

# Sinema

AYLIK DERGI

SAYI : 5

15 Temmuz 1956

★

Adres :

P. K. 479 Ankara

★

30 KURUŞ

## TÜRK SINEMASI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Halit REFİĞ

**B**UGÜNKÜ şartlar altında Türkiye'de sanat değeri olan filmler çevrilebilir. Sinema sanatı üzerine biraz düşünen kimse derhal kabul edecektir ki bütün imkânsızlıklara rağmen birşeyler yapılabilir ve yapılan en kötü haliyle şimdikinden daha iyi olur. Şüphesiz bunu sağlayabilmek için g.dilmesi gereken bazı yollar vardır. Filmciliğimize ilk yardım et-kisi yapacak bu yollar, film yapı-cıları kadar sinema yazarlarınınca da benimsenip üzerinde düşünül-meli ve araştırmalar yapılmalıdır.

Mali ve teknik imkânsızlıklar yapılan filmin bütün gücünü konu-sundan almasını zorunlu kılmak-tadır. Zaten bilindiği gibi millî si-nemaları birbirlerinden ayıran e-saslı vasıflar teknik özelliklerden çok ele aldıkları konular ve bun-ları işleyişle göze çarpar. Film-ciliğimizin şimdiye kadar kendine has bir karakterine ulaşmaya millî o-nemimizin kurulmasını geciktiren başlıca sebeptir. Türk filmlerini seyrederken akla gelen şey perde-deki Aye'nin, Ahmet'in sokakta karşılaştığımız Aysel Ahmetler-le hiçbir yakınlığı olmamasıdır. Bunlar Amerikan, İtalyan, Mısır yahut Hint filmlerinde rastlanan hanımların beyelerin kötü özentileridir. Bir konuyu işlemeye hazır-lanan senaristi naklinda hep tüt-ması gereken, hikâyesinin ve kah-

ramanlarının, okuduğu roman ya-hut gördüğü filmlerdeki hikâye ve kahramanların değil, hayatta rastladığı olayların, karşılaştığı insanların benzeri olmasını sağ-lıyabilmektedir. Kısacası ilhamını doğrudan doğruya içinde yaşa-dığı hayattan almalıdır. Ancak böyle bir konuya dayanan filmin millî karakterli bir sanat eseri ol-ması ihtimali vardır.

Filmciliğimizin belini büken en büyük mahrumiyet şüphesiz işini hakkıyla bilen bir senaristin yok-luğudur. Fotoğrafçıdan, laborant-tan, kesiciden herşeyden önce iyi bir senariste ihtiyacımız var. Senaristin yapıcılık duygusuyla, tek-nik ve mali şartlar arasında bağ-lılık yoktur, Senaryonun iyi yahut kötü olması senaristin sinema bil-gisi derecesinin bir sonucudur. O-layları açık açık anlatan, kahra-manlarını perde canlandırabilen ustaca kurgulmuş bir senaryo fil-min başarıya ulaşmasındaki yo-lun yarısını almış demektir. Ta-bii bunun elde edilebilmesi için se-naristin sinema sanatı ve senar-yo tekniğini çeşitli nazariyeleri mükemmel bilmesi ve bu bilgiyi kullanabilecek yetenekte olması icabettir.

Gene içinde bulunduğumuz şart-lar yüzünden dar bütçeli filmlere ve açık hava prodüksiyonlarına (Devamı Sa: 2 de)



BİR DEVLET FİLMİ :

Pare Lorentz : The Plow that Broke the Plains (A.B.D. Yerleştirme Dairesi, 1936).

## Devlet Sinemacılığı

Mehmet SOĞUKSULU

**A**ylık bir derginin sinema konusun-da açtığı soruşturmaya katılan-lardan biri, Türk sinemasının ge-lişmesini önleyen sebeplerden biri ola-rak devletin sinemayı himaye etmeyi-sini öne sürmekteydi. Haftalık dergi-leğin birinde bir başka yazar da bu-na karşı, devletin sinemayla uğraş-masının mahzurlu olduğunu söylüyor, örnek olarak da Nazi Almanyasının UFA'sı ile Faşist İtalyanın Cinetit-

tâ'sını gösteriyordu.

Devlet sinemacılığı, Almanya ile İ-talya denemeleri örnek gösterilerek toptan cerhedilemez. Biz bu konu-nun bir hayli araştırmağa elverişli olduğuna inanıyoruz.

Batı ülkelerinin (İngiltere, Kana-da, Fransa, Amerika, İtalya) bu yol-daki çalışmaları, bugüne kadar almış oldukları sonuçlar bir hayli ilgi çekici-dir. Örneğin, İngiltere'de devlet, si-nemanın teknik meseleleri ile uğraş-ığı gibi, İngiliz dilinin ve kültürü-nün, bundan başka dünya ölçüsünde ki siyasal tutumunun propaganda-sını sağlıyan filmler de çevirmekte, bunlar konularının özelliğine göre il-gili bakanlıklarca İmparatorluk için-de olduğu gibi, denizasırlı ülkelere de yollanmaktadır. Dış ülkelerdeki İ-nçiliz Kültür Heyetleri'nin bir görevi de bu filmlerin dağıtımını, gösteril-mesini sağlamaktır. Ayrıca devletin desteklediği British Film Institute de bir sanat olarak sinemanın değeren-dirilmesini sağlamakla görevlidir. Devlet eliyle kurulan kurullarla, sine-ma endüstrisine gerekli krediler sağ-lanmaktadır.

Kanada'da ise, devletin sinemayla ilgisi daha sıkı, amatör sinemacılığı daha teşvik edici durumdadır. Doğru-dan doğruya hükümete bağlı bir Film Bürosu, Kanada'daki özel ve resmî sinema çalışmalarından sorumludur. Bu kurul belli bir süre için hükümet-çe seçilir. Prodüksör, senaryocu, rej-i-sör ve teknisyenleri kontratla bağ-lı-yarak sanat üzerine filmler, doküman-terler, propaganda filmlerinin çevril-mesini sağlar.

Amerika'da devlet sinemacılığı ça-lışmalarını daha çok dış piyasasına uygun olarak ayarlamıştır. İçte işe her bakanlık kendi çalışmalarıyla il-gili konularda çevirttiği filmleri okul-lara, derneklere dağıtır.

Fransa ile İtalya'da, sinemanın ama-tör meselelerinden çok mali ve tek-nik meseleler ön planda gelir. Millî bir endüstri olması bakımından si-nemaya özel bir ilgi gösterilir. Ayrı-ca Fransa'da sinemanın sanat olarak

(Devamı 3. sayfada)

## BİR SORUŞTURMANIN SONUCU



Sorular:

- 1) Türk sinemacılığının, sanat ala-nında bugüne kadar bir varlık gös-terememesinin sebepleri nelerdir?
- 2) Bu durumu önlemek için ne gibi tedbirler alınmalı, neler yapılmalıdır?
- 3) Sinema sanatı üzerindeki düşün-celeriniz ve bu alanda yapmak iste-tikleriniz nelerdir?

SİNEMA dergisi ilk sayısından beri Türk sinemacılığının çeşitli meselelerine sayfalarında geniş bir yer vermiyo çalışmaktadır. Herdeki sayılarında da bu yoldaki çalışmalarına devam edecektir. Bu arada si-nemacılığımızın bugünkü durumu üzerinde rejisörlerimizin ne düşün-düğünü öğrenmek amacıyla bir soruşturma açmaya karar vermiş, aşağı-daki soruları Bay Lütfü Ö. Akad, Atif Yılmaz Batıbelki, Turgut De-mirağ, Metin Erksan, Baha Gelenbevi, Şadan Kâmil, Çetin Karaman-bey'e göndermiştik. Aradan bir hayli vakit geçmesine rağmen yalnız B. Baha Gelenbevi'den cevap alabildik. Sayın Gelenbevi'nin cevabını aşağı-da bulacaksınız. Soruşturmaya gönderilen bu cevap kadar, buna katıl-mayan rejisörlerin bu tutumunun da meseleyi aydınlatığı, okuyucula-rın bu kağıtta, soruların cevabını bulacakları kanısında olduğumuzu belirtmek isteriz.

Rejisör B. Gelenbevi'nin cevabı :

Coğrafi vaziyetimizin bizi her tür İ . tü sanat hareketinden uzak bu-lundurmasından, rejisörlerimizi o-todidakt olmakla yetindirmesi; pro-düktörlerin filmi gündelik bir istihâk matarı telâkki etmekten öteye geçmi-yen tüccar kalmaları; yazarların se-naristliğe itibar göstermemeleri. Eh, barut yok dedikten sonra öteki sebeplerini beyana lüzum kaldı mı?...

Soysuzlukta karar vermiş gibi gö-rünen filmciliğimize, ağır hasta-lıklarda olduğu gibi zehirli ilaç-lar tavsiye ederek, devlet müdahalesi-ni istemek tek kurtarıcı yoldur. Bütün şumulü ile bir "Sinema Unum

Müdürlüğü" ihdası müstacel ve zaru-ridir.

Kül şekli ile filmciliğimiz ,denizin ortasında çalkanan dümeni kırık tekneyi andırıyor. Gittiği cihet belirsiz, bağlı bulunduğu mektep yok, müsahhas Türk üslup'u ise hak gelire. Hitit nizamından Cumhuriyet modern sanat anlayışımıza kadar dört bin senelik geleneğin neticesi olması icabeden 1960 film tarzımızı tasarla-yıp, bu mektebin temelinin ilk taşı makamında olacak eserin çevrilmesi-ne önder OLMAK veya OLMAMAK, işte içinde bulunduğum Şekspir vari dilemme.

# İtalyan Neo-Realisme inin doğuşu

V olun konarında bir smrtası gibi yükselen benzincinin ötünde Re-noir'vari uzun bir travelling sona erer. Birenbire, dokunaklı bir atla-ma, insanın soltuğunu kesen hızda bir kamere hareketi yankı tenhe ya-pışını sırtık foflâsı, kamyonla u-zun zamanı uykulunun bın insanın yor-kun, kararsız görünüşüyle yeni bir kô-şiyi, içimizden birini, henüz yitizi gö-rünmeyen birini sinema tarihine so-kar. Başlıbaşına bir köpek gibi, ama kendi isteğiyle serserlilik yapan bu a-dam maceraya katılır. Henüz adı bel-li değildir bu adamın. Ona Ossesse-nuz'nin Gino'su diyelim mi? Bilyovsu-nuz ki onu İtalyan neo-realisme'i di-ye de adlandırmışlardır."

Antonio Pietrangeli, 1948'de İtalyan sineması üzerine bir incelemede neo-realisme'nin ilk eseri Ossessione'yi ta-nıtmaya böyle başlar.

Luchino Visconti Ossessione'yi (Tut-ku) 1942 yazında yani Mussolini fa-sizminin kurulduğundan yirmi yıl son-ra, yıkılışından bir yıl önce tamam-ladı. İtalyan sinemasında yirmi yıl-дің süren sessizliği sona erdiren bu film nasil meydana gelmişti. Neo-réa-lisme akımını doğuran şartlar nele-rdi? Bu akım, savaş sonu İtalyasnda her yıl yeni hanımler yapınak gücünü nereden alıyordu? Yirmi yıl bir gü-l sessizliği içinde bulunan bir sinemada böyle bir olay nasil meydana geliyo-rdu?

Geride bir bakış :

İtalya'da sinema endüstrisi 1906 - 1908 yıllarında gelişmeye başladı. Sine-ma çalışmalarının ilk ve en basit bi-çimi dokümanlar özelliğide gösterir. İtalyan sinemasının ilk eserleri de bu yoldaydı. Ne var ki, bu olaya emek-lerme çağındaki her sinemada rastlan-makta birlikte, İtalya'da bu oldukça uzun sürdü. Oysaki, örneğin Ameri-kan sinemasında bu merhale çabuk aşmış, sinemanın hikâye anlatma ö-zelliği çabuk gelişmişti.

Tarhihi alimler. Melodramlar:

İtalyanlar aynı özelliği keşfettilerle-ri vakit işi bambaşka bir yönden ele aldılar. Onların göre bir filmin konusu ne kadar "göz kamaştırıcı", ne kadar "aslı" olursa filmler de o kadar önem kazanacaktı. Böylece büyük mizan-sonlu tarihi filmler çıktı başladı. Bu-na yol açan başka bir sebep daha var-dı: İtalya bu çeşit filmler için sesiz bir alandı. Hemen her vakit güneşli bir gök altında, bütün özelliklerini yüzyıllardanberi saklıyan Roma İm-paratorluğunun dev yapıları, o vakite kadar beyazperdede ancak belli be-lirsiz gölgelerin kırıldığını seyret-den seyretler için olağanüstü birşey-di. Böylelikle, sonradan Hollywood'un diğer ünlü yapımcıları tarafından hitap usulundan farklı kullanan; binlerce figüranlı tarihi kostümler, dekorlar, savas arabaları, kanlı sa-vaslarla dolu filmler beyazperdede-yi vassatla; İtalyan sınırlarını aşarak bi-tün dünyaya yayıldı. 1910 - 11 yıla-rında film yapımı hızla arttı; 1912 - 13 yıllarında İtalyan sineması millet-lerarası pazarlarda söz götürmez bir üstünlük kazandı. Bunda tarihi film-ler kadar yeni yeni ortaya çıkan di-ğerlerin de etkisi vardı. Bugün gün-batık gazetelerin başlıca sinema ser-mayesi olan Gitta Lollibricchia, Sophi-a Loren, Sylvano Manganoların abla-ları Francesca Bertini, Leda Gys, Ly-da Borelli'ler ortaya çıktılar; orta sı-nifin duyulmuş hedef tutan "hisst" filmlerin, melodramların yayılmasını sağladılar.

Ahın çağın sonu :

Ştrema endüstrisinin tültü yazarlar-ra ödediği ücretin yüksekliği onları sinemaya çekti. 1912 yılında D'An-nunzio sinema için çalışmaya başladı. Bu "resni" edebiyatla sinemanın İ-talya'da ilk karşılaşmasıydı. Cabiria bu karşılaşmanın sonucudur. Aslında D'Annunzio'nun bu filmde hiçbir ente-ği yoktu, sadece, eli bir hira karıştı-r-ışını adını filme kiralamıştı. O vakit İ-talyan sinemasında çoğu Yunus'ta, dis sahneleri Alpbirde çekilen Cabiria (1913) İtalyan tarihi filmlerinin, ö-zelliklerini kendinde toplamı aynı za-manda bu çağın sonu erdi. "Cabiria" İtalyan sineması için bir çıkış nok-tası

Sinema mevsiminin sona ermesi sinemaların eski filmleri göster-meye başlamasından dolayı "Aynı Filmler" sütununu yeni mevsime kadar takli edeceğiz. Bunun yerine, okuyucularımız, aynı sütunlarda savaş sonrasının en önemli iki olayı olan İtalyan ve Japon sinemaları üzerine inceleme yazılarını bulacaklardır. Bunlardan ikinci bu sayıya veriyoruz. Gelecekte sayıya da neo-realisme akımının gelişimi ve buğün-ki durumu ile almacağız.



Massimo Girrotti ile Clara Calamandrei Ossessione'de

da. Çıkış noktasıydı, çünkü endüstri-tası olduğu kadar bir bitiş noktasıydı. Sinemadaki ciddiye İtalyanada gösterilen dikkat, rejisörler arasında yayıldığı teknik yenilikler bu filmi bir model, bir örnek, gerçekten yeni ve ö-nemli bir çağın durumuna soktu.... A-ma bu film aynı zamanda bir bitiş noktasıydı, zira gösterdiği yol, çık-maz bir yol, geleceği olmayan bir yol-du... Cabiria, D'Annunzio'nun açtığı üsdüşi akımın en tanınmış modeli ola-rak, yalnız çıkmaza doğru yönelişteki hızlı gidişi göstermekle kalmıyor, ay-nı zamanda İtalyan sinemasının bü-tün öbür akımlarını cesaretsizliğe uğ-ratıyor, zayıflatıyor. Çünkü mali bağarısı, büyük bir sermaye akımının filmiyle onun gösterdiği yöne çevril-mesine yol açtı. ("Carlo Lizzani, Il Ci-nema Italiano). Cabiria, otuz yıl son-ra neo-realistlerin elinde canlanacak olan, İtalyan edebiyatındaki "vüris-me" akımının sinemada tutunmasına engel oldu. Oysaki bu çağın en önem-li eserleri sayılan Sperduti nel jato (Karantıkta yitkiler, 1914), Assunta Spina, Teresa Raquin (1915) bu yol-da atılmış ileri adımlardır.

İtalyan sinemasının sonu:

İlk dünya savaşı bitişin Avrupa si-nemamız, bu arada İtalyan sineması nın ekonomik bakımından sarı. Savaş-ın sonra Avrupa ülkelerinden çoğu yeni konulara el atıp canlanırken, İ-talyan sineması hâlâ tarihi filmlerde, melodramlarda ayak dırıyordu. Oysa-ki savaşın beş yılge uğratığı halkın artık bu çeşit göz boyamalara telhan nülül kalmamıştı. İtalyan sineması ya-vas yavaş yavaş bu pazarları değil İç pazarı da elde çıkardı. İtalyan si-nemaların yabancı filmler kapadı. Fasızın iktidara geçişi ise, bitişin sa-nat alanlarına olduğu gibi sinemaya da bir güi sessizliği getirdi. "Sensür her türlü cinayet, intihar, zina yahut iftial, hırsızlık, suçsuzluk vs. sahnelerini yasaklıyordu. Memurlar, askerler, dini yasaklıyordu, jandarmalar "ta-poliser, rahipler, jandarmalar "ta-bu" idhler; siyasi, toplumsal, cinsel yahut cinsel meselelerden ise hiç söz acmıyoruz, zira İtalyan sineması için ne acıklı, ne ızdırlık, ne fuhuş, ne sefa-let vardı. Sonunda, Almanların mtda-halesiyle İtalyan perdelerinde henkisi olursa olsun bütün din adamlarının röritimnesi yasaklandı. İtalyan'ın film türü yağsıyında çeşitli mezhaplardan

"ahplerin, rahibelerin ne kadar büyük yer kapladığı gözönünde tutulursa, bunların bıraktığı boşluğu doldur-mak için ne kadar akrobasi ustalıkları yapmak gerektiği anlaşılır. Quai des brumes'deki asker kaçağı, masum bir iznili oldu, sevirci bunu birmediği i-yin delikanlının niye daima bu kadar endişeli olduğunu sorup duruyordu" (A. Pietrangeli, La Révue du Ciné-ma).

Bu durumdan dolayı bir kısım re-jisörler kendilerini yeni rejimin ge-reklerine uydurmaya çalışırken, bir kısım rejisörler de İtalyan toplum-u-nun gerçekçi bir tablosunu vermek imkânını bulamadıklarından biçim denemelerine başvurular. Orta sınıf zevki içinde doğmuş dekorlar arsin-da geçen çarpışık aşk entrikaları, al-danahlar" anıklı olaylar, sırf gözyaşı döktürmek amacıyla düzenlenen me-lodram sahneleriyle dolu filmler orta-lığı kapadı. En çok göze çarpan ak-sesuarın, beyaz telefon olan bu film-ler, tenkidçilerce "beyaz telefonlu filmler" diye adlandırıldı. Biçimle-son derece düşkünlük, ışık oyunları, mizansen düzenleri, sırf gözü doldür-mak için kullanılmış dekorlara dayı-nan filmleri çeviren biçimciler (forma liste) de "calligraphie"lar diye adlan-dırıldı. Tabiiyette bütün bunlar İtal-yan sinemasını yokluktan kurtaramaz-dı. "İtalyan sinemasının çelisek, çoğu vakit de rutine durumuna yol açan o-lay şuydu: Sinema bir endüstri, bir temaga sanatı olarak biçimci gereze-jihlere, soyutlamalara göz yumamaz, "büyüklü gerçek" "sanatçı nesir"e ya-sama hakkı veremezdi. En geniş kit-lelere karşılaşmak zorunda olduğun-dan, sinema, kendisini hikâyeler, kro-nikler, olaylarla ortaya koymak zorun-ludur. Bundan dolayı bizim rejisörleri-miz için yalnız çeşitli Avrupa ülkele-rinin birçok filmlerindeki insanı ve toplumsal özrü ortaya koymak değil, hatla bunlardaki ileri biçim'leri bile altarmak imkânı vardı. Zira bu biçim, o öze ayrılmaz şekilde kök salmış, da başka konulara, hele onlardan kat-kat fakir, çok daha zayıf kurulumu-konulara uygulanamazdı." (Lizzani, aynı eser).

Diktatör sinemayla ilgileniyor:  
Sesi sinemanın çıkışı Hollywood'un

dağ pazarlardaki durumunu sarstı. Milli okullarda bir kırıldanma baş-gösterdi. Buna karşılık gerek faşist İtalyasında gerekse nazi Almanyasın da sinema, yerinde sayıyordu. 1930 - 40 yıllarındaki İtalyan sinemasından an-çak iki rejisörün birkaç filmi dolay-sıyla söz etmeliyiz: Çoğu vakit gültüyle sonuca varan büyük epik filmlerle Alessandro Blasetti, orta sınıfın duy-gularını oluşturan, yankılıyan Mario Ca-merini. Bu ikisinin filmlerinin gördü-ğü ileri rejimin dikkatini sinemaya çekti Sinemadan, halkı oyahırcı bir eğlence, aynı zamanda bir propagan-da aracı olarak faydalanılmak isten-di. 1925'te dokümanlar film yapınak üzere kurulumuş olan "Istituto Nazio-nale LUCE"ye ek olarak 1935'te "Cent-ro Sperimentale di Cinematografia" kuruldu. Bunun sinema oyuncuları, teknisyenleri yetiştiren bir eğitim merkeziydi. Üniversitelerde Sinema bö-lümleri açıldı. Avrupa pazarlarında yer edinmek isteyen diktatör 1937'de Avrupa'nın en modern stüdyolarını toplayan Cinecittà'yi kurdu. Bütün bunlar İtalyan sinemasını dıştığü çıkımadan kurtarmadı ama, yeni bir sinemalar kuşğünü yetiştirmesi sağ-ladı.

Tenkidçiler iş başında:

Faşist rejimin göz açtırmıyan bas-sı alınında istedikleri gibi film çevire-miyen sinemacıların çalışması na-zariye alanına yönelmiş. Denebilir ki, 1935 ten sonraki İtalya'da olduğu ka-dar hiçbir ülkede sinema konuları bu kadar ciddiye ele alınmamış, sine-ma üzerine temelli araştırmalar yapı-lmamış, sinema tenkidçiliği gelişme-miştir. Heron hopsi "faşist" yalface taşıyan eğitim merkezleri, yayım or-ganları aslında rejimle bağdaşanı-yan demokrat inançlı sanatçıların toplandı yetleliydi. Centro Sperimen-tale'de ve bu kurumun yayım organı Bianco e Nero dergisinde Luigi Chia-rini Umberto Barbaro, Francesco Pa-sineti.... dersleri, kitapları, makalele-ri, incelemeleri sinema kıstakleri'yle yeni sinemacıların yetismesinde bü-yük bir rol oynuyorlardı. Si Gira, Il Film ve başında Mussolini'nin oğlu Vittorio'nun bulunduğu Cinema dergi-sinde onu paravana gibi kullanan genç tenkidçiler (Gianni Puccini, Gla-ucio Vianni, Giuseppe de Santis, Ugo Casaragi, Carlo Lizzani, Guido Anto-tarco, Michelangelo Antonioni, An-tonio Pietrangeli....) İtalyan sineması-ndaki yanlış adamlara, "beyaz telefonlu filmler"e, "calligraphie"lara şiddetle hücum ediyor, bunun yerine alınma-sı gereken örnekleri gösteriyorlardı. Bu örnekler arasında Amerikan, Fran-sız, Rus, İngiliz sinemalarının en iyi eserleri vardı. Ama iş bununla bitmi-yordu, bunlardan alınacak derslerin İ-talyanın şartlarına uygulanması, İ-talya'ya özgü bir sinemanın gelişmesi ni sağlamak gerekiyordu. O vakit, İ-talyan sinemasının ilk gerçekçi öi-nelerine dönüldü. İtalyan edebiyatın-daki gerçekçiliğin en tanınmış ten-sificisi Giovanni Verga'nın (1840 - 1922) çeşitli yerel lehçelerdeki eserleri in-celendi. Böylece nazariye bakımın-dan sağılan bir sinema anlayışı kaza-nan yeni kuşak kendisini hazırlamış-tı; bu hazırlayış öylesine titiz bir güc-leydi ki, sinemacılar faşizmin yıkı-lmasını bile bekleyemeller. İşte Ossa-sione bu şartlar altında ortaya çıktı. In "The Postman Always Rings Twi-ce" (Postacı Kapıyı İki kere çalar) adlı romanından adapte edilmişti. 1938'de Fransada Pierre Chenail'in Le Dernier tournaüt (Son dönemec) adıyla perdede aktarıldı. 1946'da Hollywood'da Tay Garnett'in John Garfield ve Lana Turner'le bir kere daha çevireceği, edebî değeri epey göz-görüdür bir roman Zola'nın Térésa Rancürtüni anduran konusundan başka özelliği olmayan bu eser, Visconti'nin elinde yeni okulum beynanmesi deđe-rini kazandı. Cinema dergisi yazılar-la (Devamı Sa: 4 de)

# Sinema

Her yıl onbeşinde yayımlanır. ★ Sayı 5 — 15 Temmuz 1956 ★ Sahibi ve Yazı İşlerini İdare eden : Mehmet Sayılan ★ Yazı İşleri Sekreteri : Adnan Ufuk ★ Teknik Sekreter : Ayhan Yılmaz ★ İstanbul nu-habiri : Halit Kediğ ★ Büken mürecâhlar P. K. 479 — Ankara adresine yapınmalıdır ★ Gönderilen yazılar basılm basılmın geri verilmez ★ Abone şartları : Yıllık 360, Alt aylık : 180 kuruş — Sayısı 30 kuruş ★ Basıldığı Yer : Güney Matbaası — A n k a r a



