Sinema

AYLIK DERGİ

15 EYLÜL 1956

SAYI : 7

★

Adres :

P. K. 479 Ankara

★

30 KURUŞ

SİNEMACILARIN KARARLARI

1955 Cannes Film Festivali'nde, dünya sinemacılarını biraraya toplıyacak bir konferans tertiplenmesi ileri sürülmüştü. Bunun sonucu olarak, ilk Milletlerarası Sinemacılar Konferansı bu yılki Cannes Festivali sonunda Paris'te toplandı. Otuz kadar ülkeden gelen sinemacıların bu toplantıda konuşup karara bağladıkları başlıca üç mesele vardı : Millî sinema, Kültür ilişkileri, düşünce hürriyeti. Aşağıda, bu üç ana konu üzerine Konferansın vardığı kararları bulacaksınız.

MİLLÎ SİNEMA :

Film çevirmek ve bunları bütün ülkelerin sinemalarında oynatmak her milletin hakkıdır. Yerleşmiş endüstriler, daha az gelişmiş milletlerin perdelerini kaplamamalıdır, aksine maddi araçlar, yerinde tavsiyelerle onların kendi prodüksiyonlarını kurmalarına yardım etmelidir. Milletler arasındaki ortak - yapım (co - production) yalnız ekonomik bakımdan olmalı ve her alanda, ele alınan konunun karakter bütünlüğünü gözetmelidir.... Bugün milletlerarası ölçüde birleşmiş olan Sinemacılık okulları bütün öğrencilere, en çok da henüz bu çeşit okulları olmıyan ülkelerin öğrencilerine açık olmalıdır. Film festivalleri, tamamiyle millî özellikleri yankılıyan filmler göstermiye zorlanmalıdır.

KÜLTÜR İLİŞKİLERİ :

Bütün dünya sinemacıları :

1) Kendi ülkelerinde dağıtım güçlükleriyle karşılaşan bütün değerli sanat eserlerinin elde edilmesine çalışmalı,

2) Yabancı filmlerin, yaratıcılarının izni olmaksızın değişikliğe uğratılmasına engel olmalı,

3) Değerli sanat eserlerinin kendi ülkelerinden dışarıya çıkarılması yasaklandığı vakit müdahale etmeli,

4) Kendi yurdunda, ne cinsten olursa olsun kendisine yabancı şartlarla sınırlandırılmamış film festivallerinin yapılmasını sağlamalı,

5) Bütün perdelerin standart duruma sokulmasını, böylece hiçbir filmin, tasarlandığı ölçü ve biçim dışındaki her hangi bir perdede oynatılmamasını istemeli,

6) Milletlerarası bir bültenle, her ülkede yabancı filmlere karşı seyirci tepkilerinin açıklanmasını sağlamalı,

7) Filmlerin milletlerarası dağılış yolundaki her türlü çalışmayı, UNESCO'ya, Milletlerarası Film Arşivleri Federasyonu'na, Milletlerarası Film Okulları Merkezi'ne saygı göstermeli,

8) Kendi ülkelerinde çalışmaları yasaklanan bütün sinemacılara kucak açmalıdır.

DÜŞÜNCE HÜRRİYETİ :

Sinema çoğu vakit ekonomik, ticari yahut başka engellerle sınırlanmış bir sanattır. Filmler milyonlarca kişi için yapılır -hiçbir fikra seyircisiz var olamaz-, düşünce hürriyeti yolundaki her istek de ancak bir sorumluluk duygusu varsa haklı olabilir. Konferans, sinemanın ahlâki etkisini, özellikle gençler üzerindeki etkilerini bilmektedir. Bu sorumluluk duygusu, sinemacının, bayağılığa, şerefsizliğe, insan haysiyetini küçültecek herşeye karşı mücadelesinde yardımcı olmalı; yabancı milletleri ve ırkları yanlış yorumlara, kaba karikatüre yol açabilecek biçimde ele almama hususunda düşündürmelidir.

Konferans, sansürün her çeşidine (ön - sansür, resmi sansür, büyük teşekküllerin özel sansürü) karşı mücadele etmek azminde olduğunu bildirir. Konferans, sinemacıların çalışmasını önliyecek her türlü engelleri, şahıslarına yahut haysiyetlerine yöneltilecek her türlü tecavüzü, Hague Adalet Divanı, Geneva'daki Milletlerarası Çalışma Bürosu ve UNESCO önünde milletlerarası bir seviyede şikâyet etmek kararındadır. Konferans, yaratıcılarının fikri alınmaksızın filmleri tahrif, adlarını değiştirmek gibi âdetlere, insanlık için değerli olan filmlerin yok edilmesine karşı duracaktır. Konferans, devlet nüshası (dépôt légal) sisteminin milletlerarası ölçüde kabulünü ve film arşivlerinin geliştirilmesini tavsiye eder.

Son olarak, konferans, Cesare Zavattini'nin "insanlık için değerli filmler" parolasına dayanarak yapılığı teklifi kabul etmiş, bu çeşit filmlerin listelerini yayımlamağa, her yıl bu çeşit filmlerden sağlanabilen en iyilerinin oynatılacağı bir hafta tertiplemeğe karar vermiştir.

SİNEMAMIZ MESELELERİ

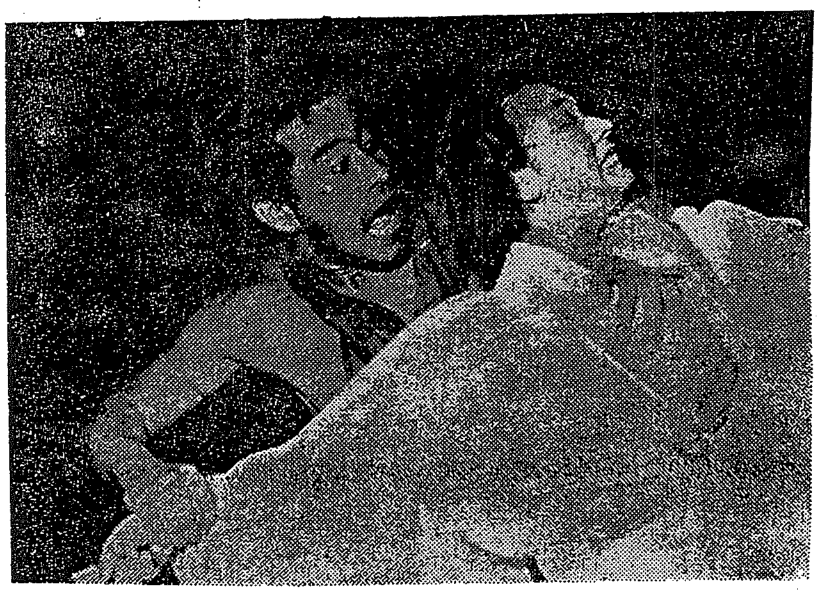
OYUN

Mehmet SOĞUKSULU

Sinemamızın , başka eksiklikleri, yanlış tutumları yanında oyuncu konusuna da dokunmak fayudadan uzak değildir. Şimdiki tutum ve durumun düzeltilmesi konusunda neler yapabiliriz? İlkin önemle şunu belirtmek istiyoruz ki, sinemamızda, oyuncu olarak görevli bulunanların, kaabiliyet noksanlığı ile sanat anlayış sapıklığı; içinde bulunduğumuz keşmekeşin, ikinci derecede gelen sebebleri arasındadır. [illegible] daha rejisörlerimizin, oyuncuları kullanmasını bilmemeleri ve sinemada oyuncunun ne şekilde işlenmeğe elverişli birer plâstik malzeme olduklarından habersiz bulunmalarıdır. Kısaca, sinemamızda görevli bulunan rejisörlerimiz, - sinema ilkelerine zıt olmasına rağmen - oyuncu'yu kamera karşısında bir tiyatro oyuncusu olarak düşünebilme iyi niyetinden bile yoksundurlar. Kadın ve erkek oyuncular, prodüktörün gözünde, nasıl para getiren teşhir metaı ise, rejisör için de bu anlayıştan biraz farklı olan; hareket eden, benimi duyguları çeşit çeşit kadarlarla gıdıklayan, belirli ve bayağı bir melodram anlayışında, mızmız ruhların merhametini tahrik eden, insan dışı bir unsurdur. Bazı Türk filmlerinin iç piyasada sağladığı torba torba para, rejisörleri ve prodüktörleri kalıplaşmış, standart tiplerle çalıştırmağa alıştırmıştır. Dudak boyaları taşmış köylü Zeynepler; cinsel kraliçeler; saçının pençemi gözünün önüne düşmüş her daim ağlamaklı yetim çocuk; puroiu, alçak rakoryıkyan bıyıklı ırz düşmanı para babası; gömleğinin ilikleri göbeğine kadar açık jön prümiye; boyalı saçlı, rujlu mujlu, müşfik bakışlı yemenili haminne; koyun gibi manasız bakışlı gangster; dudaklarının uçları kıvrık, Japon masklarından farksız müstehzi hain ruhlar... Bunları sıralayın sıralayabildiğiniz kadar..

Oysaki sinemada oyuncu nedir? Mesleğini ne yolda ciddiye almalıdır? Rejisörün oyuncuyu kullanışında tutumu nasıl olmalıdır. Bu . buna benzer sorulara kesin cevaplar vermekten çok, bazı ilkeler edinmemiz ve edindiğimiz bu ilkelerden taviz vermediğimiz ölçüde, sinemamızın önemli meselesini iyi niyetle halletmiş sayılmaz mıyız?

(Devamı Sa: 2 de)



VENEDİK 1951

Akira Kurosawa : Rashomon

Venedik Festivalleri

Her iki yılda bir Venedik'te geçmişin sanatları bir araya toplanıyan gösteriler yapılır, sergiler açılır. Sinemanın bunlar arasında alınması oyuncularına göre oldukça yenidir. 24 Mayıs 1932 de Festival Komitesi, "sergide bütün sanatların temsil edilmesi amacıyla" sinemanın da Bienale'ye katılmasına karar verdi.

İlk Milletlerarası Film Festivali 6-21 Ağustos 1932 de yapıldı. Dokuz ülkenin yolladığı 29 film gösterildi. Deneme mahiyetinde olan bu ilk festival sonunda armağan dağıtılmadı. Gönderilen filmler arasında A nous la liberté - Hürriyet istiyoruz (René Clair - Fransa), Maedchen in Uniform - Üniformalı kızlar (Leontine Sagan - Almanya), Der Kongress Tanzt - Kongre eğleniyor (Erik Charell - Almanya), Gli uomini, che mascalzoni! - Erkekler ne alçaktır (Mario Camerini - İtalya), Forbidden - Yasaklanmış (Frank Capra - ABD), Dr Jekyll and Mr Hyde (Rouben Mamolian-ABD), Zemlia- Toprak (Aleksandr Dovçenko-SSCB) dikkati çekiyordu.

1934 te yapılan ikinci festival daha geniş ölçüde oldu, 17 ülke 40 uzun filmle katıldı. Festivale gösterilen bu rağbet üzerine, adının biennale olmasına rağmen 1934 ten başlıyarak festivalin her yıl yapılmasına karar verildi. Böylelikle 1940 yılına kadar Venedik Festivali Avrupa'nın ve dünyanın en önemli film gösterilerine sahne oldu. Savaşın başlaması üzerine milletlerarası özelliğini kaybetti. 1940 tan sonra yalnız mihver devletlerinin ve Reyklerinin toplandığı bir festival durumuna geçti. 1942 deki son festivalle "Mostra Internaziole d'Arte Cinematografica" nın ilk devresi sona erdi. Bu ilk devrede festivalin çalışmalarına kısa bir göz atılırsa Avrupa ve Amerika'nın en iyi filmlerinin milletlerarası bir yarışma içinde dünyanın dikkatine sunulduğu görülür. Milletlerarası bir festivalin ilk görevi de budur. Amerika Birleşik Devletleri It Happened One Night - Bir gecede oldu (F. Capra, 1934), The Informer-Muhbir (John Ford, 1935), Mr Deeds goes to Town-Mr Deeds şehre gidiyor (F. Capra, 1936), Jezebel (William Wyler, 1938), Snow white and Seven Dwarfs-Pamuk Prenses ve Yedi Cüce (Walt Disney, 1938) filmleriyle, Fransa La Kermess héroique-Kahramanlar festivali (Jacques Feyder, 1936), La Grande Illusion - Büyük hayal (Jean Renoir, 1937), Un Carnet de bal-Bir balo karnesi (Julien Duvivier, 1937), Le Quai des Brumes-Sisler rıhtımı (Marcel Carné, 1938), Le Jour se lève - Son ümit (M. Carné, 1939), La Bête humaine-Hayvanlaşan insan (J. Renoir, 1939), La Fin du Jour-Gün sonu (J. Duvivier, 1939) filmleriyle, İngiltere Man of Aran-Aran'lı adam (Robert Flaherty, 1934), Elephant Boy-Fil sürücüsü (R. Flaherty, 1937), The Edge of the World-Dünyanın kenarı (Michel Powell, 1937), ile, Almanya Triumps des Willens - isteğin zaferi (Leni Riefenstahl, 1935) ile, İtalya Daro un milione-B'r M lyon verec ğ m (M. Camerini, 1935), La Nave bianca-Beyaz gemi (Roberto Rossellini ile Francesso De Robertis, 1941) filmleriyle, Çekoslovakya Ekstase - Tutku (Gustav Machaty, 1934), Panenstvi-Bâkirelik (Otakar Vavra, 1938) filmleriyle bu sekiz yıllık ilk devrenin dikkati çeken eserler ortaya koydular.

Savaştan sonra

Venedik Festivallerinin ikinci devresi 31 Ağustos 1946 da savaştan sonraki ilk gösteriyle başladı. Bu ilk festival bir gösteri olarak düzenlendiğinden hiçbir armağan dağıtılmadı. Yalnız sinema eleştiricileri [illegible] Jean Renoir'ın Amerika'da çevirdiği The Southerner-Güneyli'yi seçtiler. Dikkati çeken öbür eserler arasında Marcel Carné'nin Les Enfants du Paradis-Paradideki Çocuklar. Duvivier'nin Panique-Panik i (Fransa); Laurence Olivier'nin ilk Shakespeare adaptasyonu Henry V (İngiltere); Rossellini'nin Paisa'sı ile Aldo Vergano'nun Il Sole sorge ancora-Güneş yine de doğuyor'u (İtalya) yer almaktaydı.

Ertesi yıl festival yeniden normal gidişini aldı, milletlerarası özelliğin kazandı. Savaş sonrasının en [illegible] olan millî sinema okullarının canlanışını Venedik festivali çok iyi yansıtmaktadır. Çekoslavakya, İsveç, İsviçre, Danimarka, Almanya, İngiltere, İtalya, Fransa, Amerika, Rusya, Meksika ve daha başka ülkelerden 76 uzun film festivale katılmaktaydı. Bir Çekoslavak filmi (Sirena-Canavar düdüğü, Karel Stekly) ile bir İtalyan filmi ((Caccia tragica-Feci av, Giuseppe De Santis) büyük armağanı paylaştılar. En iyi rejisör armağanını Henri-Georges Clouzot Quai des Orfevres-Katil kim (Fransa) ile aldı.

(Devamı Sa: 2 de)

Japon Sineması

Adnan UFUK

VENEDİK 1954
Akira Kurosawa : Yedi Samuray

Japon sineması günümüzün en önemli sinemalarından biri, [illegible] her yıl dünya film yapımının başın- [illegible] 1951 denberi hemen bütün festivallerde en önemli armaganları silip süpürmektedir. İkinci Dünya Savaşından sonraki sinemalarda en önemli olay millî sinema okullarının ortaya çıkışıdır. Örneğin İtalya, İngiltere, İsveç, Meksika sinemaları bu arada sayılabilir. Ama bunların gelişimleri kolayca açıklanabileceği halde Japon sinemasının savaş sonu canlılığı kolay kolay açıklanamamaktadır. 1951 Venedik Festivali'nde Rashomon'un kazandığı başarı üzerine bu yolda bazı düşünceler ileri sürüldü. Fakat bunların çoğu kandırıcı olmaktan uzaktı. Örneğin, Amerikalı eleştiricilere göre mesele basitti: Japon sinemasının kalkınışı Amerikan işgali yıllarına raslamaktaydı, demek ki bunun başlıca sebebi Hollywood'un etkisiydi. Aslında, her sinemada olduğu gibi Japon sinemasında da Hollywood'tan etkilenen bir sinemacılar topluluğu vardır ama en başarılı Japon filmlerinde bu etkiye hiçbir vakit raslanmaz, aksine tamamiyle Japon özellikleri yer alır. Bir kısım eleştiriciler de bu başarıda exotisme'in büyük payı olduğunu ileri sürdüler.

Her milletin seyircisi için yabancı filmlerin exotique bir yönü olduğu şüphe götürmez. Ama exotisme ancak kısa bir süre için çekici olabilir, yoksa Japon sinemasının 1950 den bu yana kazandığı başarılar yalnız bununla açıklanamaz. Öte yandan exotisme bir sinemanın başarısı için başlıca etken olsaydı aynı şey örneğin Hint filmleri için de doğru olmak gerekirdi. Bazıları da Japon fimlerinin başarısında sinema endüstrisinin rolünü ileri sürdüler. Bunlara göre Japonya'da film yapımının artışı sanat yönünden de gelişimini sağlamıştır. Bu düşünce de ötekiler gibi ancak çok küçük bir gerçek payı taşımaktadır. Şüphesiz, bir ülkede sinema endüstrisi sağlam temellere dayanırsa, sanat bakımından ilerleme imkânları da o kadar artar. Hiç olmazsa teknik bakımdan kusursuz filmler yapılması sağlanır. Ama bir sinemanın sanat yönünden başarısını yalnız meydana getirilen filmlerin çokluğuna bağlamak doğru değildir. Eğer bu "Çokluk" nazariyesi doğru olsaydı, Hindistan'ın sinema sanatı bakımından Japonya'nın hemen ardından gelmesi gerekirdi. Yahut da Japonya'nın sanat bakımından en öne geçmesi için 1950 ye kadar beklememesi gerekirdi. Zira bilindiği gibi Hindistan'da, Japonya'da yalnız savaştan sonra değil, savaştan önce de uzun yıllar A. B. D. ile birlikte dünya film yapımının başında gelen üç ülkeydi. Ama Japonya bugünkü durumuna ancak 1950 den sonra varabilmiş Hindistan ise, bir iki film dışında, hiçbir vakit dikkati çeken eserler verememiştir.

İşin tuhaf tarafı Japonların da kendi filmlerinin yabancı ülkelerde niçin başarı kazandığını bir türlü anlamamaları. Rashomon Japonya'da oynatıldığı vakit hiç dikkati çekmemişti. Venedik başarısından sonra yeniden piyasaya çıkarıldığı vakit kalabalık bir seyirci kütlesi filmin gösterildiği sinemaları doldurup taşırdı, ama sonuç yine değişmedi. Filmin nasıl olup da armağan kazandığı Japonlar bir türlü anlamıyorlardı. Üstelik yalnız ortalama seyircinin değil, sinema eleştiricilerinin de davranışı bu yoldaydı. Her yıl Japonya'da yılın en güzel on filmi seçilir. Batıda armağan kazanmış Japon filmleri bu listelerin ancak en sonlarında yer alır, çok kere de hiç raslanmaz.

Sineması olmıyan ülke

O halde Japon sinemasının savaş sonundaki başarısı neyle açıklanabilir? 1929 yılında Japon sineması üzerine yayımlanan bir kitapçıkta yer alan makalesinde, Eisenstein "sineması olmıyan bir ülkenin sinemacılığından söz açmanın tuhaflığını" belirtikten sonra, bu konunun ele alınış sebebini şöyle açıklıyordu: Japon kültürünün her alanında çeşitli sinema özellikleri vardır. Eisenstein'a göre Japon yazısı, şiiri, tiyatrosu, resmi... hep, sinemanın en önemli öğesi olan montaj'ın en canlı örneklerini taşımaktadır. Japonlar bu montaj özelliklerini her alanda kullanmaktadır, ama Japonya'da ona yalnız bir alanda raslanmaz: Sinemada. Eisenstein yazısını şöyle bitiriyordu: "Kendi kültür özelliklerini anlamak, bunları sinemaya uygulamak Japonların işidir. Japonyalı meslektaşlar, yoksa bu işi bize mi bırakacaksınız?"

Eisenstein'in bu çağırısı yirmi yıl cevapsız kaldı. Bunun başlica sebebi, tıpkı İtalya'da olduğu gibi, Japon tarihinin bu süre içindeki gelişimidir. Japon sinemacıları 1929 yılında sesli sinemayla birlikte sinema sanatını gerçekten ilerletmek yoluna girmişlerdi. Fakat İkinci Dünya Savaşının ilk kıvılcımı sayılan Mukden olayı ile birlikte başlıyan Mançurya savaşı (1931) Japon militarizminin doğuşuna yol açtı. Çin - Japon savaşının başladığı 1937 ye kadar hür düşünüşlülerle militaristler arasındaki uğraşı birincilerin yenilgisiyle sonuçlandı. İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar her alanda olduğu gibi sinema alanı da militaristlerin emrine girdi, onun isteklerini yerine getirmekten başka birşey yapamadı.

Savaş sonunda Japon sineması

15 Ağustos 1945 te Japonya teslim olduğu vakit, sinema endustrisi İtalya'dakinin aksine sağlam bir durumdaydı. Buna karşılık teknik bakımdan oldukça geriydi. Teknisyen ve oyuncularının büyük kısmını kaybetmişti. Bununla birlikte 1929 dan beri geçirdiği sıkıntılı yıllara rağmen tecrübesi artmıştı. Bu tecrübelere savaş sonunda işgal makamlarının uyguladığı "demokratlaştırma" hareketi [illegible] Japon sinemasının sanat bakımından da kalkınması için gerekli şartlar yaratılmış oldu.

Japon sinemasının altın çağı

Kore savaşının başladığı 1950 yılında Japon sinema endüstrisi savaş sonu kuruluşunu tamamlamıştı. Bir yanda altı büyük film yapım şirketi (Shochiku, Toho, Shintoho, Daiei, Toei, Nikkatsu), bir yanda da beş büyük dağıtım şirketi (Daiei hariç yukarıdaki beş yapım şirketi aynı zamanda dağıtım şirketiydi) ortaya çıkmıştı. Kore savaşı endüstrinin kalkınmasını çabuklaştırdı. İşsizlik azaldı, millî gelir arttı, karaborsada fiyatlar düştü, para sağlamlaştı, işgal baskısı azaldı. Sinema alanında da aynı gelişme göze çarpar. Japon sinemasının yabancı ülkelerdeki zaferini sağlayan Rashomon ile ilk renkli Japon filmi **Carmen kokyo ni kaeru** (Carmen'in dönüşü) bu yıl çevrildi. Bir yıl önce 155 olan film yapımı 1950 de 215'e vardı. Her hafta 9 milyon Japon sinemaya gidiyordu. Ama bu sadece bir başlangıçtı. Beş yıl sonra seyirci sayısı haftada 17 milyona (yılda 850 milyon) varacaktı. Aynı yıl çevrilen 422 filmle de Japonya, Hollywood'un hemen hemen iki misline yakın film ortaya çıkaracaktı.

Japon filmleri

1950 den bu yana her yıl çevrilen 350-400 filmin hepsi tabiatiyle birer şaheser olmaktan uzaktır. Hattâ büyük çoğunluğun son derece kötü filmlerden meydana geldiği de söylenebilir. Bu da tabii birşeydir. Zira Hindistan'da olduğu gibi Japonya'da da geniş bir seyirci kütlesi, büyük bir dilbirliği topluluğu vardır. Filmlerin çoğu da bunların gürlük ihtiyacını karşılamak üzere çevrilmektedir. Hattâ bu durum Japon sineması üzerinde sanat bakımından kötü etkiler yapmaktadır. Çünkü geniş bir istemle karşılaşan endüstri, çoğu vakit, işin sanat yönünü düşünmeksizin sadece bu istemi, büyük bir hızla karşılamağa koyulmaktadır. Yabancı ülkelerde başarı kazanan filmlerin çoğunun ya bağımsız şirketler yahut da Daiei tarafından meydana getirilmesi de bu bakımdan dikkate değer bir olaydır. Yukarıda belirttiğimiz gibi, Daiei altı yapım şirketi içinde elinde sinema salonları şebekesi bulunmayan tek şirkettir. Bundan dolayı fimlerini daha çok yabancı ülkelerde oynatılmak üzere hazırlar, bunlar üzerinde de öbür şirketlerden daha titizlikle çalışır.

Japonya'da her şirket haftada bir film meydana getirmektedir. Bunlar içinde her çeşitten filme raslanır: Tarihî filmler, melodramlar, polis filmleri, néo-réaliste filmler, müstehcen filmler... Bununla birlikte Japon filmleri başlangıçtan beri iki büyük bölüme ayrılmıştır: Tarihî filmler (Jidai gekki) ile modern konulu filmler (gendai gekki). Bu ikisi arasındaki ayrılık, geçen yüzyılın ortasında Japonya'nın batılılaşmıya başladığı tarihe dayanır: 1868 de İmparator başkenti Kyoto'dan Tokyo'ya taşır. Ülkenin idaresini doğrudan doğruya eline alır. Batılılaşma hareketlerine başlar. Bir jidai gekki ile gendai gekki'yi ayırdetmek çok kolaydır. Eğer oyuncular batılılar gibi giyinmişlerse (pantalon, ceket, gömlek...) film modern bir filmdir. Tarihî filmlerde ise oyuncular Japon kumaşından yapılma geleneksel elbiseler giyerler, alınları açık, saçları topuz halinde arkada toplanmıştır, kılıç taşırlar. Bu iki tür arasında geçiş çağı olarak Meiji mono (Meiji'nin işleri) yer alır. İmparator Meiji'nin ilk işlerinden biri saçları kısa kestirmek, kılıç taşımayı yasaklamak olmuştu.

Tarihî filmler, geleneksel Japon Tiyatrosu Kabuki'den faydalanır. Başlıca iki bölüme ayrılır: Katsu geki ile ken geki. Birinciler, döğüş filmleri, kabuki'nin bayağılaştırılmış bir biçimidir. Baştan aşağıya döğüş sahneleriyle doludur, daha çok çocuklar ve bilisiz kişiler için hazırlanır. İkinciler, kılıç filmleri, feodalizm çağında geçer, Samuray'ların (Japon şövalyeleri) hikâyelerini anlatır. Tarihî filmler, film yapımının üçte birini meydan getirir. Amerikan sinemasında western'lerin (kovboy filmleri) yeri neyse jidai gekki'lerin yeri de Japon sinemasında odur. Bununla birlikte batıda başarı kazanan Japon filmlerinden çoğunun bu tarihî filmleri çevirmekte ustalaşmış birkaç tanınmış rejisörün elinden çıktığı unutulmamalıdır.

Japon filmlerinin geri kalan üçte ikisi modern filmlerdir. Birincilerin aksine bunlarda kadın büyük bir yer tutar. Modern filmlerde ele alınan başlıca konular eski-yeni kuşaklar arasındaki çatışmalar, aile biyografileri, savaştan önce ve sonraki toplumsal meseleler, Pasifik savaşı, militarizm aleyhtarı filmler, Amerikalılarla ilişkilerdir. En çok ele alınan konulardan biri de Atom bombasının Japonya üzerine atılışı, bunun sonuçlarıdır. 1954 de, çeşitli çekirdek bombalarının Büyük Okyanus adalarında denenmesi sonunda meydana gelen radyoaktif ışınların balıkçıları üzerindeki öldürücü etkilerinin ortaya çıkması bu konunun yeniden ele alınmasına yol açtı.

Bir Sinema Ders Kitabı

(Baştarafı sayfa 3 de)

lar, sinema türlerinin doğuşu ve özellikleri anlatıldıktan sonra roman ve piyeslerin adaptasyonu ele alınmaktadır. Kitabın sonuna, ayrıca yirmi beş filmografi fişi konmuştur. Böylece, her üç sınıf öğrencileri Shoulder Arms (Şarlo asker), Brief Encounter (Kısa tesadüfler), Louisiana Story (L. hikâyesi), Odd Man Out (Ölümden kuvvetli), How Green was My Valley (Vadim o kadar yeşildi ki), Hamlet, Potemkin... gibi birbirinden çok farklı sinema eserlerinin özelliklerini, bunların sinema değerlerinin nasıl çözümleneceğini öğrenmektedirler. Kitap, Fransız Özel Öğretim sinemateği adına hazırlandığı için, kitapta örnek olarak gösterilen filmlerin ayrıca sınıflarda gösterilmesi de mümkün olabilecektir.

(x) Henri ve Geneviève Agel: Précis d'Initiation au Cinéma (Paris, Les Editions de l'Ecole, 1956)

++ Henri Agel: Le Cinéma (Paris, Casterman, 1954)

Sinema

Her ayın onbeşinde yayımlanır ★ Sayı 7 — 15 Eylül 1956 1956 ★ Sahibi ve Yazı İşlerini fiilen idare eden : Mehmet Sayılgan ★ Yazı İşleri Sekreteri : Adnan Ufuk ★ Teknik Sekreter: Ayhan Yılmaz ★ İstanbul muhabiri : Halit Refiğ ★ Bütün müracaatlar P. K. 479 — Ankara adresine yapılmalıdır ★ Gönderilen yazılar basılsın basılmasın geri verilmez ★ Abone şartları : Yıllık 360, Altı aylık : 180 kuruş — Sayısı 30 kuruş ★ Basıldığı Yer : Güney Matbaası — A n k a r a ★ İdare: Kavaklıdere Büklüm Sokak No. 61 - A/1

Henri-Georges CLOUZOT

François Chalais, Clouzot için yazdığı bir kitapta şu hikâyeyi anlatır: "Beş yaşındayken, henüz yazı yazmasını bilmediğinden, tasarladığı kukla oyununu babasına söyliyerek yazdırdı: Guignol karısının çorbasına çivi koyarak onu öldürür. Katil darağacındayken manzaraya bakıp "Tabiat ne kadar güzelmiş!" der" Doğru yahut uydurma, bu hikâye Clouzot'nun filmlerindeki genel tutumu özetlemektedir. İlk denemesi olan polis filmi **L'Assassin habite au 21** (Katil 21 numarada oturuyor, 1942) ne kendi türü dışında olduğu için başarısızlığa uğrıyan komedisi **Miquette et sa mère** (Miquette'le annesi, 1950) bir yana bırakılırsa Clouzot'nun geri kalan beş filmi kötümser v e karanlık havası anormal tipleri, cinsi sapıkları, korkunç cinayetleri, insanların yalnız kötü yönlerini merhametsizce yansıtan tutumuyla, karısını öldürdükten sonra tabiatın güzelliğinden dem vuran Guignol'un korkunç kayıtsızlığı ve soğukkanlılığını andırır yolda ele alınmıştır. Clouzot'nun evreni bu öğelerle dolup taşar. İlk büyük filmi **Le Corbeau'dan** (Karga, 1943) başlıyarak bunu görmek mümkündür. Otto Preminger'in Hollywood'ta bu filmden yaptığı remake (The Thirteenth Letter-on üçüncü mektup, 1951), bütün re-make'ler gibi kötü olmakla birlikte yakın zamanlarda birkaç kere gösterildiği için okuyucuya konu üzerinde fikir verebilir: Küçük bir taşra şehrinde "Le Corbeau" imzasiyle anonim mektuplar ortalığı kaplar. Herkesin suçlu yönünü ortaya koyan bu mektuplar şehir halkını birbirine düşürür, bir korku ve şüphe havası doğrur. Şehrin hastanesindeki hastalardan birinin bu yüzden intiharı havayı daha ağırlaştırır. Herkes birbirinden şüpheye başlar. Şehir halkının (ve seyircinin) şüpheleri bir şahıstan ötekine değişir. Sonunda intihar eden hastanın annesi suçluyu ortaya çıkarır, boğazını usturayla keserek cezasını verir. Film annenin elinde usturayla acele adımlarla uzaklaştığını gösterirken sona erer. Clouzot'nun bu filmde ele aldığı kişiler daha da ilgi vericidir. Hepsi birbiriyle ilişkisi olan, hepsinin anormal bir yönü olan kişilerdir bunlar: Dr. Germain mazisinin esiridir, karısıyla çocuğunun ölümü ağır bir yük gibi onu ezer. Bunu yalancı bir sertlik, şüphecilik altında gizlemeğe çalışır. Cinsel bakımdan duyduğu eksikliği Denise'le giderdiği vakit biraz kendine gelir. Denise ise sanatlığın verdiği bir açgözlülük duygusu içinde, bunu yenmek için her önüne çıkan erkekle düşüp kalkar (Ne olmuş yani, evet topalım, ama bu benim güzel olmama mani mi? Erkeklerin beni arzulamasını önler mi?). Dr. Germain'e tutkusu, ondan gebe kalması Denise'in de kendini toparlamasına yol açar. Laura, ihtiyar ruh doktoruyla yaptığı uygunsuz evlenişten dolayı ıstırap çeker. Tatmin edilmiyen ihtirası onu Dr. Germain'e sürükler. Kocası Vorzet, filmin sonuna kadar kayıtsız, hattâ sempatik olarak karşımıza çıkar, ama sonra birdenbire morfine düşkünlüğü, karısını tatmin edememekten ötürü korkunç bir kıskançlık içinde kıvrandığı ortaya çıkar... Clouzot çocukları bile kötümser görüşle ele alır: Küçük Rolande, Dr. Germain'le Denise'in seviştikleri odanın kapısı önünde, gecelik gömleğiyle, yeni yetişmeliğin buhranları içinde ağlarken gösterilir.

Şüphesiz bunların hepsi toplum içinde istisna meydana getiren kişilerdir. Fakat Clouzot bu tipleri kendi gerçekleri içinde büyük bir incelikle işler. Yalnız onunla da kalmayıp, ele aldığı kişiler yoluyla toplumsal bir eleştiriye girişir. Anlatmak istediğini de Vorzet'nin ağzından ortaya koyar: "Siz zannediyorsunuz ki iyilik aydınlık demektir, karanlık da kötülük. Ama aydınlık nerededir, karanlık nerede, bunu kim bilir?"

Clouzot, bu karanlık evrenini, ona çok uyan bir uslûpla işler. 1943 te Fransa'nın Alman işgalinde bulunduğu sırada küçük bir Fransız şehrinin halkını, imzasız mektuplarla birbirine düşmüş, çoğu anormal yönleri ele alınarak gösterildiği için film gerek o zamanki gizli basılan dergilerde, gerekse sonradan ağır hücumlara uğramışsa da, Clouzot'ya çatanlardan hiçbiri filminin teknik ustalığını kendine özgü üslûbu küçümsememişlerdir. Bu üslûp, Stroheim'ın acı gerçekliğini, Welles'in teknik atılganlığını, Hitchcock'un sürükleyici anlatışını, Alman expressionniste'lerinin ağır ve karanlık vasını, gölge-ışık oyunlarını bir araya getiriyordu.

Quai des Orfèvres (Katil kim, 1947) bu teknik ustalığın daha güzel bir örneğidir. Zira, **LeCorbeau'daki** iyi düzenlenmiş dramatik yapıdan yoksun olduğu, basit bir polis filmi çerçevesine dayandığı için rejisör bütün gücünü teknik ustalığa harcıyordu. Buna rağmen Clouzot evreni, onun kişileri burada da yer alır: Mesleğinde yükselmek için her çareye başvuran, canlı, ihtiraslı, fa[illegible] sını son derece kıskanan, onun iyice uyuştuğu tiyatro dünyasında yabancılık duyan burjuva asıllı, beceriksiz koca; fotoğrafçılıkla hayatını kazanan, müstehcen resimler çeken, aynı zamanda sevici genç kadın; cinayet masası komiseri... Şüphesiz bu sonuncu tipin canlılığında, büyük sanatçı Louis Jouvet'nin unutulmaz oyunun büyük payı var. Fakat Clouzot da zaafları ve insanı yönleriyle, mesleğinin özelliklerini toparlıyan bir karakter çizmeği başarabilmiştir. Bu tiplerin işleyişindeki ustalık yanında **Quaides Orfèvres'in** en büyük özelliği çevre tasviridir. Fransız şarkılı gazinolarının, en çok da Fransız ikinci şubesini büyük bir gerçeklikle yankılamaktadır. (Filmin adı bu dairenin bulunduğu semtin adından alınmadır): Zabıta haberlerini en önce ele geçirmek için cinayet masası koridorlarında yarışan gazeteciler, sivil polisler, fotoğrafçılar, fahişeler, külhanbeyleri; zorla alınan ifadeleri kayıtsızca zabta geçen daktilolar, ikinci derecede usuller kullanarak ifade alırken burnunun kıllarını koparan, kulaklarını temizliyen polis müfettişleri, sanıklara sille tokat girişen, çelme takan polisler...

Clouzot, abbé Prévost'nun 18. yüzyılda yazdığı "Manon Lescault"yu İkinci Dünya Savaşının son günlerine uygunyarak modernleştirdiği Manon (1949) ile ilk iki filmindeki acayip tiplerden uzaklaşmış gibi görünür. Ama wbür filmlerdeki soğukkanlı, alaycı kwtümserlik bunda da vardır. Bundan başka Clouzot'nun kadın ve erkek kahramanı, Prevost'nun kahramanlarındaki sâflıktan, tecrübesizlikten, temiz duygulardan uzaktır. Clouzot'nün Desgrieux'sü karşı-koyma ordusunda çarpışır, Manon'a kurtardıkları bir şehirde Almanlarla işbirliği yaptıkları için saçları kesilecek kadınlar arasında raslar. Beş dakika önce Almanlarla çarpışmak için katıldığı ordudan, beş dakika sonra bir Alman işbirlikçisi için kaçar. Bundan sonra karaborsacılığa, katilliğe kadar uzayan bir maceralar serisine katılır.

Le Salaire de la Peur (Dehşet yolcuları, 1953) konusu bakımından Clouzot'nun elinde soluk kesecek cinsten bir film olmıya elverişliydi: Orta Amrika ülkelerinden birinde, petrol kuyusu yangınını söndürmek için nitrogliserin yüklü iki kamyonun seferini anlatan bir romandan adapte edilmişti. Filmin dörtte üçünü meydana getiren yolculuk, rejisörün teknik ustalığının yeni bir örneğini veriyordu. Bununla birlikte herşeyi kara göstermek eğilimi zaman zaman filmin gerçekçilik yönünü zayıflatmaktaydı, rejisör bazı noktalar üzerinde lüzumsuz bir [illegible] durmuş, kan ve yağa bulanmış yüzlerin büyük planı, bağlı köpeği taşa tutan adamı, patronunun yatak odasına giren sevgilisine gülümseyen delikanlı, **Quai des Orfevres'deki** seviciliğe karşılık burada yer alan homoseksüel ilişki...

Les Diaboliques (Şeytansılar, 1955) bu yazının başında anlatılan hikâyenin ruhuna en uygun Clouzot filmidir. Aynı zamanda Clouzot'yla benzerlikleri sık sık göze çarpan Hitchcock tarzına en yaklaştığı eserdir. Bir taşra okulunun müdürü karısiyle metresine tahammül edilmez eziyetlerde bulunur. Metresiyle karısı adam öldürmek için elbirliği eder ler. Fakat yüzme havuzuna attıkları ceset, havuz boşaldığı vakit ortaya çıkmayınca dehşete düşerler. Bu esrarlı ve korkulu hava filmin sonuna kadar çeşitli sürpizlerle sürüp gider. Seyirci işin işyüzünü ancak filmin son dakikalarında anlar. Buna rağmen **Les Diaboliques'in** cüretkâr sahneleri bir yana bırakılırsa, filmin bir kere seyredildikten sonra aynı ilgiyle bir kere daha seyredilebileceği pek söylenemez.

Clouzot ,bu yılın başında, kendisinden en beklenmiyen cinsten bir film çevirdi: **Le Mystère Picasso** (Picasso esrarı, 1956), bugüne kadar çevrilen sanat üzerine filmlerden farklı olarak, çağımızın en büyük sanatçılarından birini, eserlerini meydana getirirken adım adım denecek biçimde kovuşturup seyircinin gözü önüne seriyordu. Ama seyirci böylelikle "Picasso esrarı'nı çözmüş oluyor muydu? Orası oldukça şüphelidir. Clouzot'nun hiçbir yorumlamada bulunmadan yankıladığı bu "yaratıcılık olayı"yla seyirciye oyun oynadığı, "Picasso esrarı" nı daha esrarlı bir biçime soktuğunu söylemek daha doğru olur.

Küçük Sinema Sözlüğü

dikey dairesel hareket: Kameranın, yatay eksen çevresinde aşağı yahut yukarıya doğru hareketi (tilt, tilting/panoramique verticale).

dip gürültüsü: 1. Film üzerindeki kazıntı, toz, tane v.s. dolayısiyle ses kuşağında meydana gelen kesintiden ötürü ortaya çıkan gürültü; 2. Ses kuşağından ses gelmediği vakit amplifikatörde duyulan gürültü. Ay. bk. **modülasyonsuz kuşak.** (ground noise/bruit de fond).

distorsiyon: Özel etkiler yaratmak amacıyla görüntü yahut sesleri, tabii durumlarından başka sonuçlar verecek biçimde optik yahut akustik değişikliklere uğratma (distortion).

diş: Dişli çartaki her bir çıkıntı (sprocket tooh/griffe).

diş deliği: Filmin kenarlarında düzenli aralıklarla yer alıp kamera yahut projeksiyon aygıtındaki dişli çarkın girdiği küçük delikler (sprocket hole/perforation).

dişli çark: Kamera yahut projeksiyon aygıtlarında, filmdeki diş deliklerine geçerek onu haret ettiren çıkıntıları bir yahut iki yanında taşıyan tekerlek (sprocket wheek/tambour denté).

diyafram: Kameranın objektif sisteminde yer alıp pelikül üzerine düşen ışık miktarının ayarlanmasını sağlıyan aygıt (diaphragm.)

diyagram filmi: Canlandırılmış diyagramlardan meydana gelen film. Bk. canlı - resim. (diagram film).

diyalog: Bir filmde yer alan konuşmaların bütünü (dialogue).

diyalog yazarı: Bir senaryonun diyaloglarını hazırlıyan kimse (dialogian/dialoguiste).

doküманter film: Gerçek yaşayıştan alınan ve her hangi bir toplumsal amacı yankılıyan konuyu kendi tabii akışı ve çerçevesi içinde, yahut buna en yakın biçimde sonradan kurulmuş dekorlar arasında işliyen film (türü. Ay. bk.

yarı - doküманter. (documentary film/documentaire).

doldurma film: Bir sinema programında salt süre uzatmak amaciyle yer alan önemsiz film (fill - up).

doldurmak: Çekilme hazırlanmak üzere kameraya kullanılmamış film bobini takmak (load/charger).

doldurucu: Kamera birliğinin, kameraya film bobini takmak ve ham madde sağlamakla görevli üyesi (loader boy).

dolly: Küçük prodüksiyon birliklerinin travelling yapmak için kullandıkları, kamerayı çekim sırasında hareket ettiren küçük, hafif araba (chariot de travelling).

dolly plânı: Dollynin hareketiyle çekilen plân. Bk. travelling. (dolly shot/plân en travelling).

drive - in: (A.B.D.) Bir çeşit açık hava sineması. Otomobil parkı biçiminde olan bu sinemalarda seyirciler otomobillerinden inmeksizin film seyrederler.

dublâj: 1. Yeniden - kaydetme; 2. Aslında görüntü şeridiyle senkronik olarak kaydedilmemiş bir ses kuşağının, bu şeritle senkronizasyonu. Bu ses, görüntüde konuşan oyuncunun yahut başkasının olabileceği gibi, asıl dilde yahut yabancı dilde de olabilir. Dublâj genel olarak bir sonradan seslendirme olup, şarkıları kaydetmede yahut yabancı dildeki filmlerin yerli dile çevrilmesinde kullanılır (dubbing/doublage).

dublör: Bazı sahnelerde aşıl oyuncunun yerine oynıyan kimse (double, stand in/doublure).

Dunning işlemi: Önceden her hangi bir yerde çekilmiş ve fon olarak kullanılan film ile bunun önünde sonradan yapılan bir temsili birleştirme usulü (Dunning process/procédé D.).

SİNEMA YAYINLARI

BİR SİNEMA DERS KİTABI

Batı ülkelerinde sinema üzerine yayınların ne kadar geniş bir yer tuttuğu bilinmektedir. Sinemanın hemen her kolu üzerinde çeşitli eserlere raslamak mümkündür. İlerdeki sayılarımızda bu yayınlardan en önemlilerini topluca tanıtacak bir seri yazı yayımlıyacağız. Burada, yalnız, son aylarda Fransa'da yayımlanan bir eser üzerinde durmak istiyoruz. **Sinemaya başlangıç** adını taşıyan eser liseler için ders kitabı olarak hazırlanmıştır. Kitabın yazarlarından biri olan Henri Agel, daha önce yayımladığı **Sinema** adlı kitabının son bölümünde, orta öğretimde sinemanın bir ders konusu olarak alınması gerektiği üzerinde durarak, bu sanat kolunun günlük yaşayışımızda tuttuğu önemli yeri, gençlerin sinemaya olan düşkünlüklerini, hareketli görüntülerin eğitim ve sanat aracı olarak çok daha ilgi çekici yönleri bulunduğunu belirtiyor; hem sinema eserinin anlaşılabilmesini kolaylaştırmak, hem de anlayışlı bir seyirci kütlesinin yetişmesiyle sinema sanatını ticari zihniyetin esiri olmaktan kurtarmak için, ortaöğretimde sinema eserlerinin klâsik bir metin gibi incelenmesi gerektiği sonucuna varıyordu. **Sinemaya başlangıç**, işte bu düşünceye dayanılarak hazırlanmıştır. Kitap, üç bölümden meydana gelmektedir. Her bölüm, belli bir sınıfın ders konusu olarak hazırlanmıştır. Birinci sınıflarda ele alınan konu "Film Yapımı" dır. Bu bölümde film yapımının bütün safhaları ayrı ayrı anlatılıyor: Senaryonun hazırlanışı, çekim-senaryosu, plânlar, çalışma plânları, çekimin teknik yönleri (kamera çalışmaları, dekor, ses alımı...) İkinci sınıflara ayrılan bölümde sinemanın en önemli öğesi olan montaj üzerinde durulduktan sonra sinema tarihinin belli başlı yaratıcıları inceleniyor; bu arada Chaplin, Eisenstein, Flaherty, John Ford, Renoir, René Clair, Vittorio de Sica... gibi tanınmış sinemacıların eserleri, sinema alanına getirdikleri yenilikler üzerinde duruluyor. Üçüncü bölümün konusu, sinema türleri ile adaptasyon meselesidir. Edebiyat türleriyle sinema türleri arasındaki benzerlik ve ayrılık-

- (Devamı Sa: 4 de)

Sinema Haberleri

TÜRKİYE :

★ Her yıl mevsim başında yayımlanan yabancı filmlerin listelerinden üçü çıkmıştır. Altı büyük Amerikan şirketinin filmlerini içine aldıklarına göre, bu yıl gösterilecek filmlerin aşağı yukarı hepsini topladıkları söylenebilir. Bu üç listede yer alan iki yüzden fazla film arasında dikkati çekenler yirmiyi geçmiyor. Üstelik Beyoğlu'nun en önemli sinemalarından birkaçı kapandığına göre bunların hepsinin bir mevsimde gösterilmesi ihtimali azdır. Ankara'ya gelince, geçen mevsim İstanbul'da oynatılan iyi filmlerden ancak birkaçının buraya ulaşabildiği göz önünde tutulursa, bu mevsim için de fazla birşey ummamak yerinde olur.

İTALYA :

★ İtalyan eleştiricilerinin her yıl dağıttıkları Gümüş kurdelâlar bu yıl şöyle dağılmıştır: EN İYİ FİLM : Amici per la pelle - Ölüm kalım arkadaşı (Reji : Franco Rossi), REJİSÖR: Michelangelo Antonioni (Le Amiche - Dost), ERKEK OYUNCU : Alberto Sordi (Lo Scapolo - Bekâr'daki rolü için), KADIN OYUNCU : Armağan verilmemiştir, YARDIMCI OYUNCU Memmo Carotenuta (Il Bigamo - İki karılı), YARDIMCI OYUNCU (Kadın) : (Valentina Cortesa (Le Amiche), MÜZİK : Vertigine Bianca adlı kış sporları dokümanterine, FOTOGRAF : Gianni di Venanzio (Le Amiche). EN İYİ YABANCI FİLM : Jacques Becker'in Casque d'Or - Altın topuz (Fransa) filmine.

İTALYA :

★ 17. Milletlerarası Venedik Film Festivali 28 Ağustosta başlamıştır. 9 Eylülde sona eren festivalin sonuçlarını gelecek sayımızda bildireceğiz. Bu yılki festivale 19 ülkeden 79 film gönderilmiştir. Geçen Marttan beri çalışan Seçim Komitesi aşağıdaki 14 filmi yarışmalara katılmak üzere seçmiştir : ALMANYA (Batı) : Der Hauptmann von Kopenick - Kopenick'li Yüzbaşı (Reji : Helmut Kautner; Oyuncular : Heinz Ruhmann), A. B. D. : Attack - Hücum (öbür adı : Fragile Fox) (Robert Aldrich; Jack Palance, Eddie Albert), Bigger than Life - Hayattan üstün (Nicholas Ray; James Mason, Barbara Ruth) FRANSA : Gervaise (René Clément; Maria Schell, Francois Périer, Suzy Delair; E. Zola'nın "Assomoir" romanından), La Traversée de Paris - Paris boyunca (Cluade Autant - Lara; Jean Gabin, Bourvil; Marcel Aymé'nin hikâyesinden), İSPANYA : (Calabuig (Luis Berlanga. Bu film İtalyan - İspanyol ortak yapımıdır), Calle Mayor - Büyük sokak (Juan - Antonio Bardem; Betsy Blair, José Suarez). Bu film İspanyol - Fransız ortak yapımıdır), İTAYA : L'Impero del Sole - Güneş İmparatorluğu (Maria Caveri ile Enrico Gras'ın uzun dokümanteri), Suor Letizia (Mario Camerini; Anna Magnani, Eleonora Rossi Drago), JAPONYA : Akasen chitai - Ayıp sokağı (Kenji Mizoguchi; Machiko Kyo, Michiyo Kogore), Biruma no tategoto - Burma harpı (Kon Ichikawa), MEKSİKA : Toro - Boğa (Carlos Velo; Luis Procuna. Boğa güreşi üzerine dokümanter), S. S. C. B. : Ölümsüz garnizon (A. Agranenko), YUNANİSTAN : Atina gulyabanisi (Nikos Kunduros).

Bu filmler John Grierson'un (İngiltere) başkanlığında André Bazin (Fransa), James Quinn (İngiltere), Luchino Visconti ile G. B. Cavalero (İtalya), Frederik Ermler (SSCB) ve bir Japondan meydana gelen jüri tarafından incelenecektir. Geçen sayımızda bildirdiğimiz gibi bu yıl yalnız en iyi filme verilen San - Marcos Aslanı ile en iyi kadın ve erkek oyunculara verilen Volpi kupası olmak üzere üç armağan dağıtılacaktır. Bunun için yapılacak törende gösterilmek üzere Marilyn Monroe'nun son oynadığı film, (Bus Stop - Otobüs durağı) seçilmiştir.

Venedik Festivalleri

(Baştarafı Sa: 1 de)

Eleştiriciler oylarını Claude Autant-Lara'nın Le Diable au Corps-İçimiz deki şeytan'ına (Fransa) verdiler. Dikkati çeken öbür filmler arasında Carl Dreyer'in Vredens Dag Gazap günü (Danimarka), Georges Rouquier'nin Farrebıque'i (Fransa), Carol Reed'in Odd Man Out-ölümden kuvvetli'si (İngiltere) ile Hans Richter'in A.B.D.' nde Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamps, Alexander Calder gibi santçılarla meydana getirdiği deneysel film, Dreams that Money can Buy-Parayla alınabilecek rüyalar yer alıyordu. Ayrıca festival dışında düzenlenen eski rejisörler gösterisinde Wiene, Murnau, Stiller, Méliès, Eisenstein...Yaşıyan rejisörler gösterisinde de Dreyer, Renoir, Aleksandrov'un eserlerinden meydana gelen proğramlar düzenlenmişti.

1948'deki festival, bu iş için özel olarak meydana getirilen Palazzo del Cinema'da yapıldı. Festival şartlarını kabul etmiyen Sovyetler Birliği 1953 e kadar yarışmalara katılmadı. Bu festivalin büyük armağanı Laurence Olivier Hamlet (İngiltere) ile kazandı. The Fugitive-Kaçak (J. Ford- ABD), Louisiana Story-Louisiana hikâyesi (Flaherty-ABD) ve La Terra trema-Yer sarsılıyor (Luchino Visconti-İtalya) milletlerarası üç armağanı eşit olarak aldılar. En iyi rejisör armağanı emekli rejisör Georg Wilhelm Pabst'a verildi (Der Prozess-Dava Filmi için). Bu festivalin öbür önemli filmleri arasında The Red Shoes-Periler dünyası (M. Powell-Emeric Pressburger, İngiltere), Sotto il Sole di Roma-Roma güneşi altında (Renato Castellani), Senza pietta-Merhametsiz (Alberto Lattuada) (İtalya), Ostatni Etap-Son merhale (Wanda Jakubowska, Polonya), Macbeth (Orson Welles, Fas), The Treasures of the Sierra Madre - Altın hazineleri (John Huston, ABD) bulunuyordu.

1949 yılındaki festival geçen yılkine göre sönük geçti. Clouzot'nun "Manon Lescault"dan modernleştirdiği Manon büyük armağanı kazandı. Üç milletlerarası armağan The Quiet One-Sessiz adam (Sidney Meyers-ABD), Berliner Ballade-Berlin hikâyesi (R.A. Stemmle-Doğu Almanya) ve The Snake Pit-Talihsizler yuvası'na (Anatole Litvak-ABD) verildi. Bu festivalin yanı sıra sinemada moda ve kostüm üzerine bir sergi düzenlenmişti.

Ertesi yılki festivalde bu sergi tekrarlandı, ayrıca bilimsel filmler, sanat üzerine filmler festivali ile sinema yayınları sergisi düzenlendi. Festivalin büyük armağanı André Cayatte'ın Justice est faite-Adalet yerini buldu (Fransa) filmi ne verildi. Milletlerarası üç armağanı Panic in the Street-Sokakta panik (Elia Kazan-ABD), Dieu a besoin des hommes - Tanrı insanlara muhtaçtır (Jean Delannoy-Fransa), Prima Communione-İlk komünyon (Alessandro Blasetti-İtalya) aldı. Eleştiriciler armağanını Edward Dmytryk'in İngiltere'de çevirdiği Give us this Day'e verdiler. Max Ophuls'ün La Ronde-Halka'sı Cocteau'nun Orphée'si (Fransa), J. Huston'un Asphalt Jungle - Mücevher hırsızları ile Robert Rossen'in All the King's Man-Hepsi kralın adamı (ABD) festivalin dikkati çeken filmleriydi.

1951 yılındaki festivalin sonu bütün sinemacıları şaşırttı : Büyük armağanı bir Japon filmi kazanmıştı, Akira Kurosawa'nın Rashomon'u bundan sonraki Avrupa festivallerinde başarı kazanan öbür Japon filmlerinin öncüsü oldu. Bu yılın üç milletlerarası armağanını Renoir'in Hindistan'da çevirdiği The River - Rüya gibi geçti, Billy Wilder'in The Big Carnival-Büyük karnaval (ABD) ile Robert Bresson'un Journal d'un Curé de Campagne-Bir köy papazının günlüğü (Fransa) aldı. Elia Kazan'ın A streetcar Named Desire-İhtiras tramvayı (ABD) filme alınmış tiyatro için özel armağanı kazandığı gibi, Vivien Leigh'te bu filmdeki başarisiyle en iyi kadın oyuncu armağanını aldı.

1952 de ikinci bir Japon filmi, Kenji Mizoguchi'nin Saikaku ichidai onna-Fahişe O'Haru'nun hayatı milletlerarası üç armağandan birini aldı, Armağanı paylaşan öbür filmler Ford'un The Quite Man-Kadın satılmaz'ı (ABD) ile Rossellini'nin Europa' 51-1951 Avrupası (İtalya) idi. Büyük armağan Jeux interdits - Yasak oyunlar (Fransa) filmiyle René Clément'a verildi.

René Clair'in Les Belles de Nuit-Gece Güzelleri, Fransızların kararına uyularak yarışma dışı bırakıldı; uzun bir canlı - resim, Paul Grimault'nun La Bergère et le Ramoneur - Çoban kızla baca temizleyicisi eleştiricilerin oylarını kazandı. 1908-1934 arasında çevrilen İtalyan filmlerinden meydana gelen bir proğram festivalin yanı sıra yer almıştı.

1953 teki festivalde de eski Fransız filmlerinini içine alan bir proğram düzenlenmişti. Bu yılki festival çok sönük geçti. Jüri, gösterilen filmlerin hiçbirini büyük armağana değer görmemişti. Gümüş aslanlara gelince, bunlar altı filme dağıtıldı : Ugetsu Monogatari-Soluk ayın hikâyeleri (Kenji Mizoguchi-Japonya), I Vitelloni-Faydasızlar (Federico Fellini-İtalya), Moulin Rouge-Kırmızı değirmen (John Huston-İngiltere), The Little Fugitive-Küçük kaçak (Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin - ABD), Thereso Raquin (Marcel Carné-Franca), Sadko (Eleksandr Ptuşko - SSCB).

1954 yılının büyük armağanı İtalyan-İngiliz ortak yapımı olan Giulietta e Romeo-Romeo ve Juliet (Renato Castellani) filmin everildi. Kazan'ın On the Waterfront - Rıhtımda (ABD), A. Kurosawa'nın Sichinin no samourai -Yedi Samuray (Japonya), Fellini'nin La Strada-Yol (İtalya) ve K. Mizoguchi'nin Sansho Dayu-Sanso (Japonya) filmleri birer gümüş aslan kazandılar. Eleştiricilerin armağanı da Kazan'ın filmine verildi.

Geçen yıl yapılan Venedik Festivali'nde büyük armağan Danimarkalı rejisör Carl Theodor Dreyer'e hem son filmi Ordet - Söz için hem de bu filme kadarki yaratıcı sanatına bir saygı gösterisi olarak verilmişti. Fakat geçen yılki festivalin en önemli yönü armağanların çoğunun genç rejisörlere dağıtılmış olmasaydı. Dört Gümüş Aslan Sergey Samsonov'un [illegible] Ağustos böceği (SSCB), Robert Aldrich'in The Big Knife Büyük bıçak (ABD), Michelangelo Antonioni'nin Le Amiche-Dost (İtalya), Wolfgang Staudte'in [illegible] (Hollanda) filmlerine verildi. Festivale katılan genç rejisörlerden en çok dikkati çekenler birer madalya kazandılar: Alexandre Austruc (Les Mauvaises rencontres - Kötü rastlantılar, Fransa), Vaclav Krska (Smetana, Çekoslavakya), William Fairchild (John and Julie, İngiltere), Francesco Maselli (Gli Sbandati-Savruklar), Andrzej Munk (Mavi haçlı adamlar, Polonya).

Bu yılki Venedik Festivali, geçen [illegible] belirttiğimiz gibi, yeni şartlara göre düzenlenerek yapılacaktır.

SİNEMAMIZ MESELELERİ

OYUN

(Baştarafı Sa: 1 de)

İlkin, bütün tutumlarımızda olduğu gibi, sinemada da taklitçilik, millî bir Türk sinemasının doğuşuna engel olmuştur diyebiliriz. (Tesir ile taklitçiliği ayırmak gerek. Biri yaratıcılığı ne kadar kısırlaştırırsa, öbürü yaratıcılığın gelişimine o nispette faydalar sağlar. Birinde şekil alınır, öbürkünde, belirli bir görüşü olan sanatçı yetişir. Daha açık bir deyimle, birinde kafa çalışır, düşüncenin egemenliği başlar, öbüründe endam aynaları konuşur).

Millî Türk sinemasının kurulamamasında, endam aynalarına poz vermekten hoşlanışımızın tesiri çoktur.

Sinemamızın bir geleneği kurulamamışsa, sinema oyunculuğunun da bir geleneği henüz kurulamamıştır demekten çekinmeyelim. Oyun biçimleri, alışılmış oyun türlerinden hiç birine uymadığı halde gerek sinema değeri gerekse oyun özelliği bakımından bir varlık olan Japon sinemasının başarı sebebleri üzerinde uzun boylu düşünmeğe ihtiyacımız vardır. Japonlar, beyaz perdeye hiç çekinmeden, hiç bir önyargıya kapılmadan, kendiliğinden diyebileceğimiz bir bilinçle, Japon oyun geleneğini ve her tutumu, hareketi, tepkisi ile Japon olan elemanları çıkarmışlar ve onları Japon toplumunun belirli katlarındaki birer insanı olarak işlemesini bilmişlerdir. Fransızlar, İngilizler, İtalyanlar, Amerikalılar için de başarının sırrı budur. Türk sinemasındaki oyuncuların, kamera karşısında nasıl hareket etmesini bilmedikleri, makyajlarında gerçekle ilişkisinin bulunmadığını söylemek ve buna benzer daha başka eleştiriklerde bulunmak, konunun yüzeyinde dolaşmaktır kanımızca. Bunların da önemini yadsımamakla beraber, asıl eksiğimizin beyaz perdeye Türk insanını çıkaramamış olduğumuzu anlamamız lâzım gelir. Sosyal ilişkilerimizin dışında, hayali özentili, uydurma tiplerin yaratıcısı olmaktn ayak diremek, sinemamızın gittikçe gerilemesini sağlamaktan başka bir işe yaramaz. Bir filmin hazırlanışında, oyuncu seçmek kadar önemli olan bir nokta vardır ki, o da seçilen oyuncuyu, sinemacı olarak işlemesini bilmektir. Kendi toplumumuzun gerçeklerinden habersiz, bireylerini tanımamış bir rejisörün de, Türk sinemasının geleneğini, oyunculuk kurallarını kurmasına bu şartlar altında imkân ve ihtimal yoktur. Sinemamızda bugünkü kadronun, tümünün zihniyet değiştirip, silbaştan yaparak, iyi niyetle işe sarılmaları, ve her ne olursa olsun, asla tavize kaçmadan Türk sinemasını kurmak için çalışmalara başlamalarından başka çıkar yol olduğuna inanmıyoruz.

Mehmet SOĞUKSULU

T.C.
ZİRAAT
BANKASI

Tasarruf hesapları
1956 yılı ikramiye
plânı tutarı

2.000.000
Liradır.

Bu Plânda Gayrimenkuller, dolgun para ikramiyeleri, eşya, traktörler, ziraat alet leri vardır.

Şu Yedinci Sanat...

"... Diğer yandan definecilerden Fethi Albayrak ile İbrahim Palabıyık hazineyi ele geçirdikten sonra Krezüs'ün hayatına ait bir film çevirmiye karar vermişlerdir. Filmde başrolleri kendileri oynıyacaklar ve Silvana Pampanini de baş kadın artist olarak filmde rol alacaktır. Film için daha birçok tanınmış artistlerin angaje edileceği bildirilmektedir." (Ulus, 25.VII.1956).

★

"Katiller kıralı adlı film için diyeceğim yok. Gerçekten, ismi filmin ne mal olabileceğini sezdiriyor. Buna rağmen, hiç değilse biçim yönünden, belki birşeyler der. Ama Kameliyalı kadın'a gelince... "Dur" diyeceğim o yazıyı yazan arkadaşa... "Dur bakalım. Hizaya gel!"

Açıkça görülüyor ki K. kadın hakkında en minik bilgiden olsun uzak döşenmiş o yazıyı. Çünkü ele alınışın sosyal ve toplumsal kaygıların, çalışmadaki titizliğin ve derinliğin verilmek istenen, derinliğin tümünün azabını çekerek çevirdiğini bilmiyor o arkadaş... Hem sakın bu sözlerimi filmin eşi görülmedik birşey olduğunu söylediğim sanılmasın. Belki çalışmadaki bütün KAYGI'lara rağmen kötüdür. Ama buna rağmen ele alınıştaki tutumun, tamamen Türk sinemasının gidileceği biçimde olduğu kabul edilecektir...." (Bumin Gaffar. Ak altın yüreğinde kişinin, Pazar Postası, 5.VIII.1956).