünce ve biçim arasındaki ilişkiler «cinema d'auteur» anlayışının temelini oluşturan karışık bir sorundur. Herkes kendi kişiliğine göre bu sorunu çözer. Bergman'da, biçim her zaman temel düşünceye bağlıdır. Sahneye koyuş açısından hiçbir zaman yenilik getirmedir (bu konuda **Yaban Çilekleri** belki bir ayırık durumdur) devrimci bir yaratıcı da değildir. Bergman sinemadan bir anlatım aracı, düşünce taşıtı olarak yararlanır. Bunun karşılığında da sinemaya, zamanını yaşayan bir insan olarak kişisel dünyasını verir.

★

Sinematografik yaratıcılık herşeyden önce bir meslektir. Bu mesleğin ticari gerekleriyle, yaratıcılığın iç gerekleri arasındaki ayrılık ne zorunlu ne de sakınılmazdır. Hoşa gitmek başarısının temeli ise bu adı yöntem ve araçların kullanılmasını gerektirmez.



Bu açıdan Bergman 1958 de bir yazı yayınladı. Bir

senaristle (A) kendisinin (B) karşılıklı konuşmasıdır bu.

A : Merhaba!

B : Merhaba! Nedir bu surat?

A : Yazdığım senaryoyu okudun mu?

B : Evet. İyi bir çalışma, sanat yönünden eleştirilecek yanı yok.

A : Fakat yapımcı tarafından reddedildi.

B : Çok üzüldüm buna.

A : Ofkenden kuduruyorum. Hele şimdi yazılan değersiz senaryoları düşündükçe...

B : Öfkeni anlıyorum, fakat maalesef bu öfkeyi paylaşamıyacağım.

A : Ya, öyle mi! Tabii anlıyorum, sen «yükseldin» ve şimdi durumunu emniyet altına aldın.

B : Hayır, asla böyle düşünmedim. Ben mesleğimizin gerçeklerini biliyorum. Gözlerimi kapamıyor ve onları unutmış gibi yapmıyorum.

A : Gerekler! Bankaların, yapımcı evlerinin ve genellikle sanattan ve sanatçıdan nefret edenlerin kabul ettirdikleri gerekler. Bu koşulları kabul ediyor musun?

B : Haklısın, çok zor. Hele, daha başlangıçta gelecek kuşaklara değerli yapıtlar bırakmağa söz verdiğimiz zaman. Oysa gelecek kuşak kadar hiçbir şey bizim mesleğe yabancısı değil.

A : Çok yanlış bir tutum. Ne olursa olsun, zaten biz sanatçısızız.

B : Ya, buna gerçekten inanıyor musun! Kendi isteğimizle bu çağrının soyulluğunu terk etmemiş miydik? Sinematograf ordusuna girdiğimizde bu oyunun kurallarını kabul lenmemiş miydik?

A : Ama, zaten bundan dolayıdır ki «biz» birşeyler istiyoruz (herşeye ve herkese rağmen senin de bizden olduğuna inanıyorum); önderi olduğumuz bu ülkücülüğü kurtarmak için birleşmeliyiz.

B : Böyle hareket edersek hiçbir sonuca ulaşamayız. Yapımcılarımıza, belki de seyircimize sırtımızı dönmüş oluruz. O zaman, kapıları yüzümüze kapalı stüdyolardan uzakta başırmaktan başka ne yapabiliriz?

A : Halkın bilincini uyandırabiliriz.

B : Yapımcılarını uyandırabileceğini sanıyor musun? Unutma ki yapımcının bilinci bir mimoza yumuşaklığındadır. Onu sertleştirmeğe zorlama. Yoksa korkunç olur.

A : Ne demek istiyorsun? Saçmalıkların dayanılmaz hal aldı.

B : Biliyorsun, yapımcı herşeyden önce bizden ne istedi?

A : Evet, yalanlar!

B : İstersen sen yalan de. Ben buna: eğlendirme diyorum.

A : Eğlence?

B : Şaşırдың fakat bir an için düşün: biz kimin için çalışıyoruz? Sadece seyircimiz için. Kimin isteklerini tatmin etmemiz lazım? Seyircinin. Seyircinin memnun olması için sirkün yüksekliklerinden, kendi arzusuyla, ölüm atlayışı yapacak olan sanatçı durumundayız. Biz de, sinemanın gereklerini tatmin için ünümüzü ve yaşamımızı tehlikeye atmalıyız. Öyle mükemmel bir biçimde numaramızı başarmalıyız ki, seyirci kendi kendini, ailesini ve sıkıntılarını unutmali. İşte ancak bunu elde ettiğimiz zaman değerimizi hak etmiş oluruz.

A : Peki ama, benim senaryom?

B : Demek ki yeteri kadar eğlendirici olamadın. O kadar.

A : Çok gerçekçiydim.

B : Belki. İstedığın kadar gerçekçi veya aldatıcı olabilirsin. Yeter ki ölüm atlayışında başarılı ol.

A : Peki ama ya sen? Sen karar verdin mi?

B : Evet, İlkem çok basit.

A : Anlatabilir misin?

B : Her filmim benim son filmimdir.

A : Kendi kendini aldatıyorsun.

B : Bir dereceye kadar, evet. Fakat tahmin ettiğin kadar değil. Şayet başladığın filmin benim son filmim olduğun düşüncesiyle hareket edersem bu bana büyük bir rahatlık ve güven duygusu veriyor.

A : Ve, o zaman, sen de herhangi bir kimse gibi eğlendirici oluyorsun.

B : Seyirciden nefret ediyorum, ondan korkuyor ve onu seviyorum. Onun hoşuna gitme, onu harekete geçirme, korkutma, küçültme, tahkir etme ihtiyacıyla kıvraniyorum. Seyirciye bağlıyım ve bu çok feci. Fakat bu bağlılık beni harekete geçiriyor, bulantı ve zevk veriyor. Her yaptığımıza binlerce göz, kulak, beyin, yazık ve vücut katılıyor. Son derece keskinleşmiş bir hassasiyetle sahip olduğum, bulduğum, çaldığım veyahut keşfettiğimi sandığım herşeyimi veriyorum. Ve, bütün bunları ancak yaptığım filmim en son filmim olduğu inancı içersinde yapabilirim.

A : Tuhaf bir ilke.

B : Evet, ilkesini arıyan birçok kişinin bulamadığı bir meslekte tuhaf bir ilke.

A : Aldatılmışların vefasızlığı ve orospuların namusluluğu... Gayet öğretici doğrusu! Öyleyse, sanatçı bir akrobatır.

B : Şayet ne hakkında olursa olsun «Sanat» ve «Sanatçı» sözünü kullanacaksan senin yerin burası değil. Eleştirmeci veya ona yaklaşık olan o çocukluk düşlerini başkalarıyla paylaşmak isteyenlerden biri ol.

A : Ama herşeye rağmen film bir sanat yapıtı olabilir!

B : Gayet tabii! Hasret ve bekleyiş yıllarından sonra belki herhangi bir zaman ve herhangi bir yerde bir film sanat yapıtı olur.

A : Gerçekten bu böyle midir?

B : Bilmiyorum, ama herhalde.

A : Öyleyse, reddedilen bu senaryodan bir roman yazacağım. Seni de bu ümitsiz meslekte bırakıyorum. Bu karar için beni tebrik etmen gerekmez.

B : Tebrik etmiyorum.

A : Yakında görüşürüz.

B : Güle güle.

jean vigo ve hal ve gidiş sıfır / zéro de conduite

marcel martin

Yaşamı : 26 Nisan 1905'te Paris'te doğdu, 5 Ekim 1934'te, yirmi dokuz yaşında, yine orda öldü. Baba yönünden Sardunya'lıydı; ataları, Katalanya'ya yerleşmişti; babası Eugène Bonaventure de Vigo (takma adıyla Miguel Almeyda), çok hareketli bir hayat yaşamış, sonunda, büyük bir ihtimalle polis tarafından boğazlanmış, ateşli bir anarşistti; uğraş olarak da, fotoğrafçılık, gazetecilik falan yapmıştır. Annesi de yaman bir militandı. Jean Vigo, on iki yaşında bir balyoz gibi tepesine inen babasının ölümünden sonra, mahkeme kararıyla bir pansiyona yerleştirildi. Aubès ailesi onu, Nîmes'de, yatılı bir ilkokula verdi. 1922'de, annesi Emily'nin isteğiyle Chartres lisesine yazıldı. Burada yaşamı sonradan, «Zéro de conduite» (Hal ve gidiş sıfır) temel olacaktır. Orta öğrenimi, babasının karanlık geçmişinden ötürü, hep takma adla okudu. Liseden sonra, bir süre, Sorbonne'da felsefe derslerine devam etti. Atadan gelme hastalığa o da yakalandı, birkaç kez sanatoryuma yattı. Sinemaya, Aubès'den aldığı ilk fotoğrafçılık derslerinin etkisiyle, köklü bir tutkusu vardı. Paris'te, Francis Jourdain'in yardımıyla, sinema çevresine girmeye çalıştı. Yeniden hastalandı; sanatoryumda, sonradan çok yakın dostları olacak Claude Aveline ve Pierre de Saint-Prix ile tanıştı (ikisi de edebiyatçıydı bunların); ayrıca, Elisabeth Lozinska Lydou'yu da burada tanıdı; iyileşince Nice'e yerleştiler ve evlendiler (Ocak 1929). 1928'de, Paris'te, Claude Autant-Lara ile tanıştırılmıştı. O zamanlar kendisi de çok genç olan ve sinemaya yeni yeni başlayan Autant-Lara, yanında çalıştırmayacağı için, Vigo'yu Nice'deki bir dostuna gönderdi. L. H. Burel, Vigo'yu operatör yardımcısı olarak tuttu. Jean, bir sürü sıkıntılar içinde, kayınpederinin geçimleri için yolladığı parayla bir makina aldı, ve ilk filmi çekti : «Nice Üstüne». Film, 28 Mayıs 1930'da, Paris'te gösterildi, özel olarak. Epey beğenildi. Ama bu, paraca başarı demek değildi tabii. Sıkıntıyla dolu yıllardan sonra, 1932 temmuzunda, Paris'li bir yapımcı kendisini çağırdı : bu, Hal ve Gidiş Sıfır'ın doğum haberi idi.

«Hal ve Gidiş Sıfır»

Yapımcının adı, Jacques-Louis Nounez'di. Elli dört ya-

şındaydı, Camargue'lı ünlü bir at yetiştiricisinin oğluydu; sinemaya karşı büyük bir ilgisi vardı, ama yapımcılığa yeni başlamıştı. Avrupa sinema pazarının ihtiyaçlarını sorup öğrenmiş, gelir sağlayacağına akli kestiği için, iki tür üzerinde film yaptırmaya karar vermişti : güldürü ve duygusal belge filmleri. Vigo'yu ona, sinema oyuncusu René Lefèvre salık vermişti; Lefèvre, Vigo'yu, «Nice Üstüne»nin bir gösterisinden sonra tanıdı.

İlk buluşmalar, özellikle ilişki kurmaya harcandı (her ikisinin de birbirleri hakkındaki izlenimleri iyiydi); iki tasarı üzerinde anlaşmaya varıldı : biri, Camargue ve atlar konusundaydı, ve bunu Nounez öne sürmüştü; Vigo ise, uzun süredir üstünde düşündüğü, yatılı okul öğrencilerinin yaşamını önerdi. Yönetmen, Nounez'in yeğlediği senaryo üzerinde çalışmaya koyuldu hemen : Camargue hakkında bilgi topladı, senaryoyu yazmak üzere, İsviçre'ye, dinlenmekte olan karısı Lydou'nun yanına gitti. Paris'e döndü, tasarısını Nounez'e gösterdi; bu arada, Nounez, belge filmi yapmaktan caymıştı. Bunun üzerine, Vigo, Kasım başında, aklından çıkmayan konuyu işlemeye başladı; o kadar uzun zamandır zihninde taşımıştı ki, çabucak bitirdi; şimdilik adı, Les Cancres (Tembeller) idi; Nounez hemen kabul etti ve film çekimi için, Aralık ayının son haftasında, Gaumont stüdyolarının emrinde olacağını bildirdi.

Vigo için, bu filmi çekmek, bir kurtuluş, ruhunu kaplayan cinleri perileri kapı dışarı ediydi. Bir «Cinémonde» yazarına : «Bu film, tipatıp benim çocukluğum: onun için, her şeyden önce bunu çevirmek kaçınılmaz bir şeydi» demişti. Evet, onun çocukluğu, daha doğrusu, özellikle yatılı okul yaşantısı, Millau'da geçirdiği dört yıl... çünkü, Chartres lisesindeki yaşamı, buna oranla, çok çok mutlu geçmiştir. Ayrıca, babasının, 1907'de, «L'Assiette au Beurre»de (Yağ Tabacağı) çıkmış bir yazısından, Petite-Roquette'teki çocuk hapisanesinde uygulanan yöntemi öğrenmiş olmasını da ekleyin bu kişisel yaşantıya. Her iki durumda da, sonuç, ceennem tabii : babasının yaşantısını, tam ergenlik çağında, bilinçli ve açık seçik olarak değerlendirmişti; Millau kolejindeki yaşamıysa, on üçle on altı yaş arası, bıçak gibi ta etine işlemişti. Hal ve Gidiş Sıfır'ı tanıtırken, bakın kendisi ne diyor : «Ne cılız geliyor gözüme! Nekahat devrindeki bir hasta bile değil, tıpkı benim çocukluğum gibi, ama artık benim çocukluğum olmaktan da çıkmış. Gözlerimi ardına dek açıyorum, ama boşuna. Anılarımı yakalayamıyorum onda. Bu kadar mı uzaklarda kaldı çocukluğum? Büyüyüp adam olunca, oyun ve çalışma arkadaşlarımdan uzak, tek başıma, nasıl cesaret ettim acaba «Grand Maulnes»ün daracık yollarında koşmaya? Yaz tatilini geride ekiple gelen trenin kompartımanında okula dönen iki dostu buluyorum elbet. Sekiz yıllık yatılı okul yaşamımın yatakhane, o zamanki otuz yatağıyla karşımda tabii; ayrıca, ölesiye sevdiğim Huguet'yi, yanından ayırmadığı Osurukçu'yu, hayalet gibi sessizce dolaşım da dilsiz gözetmeni de görüyorum elbet. Yanık bırakılmış gece lambasının ışığında, o küçük uyuruzer bu gece de bana korkulu düşler gördürecek mi acaba? Belki de onu yine, 1919'da, İspanyol gribine tutulup öbür dünyaya geçmezden bir gün önceki gibi, yatağımın ucunda dikilmiş görürüm? Hey gidi küçük uyuruzer! tabutu, bü-



ZERO DE CONDUITE / HAL VE GİDİŞ SIFIR / JEAN VIGO

yük teneffüs avlusuna indirilmişti; kutsamaya gelen papaz, hepimizin ödünü patlatan iblisi kovmak için, serpmecini sallayıp duruyordu.

«Evet, arkadaşlarımı, Caussat'ı, Bruel'i, Colin'i, aşkı kadının oğlunu, ve «kız» adını verdiğimiz, müdürlüğün habire göz hapsinde tuttuğu, eziyet ettiği Tabard'ı görüyorum... oysa, zavallıcığın, annesi sevmediği için, bir ağabeye ihtiyacı vardı.

«Çağırdım mı, dışarı çıkabildiğim ender pazar günlerinin küçük kızı da geliyor hatırıma. Piyanonun üstüne çıkışını, ellerimizi oğuşturarak, kırmızı balık fanusunu birlikte aşağı salladığımızı ne çok severdim, hatırlıyor musun?»

«Senin o kocaman bebeklerinkini andıran tombul kalçalarına baktığım için, annenin lavantasına bulaşmış mendilini gözlerime bağladın. Ve sonra, bir hastabakıcı gibi, bu bayram günü pansumanını çıkarırdın gözlerimden ve ikimiz, sessizce, kırmızı balıklara bakardık.

«Akşam, ben yine koleje dönerdim, hem de kaç aylığına!

«Pazar günü, birkaç saat dışarı çıkabilmek için ne kadar uslu olmak gerekirdi.»¹

Evet : dekor ve oyuncular hazır, hava da öyle. Şimdi, sıra olaylarda; onlar da işte :

«Saat sekiz buçuk, herkes yatmış; birden, bir gürültünün ardından, bir gülme başlar... Kimdir acaba gülen? Ben. Bunun üzerine, «Damataşı» yatağının örtüsünü kaldırarak bağırir : «Gülen kimse gelsin!» Amal sıcacık ısıttığım yatağımdan çıkmak ne zordur benim için! Nihayet kalkarım, el yordamıyla, «Damataşı»nın yatağına giderim. Yanına varınca : «Geldiniz mi, Pis Herifler?» der.

- «Evet, efendim.» - «Peki, 11'den önce burdan ayrılmayacaksınız; isterseniz, şimdi de gülnü bakalım...» Hay

Allahlı ne de güzel yatıyordum, saat şimdi 9, demek ki tam iki saat ayakta duracağım, gülme falan kalmaz tabii. Saat 10'a gelince, 11'i öyle bir özlemle beklerim ki, saatlar geçmek bilmez. On buğuğa doğru, yaman bir karın ağrısına tutulurum ve seslenirim : «Karnım ağrıyor, efendim, şeyim geldi, tutamayacağım artık.» Yine cevap yok; «Damataşı» uyumaktadır. Bunun üzerine, koşarak helâyâ giderim, ama yarı yolda donuma etmişimdir. Geri döndüğümde, saat 11'i vurur, «Damataşı» uyanır ve : «Haydi, gidip yatın.» der.²

Bu, Vigo'nun, 11 Ekim 1918'de, Millau kolejine girişinden birkaç gün sonra da defterine yazdığı anılardan bir bölümdür; en az bunun kadar çekici ve «Hal ve Gidiş Sıfır»ın bazı bölümlerine kaynaklık etmiş daha bir sürü anı vardır bu defterde. Ve bütün bunlar, yüzde yüz kişisel anılardır. Vigo, yine Hal ve Gidiş Sıfır'ın tanıtma yazısında şunları demektedir : «Çocukluk. Bir ekim akşamı, taşranın herhangi bir yerinde, herhangi bir bayrağın altında, büyük bir okul avlusuna bırakılan yavruçuklar; evden uzak, bir anne sevgisine, eğer ölmemişse, bir baba arkadaşlığına hasret çekilen avlular...» Bu yavruçuklar gerçekten yaşamıştır ve filmde kendi adlarıyla canlandırılmışlardır : Caussat ile Bruel Millau'da, Colin de Chartres'da arkadaşlardı. Yalnız Tabard hayali galiba. Ama hayır : «Çok basit, diyor Sales Gomès, Tabard'ın, Millau'daki Jean Vigo olduğunu anlamak için uzun araştırmalara gerek yoktur. Ama Tabard, aynı zamanda, Chartres'daki küçük 'Mercier'dir azıcık; öğrencilerin o sevdalı arkadaşlığı içinde, Jean Vigo, filmin iki kişisinde de vardır; ancak, Hal ve Gidiş Sıfır özellikle Millauyu canlandırdığı için, Tabard, her şeyden önce Vigo'dur.»

Böylece, çok nazik bir noktaya gelmiş bulunuyoruz, sanşürün yağdırdığı şimşekleri açıklayan şey de bu zaten.

Yalnız, şurası bir gerçek ki Vigo, eğer bir suç varsa, bunu, sevecenlikten uzak, kimsesiz bırakılmış o zavallı çocuklara değil, cehennem azabıyla onları korkutan büyüklere yüklemektedir. Bununla birlikte, filmdeki çocuk dünyası, şimdide dek görülmemiş bir ataklıkla çizilmiştir. «Perde, ilk kez, çocukları alışılmamış dışında göstermek cesaretinde bulunmaktadır, diyor Barthélemy Amengual (daha sonra, Clouzot da, **Garga**'da aynı şeyi göze almıştır). (Daha okula başladıkları gün) yaramaz, kavgacı (çete reisleri), bozuk oldukları ortaya çıkmaktadır (parlak-çocuk, öğretmenin saldırısından kurtulmakta, ama bu kez, arkadaşlarının kucağına düşmektedir. Ama özellikle bazı temalar, mutfak, yemekhane, helalar, çıplak vücutla gösteriler yapan itfaiyeciler -yani bedenle ilgili temalar- Vigo'nun temel dramını ortaya vurmaktadır: eti yadsıyış.» (3) Bu çözümlenme, ilk bakışta aşırı ve rasgele görünebilir insana: ama bir an düşündünüz mü, doğruluğunu anlarsınız. Yatılı okulun yalnızlığı içinde, korkunç bunalımlara düşmüştür Vigo: anasızlık, babanın ölümü, adını sanını saklama zorunluluğu, herhangi bir insana açılmama.

Filmdeki yetişkin insanlar da yaşamış kişilerden alınmıştır, ama onları tanıyabilmek daha güçtür: her biri, birkaç kişinin bileşiminden meydana gelmiştir mutlaka; Sallés Gomès'e göre (bu, Vigo üzerine en geniş incelemeyi yazan kişidir), en iğrençleri olan gözetmen «Kocaburun», Petite-Roque çocuk hapisanesindeki gardiyanlara benzemektedir: bu adamlar, gidiyormuş gibi yapıp gizlice geri dönmekte, çocukları suçüstü yakalamakta ustaymışlar. Şarlov'arı «Damataşı» Huguet'ye gelince, bu tipin kaynağı da, Millau'daki sevimli bir gözetmendir; Vigo, anı defterinde, onun okuldaki kısa süren çalışmasından söz etmektedir. Kısa boylu, sakallı müdür de, Chartres lisesi yönetmenini andırmaktadır. Amengual: «**Hal ve Gidiş Sifir**»daki bütün tipler gülünçtür, ve film, bir kukla oyununa, bir soytarı tiyatrosuna benzemektedir, diyor. Oyle tabii, zaten en son yıkım sahnesi, bu yüzden, yeterince anlamlıdır: resmi görevliler, asker, papaz, müdür, itfaiyeciler, mankenlerin hemen yanbaşı, çeşitli şeylerle ateşe tutulmaktadır. Gilles Jacob, pek doğru olarak: «Yetişkinlerin dünyasıyla çocukların dünyası yanyanadır, birçok yerde keşifir, ama birbirlerini yabancıdır, hiçbir zaman kaynamazlar» diyor. «Fasulya Ana'nın mutfakta oynayan oğlu Vigo'nun kendisidir; sonradan, filmde, Vigo'nun yaşça en büyük arkadaşı, koruyucusu olan Bruel kılığına girecektir. Unulmaz bir yalnızlık içindedir bu çocuk; aynı şekilde, pazar nöbetçisinin suratını gizleyen gazete de, onu kızından ve izinsiz bırakılan öğrenciden ayıran, düşman değilse bile, kayıtsız engeli canlandırmaktadır. Büyüklere tüm yabancı bu çocuklar, Vigo tarafından civık civık bir duygusallıkla değil, onları her türlü makaydan uzak bir sedelikte anlatmasına izin veren o aşırı duygululuğuyla canlandırılmışlardır. (...) Bu süsler ne güzel, ne de duygulandırıcıdır, sinemacının eline alıp yoğurduğu, gerçeklikten ayrılmaksızın biçimlendirdiği bir hamurdur bunlar, işlenmemiş haldedirler. Ve onlar (yani çocuklar) yalnız kendilerinin anladığı ve Vigo'nun sihirli değneğinin kimi zaman bir taşra âyinine çevirdiği birtakım oyunlar oynuyorlarsa, bu, değişmez kaderlerinin yalnızlık oluşundandır. O yüzden, bu düşman

yetişkinlerle ilişkiler, kendi kendini koruma biçiminde ortaya çıkmakta ve kiraz-çalan-gözetmenin parmaklıklarına tutkal sürmekten başlayıp son sahnedeki eşya yağmuruna dek, yoğunluğunu arttırarak gelişmektedir; bu arada, daha önce sözünü ettiğimiz: «Bokoğlu bokları» lâfını da unutmamak gerekir.» (4)

Vigo, mutsuz çocukluk anıları ve çocuk sevgisi ile, bütün kişiliğini koymuştur filmine. Nounez'in isteğiyle 1200 metreye indirmek üzere senaryoyu elden geçirdiği zaman, çocuk davranışları konusunda yanlış anlamlara yol açacak, hattâ küçücük kahramanlarının karakterleri konusunda ufaklık bir kuşku doğuracak bölümleri çıkarıp atmıştır: daha doğrusu, Sales Gomes, birkaç örnek vererek, böyle yaptığını söylüyor. Bununla birlikte, bazı uzmanların söylediği, bizim de yukarıya aldığımız birtakım yargılar, her şeye rağmen doğrudur: **Hal ve Gidiş Sifir**da, Vigo'nun mutlaka farkında olmadan filme soktuğu bozuk ve kaygı verici bir şeyler vardır. «Rahatsızlık, bir bakıma, temel bir parçalanmadan, deyim yerindeyse, varoluşla ilgili bir sıkıntıdan ileri gelmektedir, diyor Henri Agel; tenleşmeyi (cisimleşmeyi), varlığın değerden düşmesi şeklinde gören ve tiksintiyle geri iten Vigo'nun bu temizleme merakı, Faulkner'inkine benzemektedir.» Demek ki filmi, bir bütün olarak, kavgacı ve yakıcı başkaldırısının ışığında, ama aynı zamanda, içindeki belli belirsiz, kaygı verici umutsuzluk kırıntısıyla ele almak gerekir. Yine Henri Agel, pek doğru olarak şunları yazmaktadır: «Vigo'nun içtenlik sağan dehâsi sayesinde, bizim sinemacıların çoğunun birer yapmacık ustası olduğu anlaşılmıştır **Hal ve Gidiş Sifir**'in değeri, o katkısız içtenlikte, korkulu düşün ağırlığını hülyanın atılmalarıyla bağdaştıran o karmaşık anılardadır. Ama bu derin, biraz da yabansı bakış, en karanlık köşelere bile giren bu bakış, aynı zamanda, bir hayalcinin bakışıydı da.»

Sözü, Polonya'lı eleştirmen Boleslaw Michalek'in «Uç Portre» adlı kitabından alınmış şu satırlarla bağlayalım:

«Vigo'nun durumu, en katkısız sanatçı-sinemacı efsanesini canlandırmaktadır. Bu efsane, sinemayı soylu kılama, ona, sanatsal yaratışın geleneksel bütün niteliklerini yüklenme ihtiyacından doğmuştur. Yani acıyı, kavgayı, cesareti, dehâyi, başkaldırışı, ve nihayet ölümü - bütün sanatsal yaratışlarda bulunan, ama sinemada, o güne dek varolmayan, meslek, alışkanlık, seyirciyi tanıma gibi birtakım uyduruk sözlerle yer değiştirmiş kavramları...»

«Jean Vigo efsanesi sinemaya, gerçek sanatsal yaratışla acılı bir biçimde ilinti kurmayı getirmiştir. Ve işte bunun için vazgeçilmez bir şeydir bu efsane: belki sinemanın kendisi için değil, ama sinemanın sanat olduğuna inanan bizler için.» (5).

Çeviren: **Bertan Onaran**

(1) «Positif» dergisinin özel sayısı, s. 43.

(2) «Positif» özel sayı, s. 90

(3) «Positif» dergisi: «Jean Vigo'nun Yeri Üstüne Deneme».

(4) Fransız Sinemasında Alışılmamış Yansıtan Aynalar, s. 126.

(5) Trois Portraits: «La Légende de l'artiste» (Varşova, 1959).



ÜSTÜN FİLM

1967 - 1968 sinema sanatı
şaheserlerini sunar

telefon : 497735

MACAR FİMLERİ



UMUTSUZLAR The Hopeless Ones

Yönetmen : Miklos Jancso — Oyuncular: Janos Görbe, Tibor Molnar, Andras Kozak, Gabor Agardy, Zoltan Latinovits



CEHENNEMDE İKİ HAFTAYIM Two Halftimes In Hell

Yönetmen: Zoltan Fabri — Oyuncular: Imre Sinkovits.



ÇOCUKLAR VE BÜYÜKLER Grimaces (RENKLİ)

Yönetmen: Ferenc Kardos ve Janos Rozsa — Oyuncular : Istvan Geczy, Tüندی Kassai.



ÇIKMAZ Deadlock

Yönetmen: Tamas Renyi — Oyuncular: Mari Töröcsik, Gabor Konez.



ERKEKLER VE BAYRAKLAR Men and Banner's (RENKLİ)

Yönetmen: Zoltan Varkanyi — Oyuncular: Maria Sulyok, Tibor Bitskey, Karoly Mècs, Geza Tordy



KANAL Canal

Yönetmen: A. Wajda — Oyuncular: Teresa Izewska, Tadevsz Janczar.

POLONYA FİMLERİ



BU GECE BİR ŞEHİR ÖLECEK Tonight a town will die

Yönetmen: Jan Rybkowski — Oyuncular: Beata Tyszkiewicz, Andrzej Lapicki

