

# Sinema

AYLIK DERGİ

SAYI : 6

15 Ağustos 1956

\*

Adres :

P. K. 479 Ankara

\*

80 KURUŞ

## Okuyucuya

SİNEMA'nın bu sayısını hazırlarken, içimizden biri, altıncı sayı dolayısıyla bir başyazı yayımlanmasını ileri sürdüğü vakit ilk ağızda yadırgamıştık: Altıncı sayı için başyazı? Bir dergi için altı sayı nedir ki?... Ama çok sürmedi bu yadırgama, az sonra aklımız yattı: Doğrusunu isterseniz bugün yurdumuzda sinemayla olan ilişki öylesine ilkel bir durumda ki, bir sinema dergisinin altıncı sayısını, ister istemez önem kazanıyor.

Bundan otuz yıl kadar önce sine gidilirse aynı şey batı ülkelerinde de görülebilir. Fransız'da ilk dünya savaşından sonra ortaya çıkan sanat akımları üzerine bir soruşturma açan Fransız Arts dergisinin yakın sayılarından birinde "Sinema dernekleri, üçüncü sinemalar" hareketini de ele alması ne kadar yerinde olmuştur. SİNEMA'nın yeri elverişli olduğu gibi aktarıldığı o yazıyı. O vakit, her çeşit düşünce, sanat akımına alabildiğine açık bir ülkede bile sinemanın büyük olduğu yeri kazanması için ne büyük uğraşlar gerektiği ortaya çıkmıştı. Gerçekten, büyük bir uğraş, zira o günün Fransız'daki şartları düşünürsek, bu "yanaktakımı eğlencesi"ne gitmeyi bile haysiyet kırıcı bulurken, bir yandan da değil resmi estetikler, hatta alk başında adamlar bile sanat alanına tecavüz yeltenen bu "barbar" zıppıkta varyansın ediyorlardı. Aydınların çoğunun durumu ise müthiş bir kayıtsızlıkla anlatılabilir. Yalnız bir avuç insan bu anlayışsızlık, kayıtsızlık ortasında sinemayı değerlendirmeye çalışıyordu. Bugün batı ülkelerinde sinema tuttuğu yer, büyük ölçüde o adamlara borçludur. Ama ne büyük çabalar pahasına. Bugün yüzlerce sinema klasiğini barındıran "Cinéma-thèque Française"i kurabilmek için bir adamın (Henri Langlois) tek başına bir pazarlarını dolaşarak, dağıtımına türlü diller döküp kandırarak topladığı filmleri, Nazi işgali altında her gün gizlice yeni bir yer araması gerekmisti. Bugün "Langlois'un hınyosu" (filmlerini ilk önce hınyosuna depo etmişti) sinema tarihlerine geçmiştir ama, 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde, uyar Avrupalı'da bir sanat kolunun şaheserlerinin kaderini tek bir adamın insanüstü çabasına bırakan kayıtsızlık şimdi insanın tiylerini ürpertiyor. Bugün Fransa'da 200 ü aşan sinema dernekleri için ne kadar uğraşıldığı biliyor musunuz? Yahut bu derneklerin yayını organı Ciné-Club'un bugün özel kontlu dergiler arasında en yüksek tirajlı sıfatını kazanmaya kadar ne büyük güçlükleri yendiğini biliyor musunuz? Sinema, Sorbonne'da sürekli bir kürsüyü ancak İkinci Dünya Savaşından sonra ele geçirebilmiştir. Üstelik daha da yapılacak bir sürü iş vardır: Örneğin devlet nüsbası meselesi, örneğin sansürün kaldırılması meselesi, yahut sinema eğitiminin orta öğretimde yer alması

(Sonu Sa: 2 de)

## SİNEMAMIZIN MESELELERİ

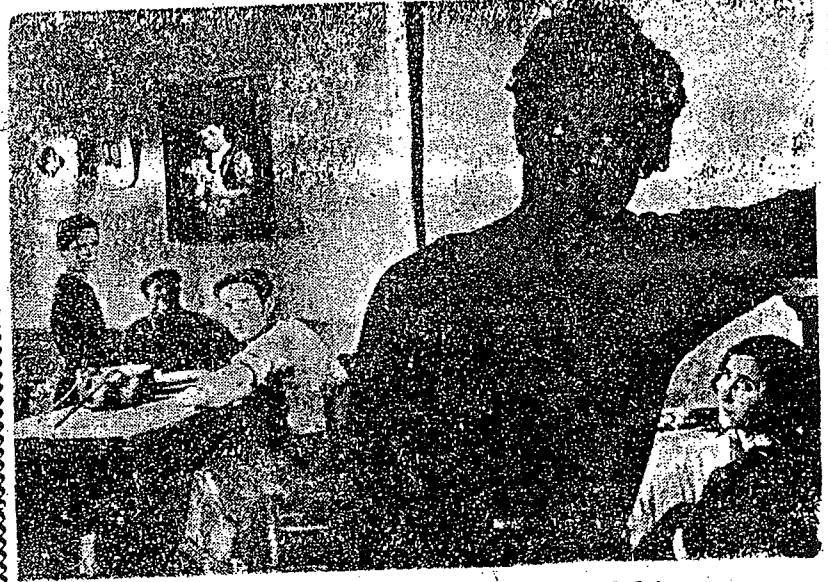
# KONU

Halit REFLİ

İçinde bulunulan durum iyi konu seçmeyi eli yüzü düzgün film çevirebilmek için tek yol olarak bırakılmaktadır. Bu yolun yolcusu senaryo yazarı altından kalkılması güç meselelerle karşılaşacak, fakat başarısının değeri artacaktır. Senaryo yazarının konu seçmedeki titizliği, filmi kendi başına başarısından, perdenin Türk sinemasının örnek eserlerini kazanmasına kadar genişleyebilir.

Geçen yazıda senaryo yazarının ilhamını doğrudan doğruya yaşadığımız hayattan alması gerektiği üzerinde durmuştuk. Bu, gerçekçiliğe açılan bir kapıdır. Gerçekçilik de öbür düşünce sistemleri gibi sanatın erişeceği son ve tek hedef değilse bile edinilmesi şart olan bir tecrübüdür. İnsan - toplum - tabiat arasındaki fizik ve somut bağlantıları bilmeden metafizik ve soyut bağlantılar üzerinde düşünmek sanatçının eserini sağlam temeller üstüne kurmasını güçleştirir. Türk sineması da herşeyden önce bir gerçekçilik devri geçirmek zorundadır. Gerçekçilik önyargılardan arınmış, doğrudan doğruya yaşamın üzerine kurulan bir düşünce sistemidir. Bu bakımdan senaryo yazarının, hoşlandığı sanat eserlerinin etkisinden tamamen kurtulması, gözlerini kendisine ve çevresine çevirmesi gerekmektedir. Bu durumda Fransız naturalizmi yahut İtalyan neo-réalizmi ni taklidi kalkmadan, milli Türk sineması karakteristiği olacak bir gerçekler serisi bulunacaktır.

Cumhuriyetin yeni ilân edildiği zamanlarda aşırı milliyetçi bir sanatın



İtalyan Neo-réalizmi'nin gelişmesi (4. sayfada)

Luchino Visconti: Yer sarsılıyor (1948)

rağbette olması tabii idi, bir millet doğuyordu. Cumhuriyetten sonra yetişenler bu heyecanı o şiddette duymadılar. Sanki herşey eskiden beri böyle devam edeliyordu. Fakat başka meselelerle karşılaştılar. Gördükleri eğitim batı usullerine göre idi. Batılılık, batılılık birçok bakımlardan toplumda bilincini yahut bilinçsiz bir tepki yaratıyordu. İşin tuhafı batı düşüncesini tamamen hazmettiğini sananlar bile, öyle bir an geliyordu ki toplumdaki doğu - batı paradokslarından kendi kişiliklerinde büyük izler buluyorlardı. Toplumun bu gerçekleri fertlerde de tezahür ediyordu. Şehirde yaşayan bir sanatçının keşfedeceği en derin ve çarpışık gerçekler bunlar olacaktır. Kasabadaki,

köydeki durum daha belirli, daha göze çarpıcıdır.

Bu konular, sansürün engel olacağı siyasi ve ekonomik meselelerin dışında kalabileceği için sinemada işlenmeleri daha kolaydır. Sansür birçok bakımlardan Türk filmciliğinin nefesini tıkayan bir engeldir. Ancak, bu noktalar toplumsal bir gerçekçiliğe gidilebilir. Şüphesiz bu gerçekçilik başta psikolojik konuları ele alacak, ekonomik ve politik konulara pek yaklaşamayacaktır. Bu kadarı bile milli Türk sinemasının kuruluşunda büyük rol oynayabilir.

Önce tek insan, sonra toplum incelemeyen beşeri olmaya çalışmak sanatçının sağlam temelli eserler vermesini önler. Soyut araştırmalara geçilmesinde (Devamı Sa: 2 de)

## SORUŞTURMAYA EK

Geçen sayımızda yayımlanan "Bir soruşturmanın sonucu" yazısı üzerine Rejisör Orhan Elmas'tan bir mektup aldık. Bay O. Elmas mektubunda "... Dostum Baha Gelenbevi'nin cevapları güzeldi. Fakat Gelenbevi'den başka size cevap göndermeyip soruşturmaya iştirak etmeyen arkadaşlarımızın bu hareketleri beni üzdüğü kadar, (filmciliğimize 29 yaşında bir rejisör olarak 6 film vermiş olmama rağmen) soruşturmaya beni dahil etmemeniz de müteessir etmiştir." dedikten sonra şunları ilâve ediyor: "Cevaplarını alamadığımız arkadaşlarımızın çekindikleri için, bir genç Türk film rejisörü olmam sebebiyle, soruşturmaya davetsiz iştirak ediyorum." B. Orhan Elmas'a soruşturmaya gösterdiği ilgiden dolayı dergi adına teşekkür ederiz. Yolladığı cevapları aşağıda bulacaksınız.

### Sorular :

- 1) Türk sinemacılığının, sanat alanında bugüne kadar bir varlık gösterememesinin sebepleri nelerdir?
- 2) Bu durumu önlemek için ne gibi tedbirler alınmalı, neler yapılmalıdır?
- 3) Sinema sanatı üzerindeki düşünceleriniz ve bu alanda yapmak istedikleriniz nelerdir?

### Rejisör O. Elmas'ın cevabı :

Türk filmciliği bugün başsız bir I. vücuttan farksızdır. Görüp, işidip, tadıp düşünemediği için de kendini bulamamakta, böylece Amerikan Hint - İtalyan filmciliğinin kötü bir kopyası olmaktan ileri gidememektedir.

İlk önce, kurulacak bir cemiyet, 2. açıkkapı buldukları için girmiş, aramızda dolaşmakta olan sözde

prodüktör - film âmilî - rejisör - artist - senaristleri temizlemeli ve bizleri bir imtihan sonucunda sınıflandırmalıdır. Sonra da, hükümet bir sine-şehir kurarak büyük sesli plâtolar, en yeni makinelerle mücehhez stüdyolar inşa etmeli ve yabancı değerli sanat ve teknik adamlar nezarinde bir yetiştirme merkezi açarak Türk rejisör, artist ve teknisyenlerini yetiştirmeli. Banka kredileri, ham film temini, yabancı film ithalini bir dereceye kadar tahdit, co-production'lar, her sinemanın mecburen Türk filmlerini vizyonlarına almaları kararlarıyla de film âmillerimize imkânlar sağlanmalıdır.

Bütün gayem, bir gün herşey ile 3. bizim olan bir realist hikâyeyi, hiçbir ışık oyunu, kamera cam-



başlığına kaçmadan sahneye koymak ve bu kordelâdaki anlatımı, üniversite öğrencisiyle köylü çocuklarına, salonda barakada aynı başarıyla anlatabilmektir. Bugünkü büyük üzüntü maddeten ve manen büyük yoklukla içinde bulunan filmciliğimizde fil âmillerimizin yalnız ticari zihniyetle imâl ettikleri filmlerinde benir de, tuzumun bulunmasıdır.



# GEORGE STEVENS

Hollywood'un tanınmış rejisörleri, meslek hayatları bakımından ikkve ayrılarlar. Bir kısmı, kısa bir zaman da birkaç filmle hatta ilk filmleriyle, başkalarının yıllarca süren çabasına-lardan sonra erişebileceği ünlü kazan-mışlardır. Orson Welles, Julia Kazan, Preston Sturges... bunlardandır. Büyük çoğunluğu meydana geldiren film-yerleşe gelin bir çabasından sonra bu-funktu durumlarına erişebilmişlerdir. John Ford, Frank Capra, William Wyler ve daha birçokları gibi George Stevens de bu ikinci gruba girer.

Stevens on altı yaşında Hollywood'a girdiğken rejisörlüğü aklından bile ge-çirmiyordu. Tiyatroya emek vermiş bir ailenin çocuğuydu. Beş yaşında-yken sahneye çıkmış, sonradan da ba-basının idare ettiği tiyatrodaki oyna-mıştı. 1921 de Hollywood'a sinema o-yununu otmak için gitti, ama kome-rci çalıştığıyla işe başladı. Hal Ya-nah adıyla Hollywood'da Laurel - Hardy'nin, Harry Langdon'un komedilerinde ka-meracı olarak çalıştı. Sonra rejisör-liğe başlayarak ilkser hobinlik kome-diler devirdi. İlk uzun filmi The Co-hens and Kellys in Trouble da bir ko-medydi. 1933'te çevrilen bu filmden on'duza kabildiği 1943'e kadar Stevens on altı film daha meydana getirdi. Bunların çoğunda iyi bir ışıklik göze carpar ama, pek azı ortama üstüne çıkar. Çoğu hafif komedi, müzikli ko-medilerin beylük çerçevesi içinde ka-bir. Gunra Din (1939), The Woman of the Year (1942), The More the Mer-rier (1943) belki Stevens için seyrice-de bir unut uyarandır, ama gene de savaşın sonra onu Amerikan re-jisörleri arasında ön plana geçiren A Place in the Sun ve Shane filmle-riyle teknik ustalıklıdan başka bir bağ-lanmlar yoktur. Bu ilk kravat devre-arasında ne olmuştu? Nasıl bir geliş-me Stevens'i Hollywood'un ikinci sa-nifian yüzlerce rejisörü arasından bu-günkü durumuna geçirmişti?

İkinci Dünya Savaşındaki tecrübeler-i olmasaydı, Stevens'in bütün tek-nik ustalığına rağmen, savaşın son-raki filmleğinde rastlanan derinliğe e-rişebileceği pek şüpheliydi. Avrupa sa-vasının son yıllarında ordunun sine-ma çalışmalarıyla, Northampton gi-rişimlerinde, Dachau esir kampında na-zî vahşetini gösteren bir doküman-te-rin hazırlanmasında çalıştı. Bu ba-krından daha 1948 de Wyler savaşın Stevens, Capra ve kendisi üzerindeki etkisini belirtilen büyük bir gerçeğe dokunuyordu: "Üçümüz de savaşta katılmıştı. Savaş üçümüz üzerinde de derin etkiler yapmıştı. Bu tecrü-be-nin olumsuz filmimiz (The First Ye-ar of Our Lives) hiçbir vakit şimdî çevirildiği gibi yapılamaz. Diniyayı daha iyi anlamasını öğrendik... Bilhaye-rün ki George Stevens, Dachau'daki ceselleri gördüğünden beri artık eski Stevens değildir. İster istemez şunu l-bul etmek zorunda kalmıştı: Holly-wood, dünyayı, içinde yaşadığımız ça-ğı asla yarıtlamıyor."

Savaşın sonra bu üç rejisörün "Liberty Films" adlı birleşmiş şirket-i kurmaları da Wyler'in bu düşünce-sine dayandırdı. Şirketin ömrü pek uzun olmadı. Fakat Stevens savaşın sonrakı ilk filmi I Remember Mama (1948) ile ilk başlıca denemeye giriş-ti. İş fırsatını buldu. San Francisco'ya yerleşen Norveçli bir ailenin yaşayış-ını yansıtan film bir piyesten aktarı-lmıştı. A Place in the Sun'a göre ol-dukça yüzeyde kalın, çekingen, basit bir gerçekçilik denemesiydi.

A Place in the Sun (İnsanlık suçlu, 1951) Eisenstein'in 1930 da Hollywo-od'ta çevirmeyi düşündüğü, Dreiser'in "An American Tragedy" adlı büyük romanından alınmıştı. Eisenstein'in senaryosunu Amerikan toplumunu suçlandırıcı özellikte bulan Paramou-nt, aynı konuyu Joseph von Stern-berg'e verdi. O da ortaya alelade bir aşk hikâyesi çıkardı. Şüphesiz Ste-vensde sansürün hüsnuna uğramı-mak için ihtiyatlı davranmıştı. İnsan-lık suçu ilk bakışta, Eisenstein'in na-hağı gibi Amerikan toplum yaşay-ışının eleştirilmesinden çok, Sternberg'in aşk hikâyesine daha yakındır. Ama Stevens'in ustalıklı işlediği aşk hikâ-yesinin altındaki çabımsa, toplu-film-deki ünlü "uzun liste- çekimler" gibi seyrinin helleğimde derin bir iz bira-kır. İnsanlık suç'u'nda bu toplumsal eleştirinin yanında teknik bakı-madan Hollywood'ta Wallsten beri en cesur denemelerden birkaçı yer alır. George (M. Citty) ile Angela'nın (E. Taylor) ilk öpüşmelerini gösteren,



hiçbir Amerikan filminde rastlanmı-yan uzunluğtaki büyük plan bunlar-dan biridir. Bir yandan iki genç ara-sında başlayan aşkın gücünü belir-lemek, bir yandan ilk büyük aşk mace-rasını yaşayan genç kızın psikolojik gelişimini yansıtmak, bir yandan da George'la ilk sevgilisi Alice (S. Win-lers) arasında gittikçe büyüyen uç-rununu göstermek gibi çok yönlü bir doğer taşır. Stevens aynı plan bir ke-re de filmnin sonunda, George idama giderken uzun bir liste - çekimle (sur-per - imposition) kullanır. Burada da bir yandan George'un Angela'ya olan aşkının ölmeliğini belirterek filmnin birinci yönünü (aşk hikâyesi), bir yandan da toplumsal durumun güc- bir sevin karşısında biriktirerek suçlu durumuna geçirdiği delikanlıın toplum dışı edilirken, erişmeğe çalıştığı seyin imkânsızlığı üzerinde durarak ikinci yönünü (toplumsal eleştirme) ortaya koyar ve sonuca bağlar. Stevens'in sık sık kullandığı uzun zincirleme ge-çişler (dissolve) de yine çok yönlü değerdedir. Angela'nın evinde, Geor-ge'un annesiyle yaptığı telefon ko-nuşmasını kovuşturan zincirleme ge-çişler kısacası bir süre içinde üç ayrı annesinin idare ettiği düşüncüler yur-du, Allice'in odası) ve dört kişinin (George, annesi, Angela, Alice) bir- birleriyle bağlanımlarını ortaya koy-u-veir. Yine uzun zincirleme geçişle-rin bu sefer aydınlatma ve ses ögele-riyle desteklenerek kullanıldığı göi-sahnesi de bu özellikleri taşır. Dene-bilir ki sinemanın analitik yeleneği-bu bu kadar ekonomik araçlarla bu- kendar büyük zenginliğe eriştiği pek az görülmüştür. Bu teknik denemeler-in yanında, İnsanlık suç'u'nda bir sa-delik de yer alır. Allice'in dok-torla konuşması, Allice'e George'un sandaldaki konuşmaları, George'un bütün hüccesinde annesi ve rahibe ko-nuşması sahneler).

İnsanlık suç'u'ndan sonra çevrilen ve kendini içkiye vermiş bir kadının hi-kâyesini anlatan Something to Live For (1952) bir yana bırakılırsa, Ste-vens, Shane (Vadiler aalamı, 1953) ile yeniden büyük bir eser meydana get-irir. Hem de bu sefer, artık klişeleşmiş bir tür, Western (Kovboy filmi) çer-çevesi içinde. Shane, İnsanlık suç-u'ndaki denemelerden pek azını taşır, buna karşılık onun ikinci yönünü sa-deliğini almıştır. Konusu da işleniş-i gibi sadedir: Batıya göç edip yerleş-en birkaç ailenin, daha önce gelen zorbalık tarafından yerlerinden atıl-mak istenmesi. Sessiz, harışç, çekim-lerini süzülendikten başka, birşey iste-miyen kömenler karşısındaki dire-nimuna dayalıcağk güflele değillilerdir. Tan o sırada Shane çıkarılır. Öbüri westerln kahramanlarından pek farkı-yoktur ama estarılı bir havaya bü-rünmüş olarak karşımıza çıkar: Kim olduğu, nereden geldiği, neden daima teklike olduğu bilinmez, kavgadan neden kaçınır anlatılmaz. Filmin sonu öbür westerlnler gibi bağlanır: İyi-ler kâhırciler vardır. Ama burada da bağ-lanlık vardır. İyi-lerin üstünlüğünü Shi-ne sağlar, oysaki gerçekçiçik ya-sayışının onu iyiler arasında saydır-a-cak cinsten olduğu hayli şüphelidir. Sonra Shane ne kadar ansızın orta-ya çıkmışsa yine öylece uzaklaşır. Zaten ilk geldiği günkü beyaz elbise-çik kahrhanamı da; Shane ile arala-rında sesiz, ılınaç edilmeyen, edilemi-yecek bir aşk doğan anne de, niha-yet seyriller de Shane'in gödeceğini anımlar (esyanın simbolizmi). Şhane, ortacıcağın, sersei gövâlyelerini andı-

dağınım : Şhane'nin endüstriyel bir inşaa- ca kollarından biri. Film yapıcılarını- ile oynanması arasında araçlık ya-pan kol (distribution).

dağıtım : Belli bir süre için oynatıl-ma için kiralamak üzere bir filmin dağıtım hakkını yapımcıdan satın alan kimse (distributor, renter, re-leaser/distributeur).

dama Kelen kungak. Tu kungu'nun i- şik geçiriliği, çizginin yoğunluğuna göre değişir (variable density track /p. s. à densité variable).

değişir odaklı objektif : Çekim sıra-sında odak uzaklığı, değiştirilebilir objektif (variable focus lens/objec-tif à distance focale variable).

değişik filmi : Koruk filmleirinin en- aşırı çeşitli. Ay. bk. koruk filmi (horrific film/film d'horreur).

dekor : Bir film planı yahut sahnesi için hazırlanmış çeşitli yapıtlar (set-ting/décor)

dekorcu : Bir filmin dekorlarını ha-zırlayan kimse (set designer/décora-teur).

dekoraj : 1. "Decoupage technique" kısaltması. Bunun için çekim sena-ryosuna bk. 2. Bir filmnin çekim se-naryosuna göre çekilmesi işlemi. fil-min çekilmesi (shootng/découpage), delli : Ek. dış deliği. perforation), depo : Alınan filmin saklandığı ö-zel yapı (vanuü, storage/blockhaus pour film).

dekey : Her hangi bir cismin çok ya- kından alınmış büyük görüntüsünü veren plan, delay planı (detail pic-ture, very big close up/très gros plan, détail)

devamlı hareket : Movimento yahut bazı üstün - hızlı kameralarda, filmin at-lamasız hareketine denir. Ay. bk. aralı hareket (continuous motion).

doğulopnma : İkametah, kullanılmış polikiltideki elizli görünümü meydana çıkarmak için yapılan kimyasal iş-lem (development/développement).

dişarı : Açık havada geçen bir sahn-e-yi anlatır Ay. bk. içeri (exterior/ex-terieur).

ışık : Görüntü dışındaki bir kay-naktan çıkan sesin duyulması (off).

## Néo — Réalisme'in Gelişmesi

(Başları 4 de)

re bir tepki, aynı zamanda montajın büyük bir önem kazandığını sonucu o-tarak ortaya çıkmıştı. Gerçek teknik, gerçek sanat, gerçekte vardı. Gerçek bakımından büyük eksiklikleri vardı. Teknik bakımdan, değil. Verlov'un yerini alabilecek objektif kamera yah-tut peklihi yapılamamıştır. Bir sah-nenin geliştiği çeşitli aydınlatma tek-niklerini geliştirir. Sanat bakımın-dan ise "sinema - göz" anlayışı harfi harf, "ne uygulanırsa ortaya çıkacak e-lerin estetik değeri olacağı oldukça şüphelidir. Nitekim Verlov, elde edi-len bu malzemeden bir seçme yapı-lmasını, belli bir ritim elde edilmesini heri sürüyor. Ama o zaman da ilk "başlıkları gerçekçi görüş kaybolmuş o-lur. Néo-réaliste'lerin çok önem ver-dikleri "zaman", montaj yoluyla par-çalanmış olur. Böylece, sinemada şimdiye kadar heri sürülen en ağır gerçekçi görüş, sonunda gerçekten en zayıf, tarifiye soyut, yalnız ritme layan, bir görüntüler dizisi haline gelir.

Néo-réaliste'lerin davranışı çeşitli çoklumanter okulları andınmakla bir-likte onlardan da başkadır. Örneğin İngiliz dokümanter okulu, gerçek kar-sısında belli bir yönü tutma, bir rö-rüş savunma bakımından néo-réalis-tçe'gen ayrıdır. Bunların eserlerinde en belirli yön, gerçeğin yorumlanma-sı, bu yorumlama sonucunda seyrice-ri, bu belli bir durum takınmasını işte-nektir. Oysaki İtalyan néo-réalisme'nin en iyi eserleri hiçbir yönü tut-maz, hiçbir yorumlama bulunmaz, gerçekçi tamamiyle kayıtsız, adeta "duygusuz" denemek bilemde seyrice-riyle aynıdır. Bu "hayat filmleri" ko-ru, buna karşı seyrice-ri'nin nasıl topl-ke bu hümancığı onu fiğletidirmez.

Kaynakları arasında yakınlık ol-nakla birlikte néo-réalisme ile Fran-zan erkek kahrhanamı; Amerikan göy-bün altesinin temel direği olan ana-yi bütün sadeliği, bütün derinliğiyle yan-kişyan kadın kahrhanamı; nihayet fil-mine yumuşaklık, fazladan bir derinlik katan küçük kahrhanamıyı westerln türüne gerçekten yenilik getiren, onu zenginleşiren sayılı birkaç filmden biridir.

Stevens'in son filmi Edna Ferber'in romanından adapte edilen Gianttir (1956). Geçen yıl bir otomobil kazas-ında genç yaşta ölen değerli oyuncu James Dean'ın de yer aldığı bu filmi, A Place in the Sun ve Shane deneme-lerinden sonra, sinemaseyrice-ri'nin sabır-sızlıkla bakılmeleri pek tabiidir.

sız gerçekçiliği arasında da fark var-dır.

Fransız gerçekçi sineması Zola na-turalizme'nin büyük etkisi altındadır. Eserlerinde zorağı bir kötiimselik, aynı zamanda bir "faktajisme" havası yer alır. Gerçekçi "çeki" daha çok röze-ri ve zayıf edebi "çeki" daha çok rıza-na belirtilir. Oysaki yine rördüğümüz gibi en iyi néo-réaliste eserler bir "hikâye" anlatır görünmekten kaçın-mıştır. Bir Bisiklet hursu bisikletini çaldıran işsiz "hikâyesi" olarak de-ğil, bir işsiz bisikletini çaldırmanın perdede seyredilmesi şeklinde ortaya çıkar.

Néo-réaliste filmlerin çoğunda yer alan tabii dekor südüz dışı çabımsa, profesyonel olmayan oyuncular... gibi özelliklere rağmen, bunlar seyrice-yi yarılmamışlardır. Bu özelliklerin yer aldığı her film néo-réaliste değildir. Néo-réaliste filmler bu özellikleri taşı-dıkları için bu sıfata almamışlardır. bunlar néo-réaliste eserler oldukları için çoğu vakit bu araçlardan fayda-lanmışlardır. Çünkü Néo-réalisme'nin en önemli özelliklerinden biri çağın meselelerini gerçeğe en yakın biç-i-miyle yansıtmaya ortaya koymaktır. Bunun için de südüz dışına çıkılmak-tan, profesyonel olmayan oyunculara başvurmaktan kesime yol yoktur.

Néo-réalisme'nin geleceği :

Bütün bunların ortaya koyduğu iz-zore, eğer dışarıdan bir kuvvetin etkisi olmasa, néo-réalisme'nin geleceği için şüpheye düşmeğe hiçbir sebep yoktur. Néo-réalisme'nin ötünde bittip tüklenmeyen bir konular kaynağı var-dır. Bunları kendi üstünlüğüne, ele alıp işlemeğe her sanatçı serbesttir. Aynı zamanda néo-réalisme'nin içinde çeşit-li türlerin gelişmesi de pek tabiidir. Nitekim daha şimdiden psikolojiler (Le Amiclie), tarihi - epik (Sensò), komik (Due Soldi di Spentanza) türlere doğ-ru gelişmeler belirmişler.

Umberto D.'den beri néo-réalisme'e yöneltilen hücumların resmî bir öze-lik aldığı, sansürün sıklaştırılması yolunda resmî bir cereyan olduğu bir-limmedir. Prodüksiyonların gerçek bütünden, gerçekte "co - production" "ortalama film", "super - production" anlayışları dolayısıyla aktımın en ta-nınmış rejisörlerine bile güçlükler çı-kardığı da bir gerçektir. Zaten bütün bunlar İtalya'da pek sık rastlanan si-nema topluluklarının, sinema denek-terinin, néo-réaliste yaygın organları-nın, kongrelerin, çalışmaların, varlık sebebini ortaya koyar. İtalyan sine-macıları uzun süren bir sessizlikten sonra, binbir güçlüklerle buğünkü bağ-sızlı durumuna eriştiler, ondan kolay ko-lay vazgeçemeyeceklerdir.

