

Yedinci Sanat

Yeni Sinema

Aylık Sinema Sanatı Dergisi



Anita Ekberg

ile

M. Mastroanni

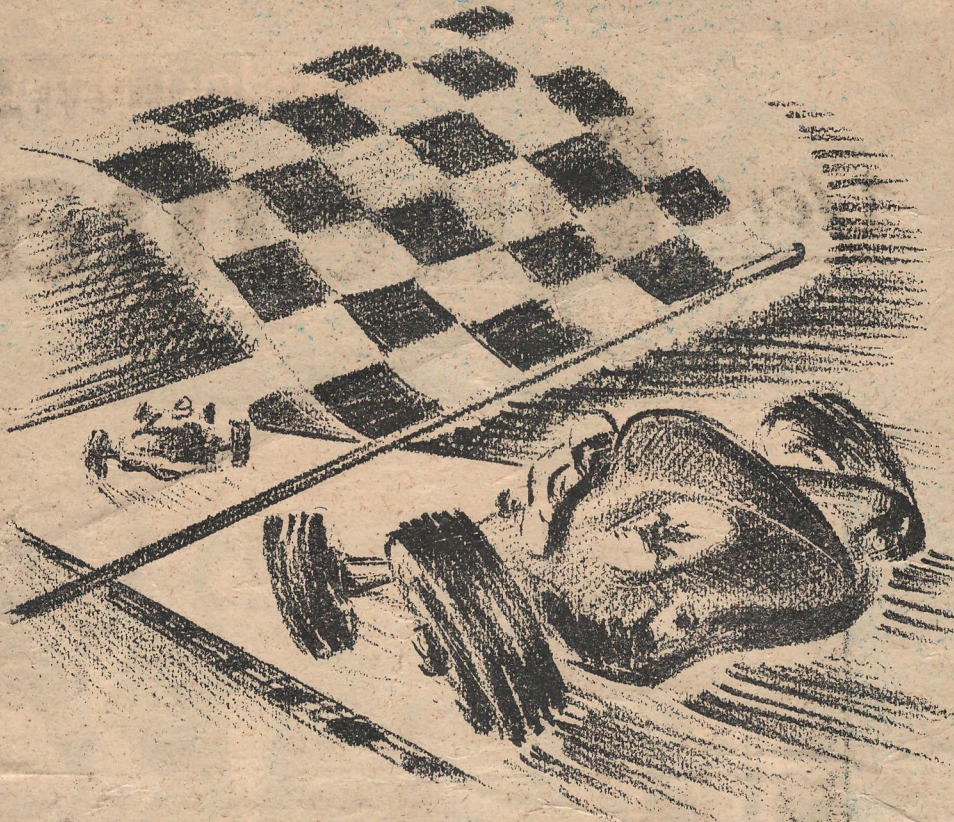
Fellini'nin

Dolce Vita'sında

EKİM 1960

SAYI 1

100 KURUŞ



Mobiloil VE **MC₄**

TERKİPLİ **Mobilgas** İLE



- ✓ YAKITTA EKONOMİ
- ✓ TAMİRDE EKONOMİ
- ✓ ÖMÜRLÜ ARABA

Yedinci Sanat

Yeni Sinema

Aylık Sinema Sanatı Dergisi

Çıkaranlar: T. Kakinç, Ali Gevgilili ★ Sahibi ve yazışları mes'ul müdürü: Yılmaz Halkacı ★ İdare yeri: Nuruosmaniye Caddesi; Emek İş Han 8, İstanbul ★ Abone: Yıllık, 10 T.L., Altı aylık, 6 T.L. ★ Abone bedelleri posta pulu olarak da gönderilebilir ★ İlanlar özel pazarlığa tâbidir ★ Dizilip basıldığı yer: Sönmez Matbaası ★ Bu sayıyı hazırlayanlar: T. Kakinç, A. Gevgilili, C. Tuncer, Azize Erten, N. Seyhun, Onat Kutlar, Ali Gümüş, Vahdet Gültekin, Rekin Teksoy, Erdoğan Tokatlı, M. Ali Kayabal.

Sinema Üzerine

S. M. EISENSTEIN

FİLM, sanatların içinde en uluslararası olanıdır.

Bu durum bütün seyircileri dünyanın her köşesinde çevrilen filmleri gördüğünden, çeşitli görüşlerle yüz yüze geldiğinden ileri gelmiyor:

Ama bir o kadar da; zengin teknik değerleri ve sayısız yaratıcı buluşlarıyla film bir anlatım aracı olarak, yaşıyagelen bütün düşüncelere bir uluslararası buluşma alanı sağladığı için böyledir.

Yine de sinema tarihinin ilk yarım yüzyılı, bu büyük anlatım aracının sayısız olanaklarından şaşılacak kadar az buluş yapıldığını, az araştırmada bulunulduğunu ortaya koydu.

Lütfen beni yanlış anlamayınız.

Söz konusu olan yalnızca neler yapılabildiği sorunu değildir -yoksa ne şahaneyse şeyler elde olundu!.. Yalnızca öz'de bile nice yeni düşünceler, ülküler ırmak gibi ortaya çıkıverdi.

Ama asıl sorun şudur: Bu aracın **«kendisiyle» neler yapılabilir**, filmin doğrudan doğruya kendi dili, kendi koşullarıyla, olanaklarıyla neler yaratılabilir?

Sanatları sentetikleştirmek, bunları film ortamında organik olarak eritmek, problemi öylece çözülmemiş duruyor.

Öte yandaysa yepyeni problemler belirliyor. Renk ögesinin yarattığı konular, ardından boyut ve uzay derken, stereoscopic filmin sorunlarıyla yüz yüze geldik. Ve sonra apansız televizyonun belirmesiyle, sessiz ve sesli filmler üstün, de yaptığımız onca denemenin birikmesiyle ulaştığımız ustalık sınırı, tehlikeyle karşılaşıverdi.

Örneğin montaj bir sanatçının yöresindeki olaylar karşısında anlayışını, algısını belirlelemekten fazla (ne de az) bir şey değildi. Birdenbire televizyon bütün bu gelişmeyi, süreci (process) bir anlayışa doğru sürükleyiverdi, sonuç iki ayrı ucun şaşılacak bir bileşimi oldu.

Oyunculuğu biçimleyen gelişme ziri-

cirinin ilk halkası; seyirciye kendi düşünüyü ve duygularını yeniden yaşatabilen insancıl bir oyuncu - kişiye dayanır. Şimdi oyuncu çok daha yüce bir tiyatro geleceğinin yapısını kurabilir. Zira televizyonun yarınında bir sihirbaz - rejisör var olacaktır; bir bakış ya da bir düşünüyü kadar tezlikle mercek ve kameralarda yaratacağı hokkabazca numaralarla; oyuncular bir daha hiç tekrarlanamayacak anları içinde yakalayivererek, gözleyen ve dinleyen milyonlarca seyircinin önüne **«ilk ve son»** olan bir oyun kasırgası için, de onların en kusursuz kompozisyonlarını sunacaktır.

Radarların ayın ve hattâ onun da ötesine dönderilen yankıları kapabildiği, uçakların ses duvarlarını aşip, atmosferin mavi kubbesinin kenarlarına yollanabildiği çağımızda, bu dediğimin şaşılacak bir yanı mı var ki?..

Sinema ellinci yılını geçmiş bulunuyor. Tıpkı önünde açılan yeni bir atom ve fizik çağının iyilik dolu görünümüne insanoğlunun tanrı olması gibi; sinemanın, koskoca, karmakarışık olanakları da şimdi insan eline bakıyor.

Yüzyılların yarattığı estetik buluşlardan daha pek azı sinemanın anlam ve gücünü yönetmekte uyumlandı. Daha ne gücümüzü ve ne de yönetici çabamızı yitirdik bu alanda...

Yok, hayır - gericilik ve uyuşukluk, bir de estetik «kaçışlar» bizi sinemanın teknik gelişiminin yanı sıra bu yepyeni, görülmemiş sorunları yenmekten alıkoydu.

Bizim ülkemiz; dünün ve bugünün bütün denemelerini toparlayıp birleştirerek, karşılaşacağımız yeni sorunları coşkunlukla alt etme savaşında kendimize destek kılmak ve bu yoldan, **«estetikğin yüce ilkeleriyle yeni bir tekniğin en değerli öğelerini öz'ce de, tema'ca da gerçeğin derinliklerine götürmektir. Bugün için, yarın için ülkemiz budur...»**



Türk filmleri

Osman F. Seden
«Düşman Yolları Kesti»

G eride kalan 1959 - 1960 sinema mevsiminde görülen Türk filmleri için bir seçme yapmak kolay değildir. Bu dönem belirli bir ortamı tutturabilen filmlerin en çok bulunduğu bir mevsimdir ama bu filmlerin hiç birisi kolayca ötekilerden üstün sayılamaz.

Türk sineması bu sırada Kurtuluş Savaşımızla ilgili çalışmalara devam etmişti. Osman F. Seden'in «Düşman Yolları Kesti» sinin senaryosunu yazarken Tarık Dursun K. bu ulusal kurtuluş çabasının yığından gelen köklerini açıklamayı ilk elde tutuyordu. Tarık Dursun için olay da, kişiler de o yüce savaşın ardından geliyordu. Ama senaryocuyla rejisörün düşünceleri birbirini tutmadı ve sonunda ortaya «senaryo: Tarık Dursun K.» yazısından gayrı yazarla ilintisi bulunmayan bir film çıktı. Senaryocu baskı altındaki bir büyük şehirde (İstanbul'da) yürütülen pasif ve aktif karşı koyma çalışmalarını, büyüyen bir devrimi besleyen davranışları ortaya koymak çabasındaydı. Rejisörün mizansenini filmin bu özelliğini, Tanca'lı gangsterlerin silâh kaçakçılığına benzetti. Senaryocu sevgi sorununu kurtuluştan sonraya bırakmış genç bir erkekle kızın yürekten inanarak giriştikleri Kurtuluş Savaşındaki serüvenlerini anlatmak isteyindeydi. Ama rejisör, filmde bunuda bir western

kapma-kovalamacasına döndürecek. Sonunda «Düşman Yolları Kesti» benimsememiş öz'ü, yanlış yakıştırmaların ürünü olan biçimiyle bir aksak film olmuştu. Osman F. Seden'in görüntü bakımından ustalıkla bir sinema adamı olduğunu bar bar haykıran plânları, uzun çekimleri filmin bütünü içinde yok olup gidiyordu. Eşref Kolçak genç Kuvayi Milliyeciyi, filme reji asistanlığı yapan senaryocu Tarık Dursun'un açıklamalarının yardımıyla ustaca canlandırırken, rejisörün yeterince üstüne düşmediği Nurhan Nur da Ankara yolcusu genç kadını ülkücü yanıyla duyurabilmekteydi. Kripton İlyadis'in fotoğraflarıyla nefisti.

Memduh Ün ise başlangıçta «Ateşten Damla» yı konusunu aldığı sokak romanının havasına uygun bir aşk serüveni anlatmak için seçmişti. Memduh Ün'ün «Üç Arkadaş» ile beklenmedik çıkışını yapmasından çok önce senaryoyu yazmış olan Atıf Yılmaz, buraya «tipik» Memduh Ün filmlerini aratmıyacak sahneler katmış, araya da sezdirmeden kendisinden bazı şeyler «sokuşturmuş» tu. Ama Ün «Ateşten Damla» yı filme almağa başlarken artık öyle düşünmüyordu. Senaryocudan değişiklikler yapmasını istedi. Senaryocu Yılmaz ise kendi filmle riyle uğraştığı bir sırada, «Ateşten Damla»

1960

Ali GEVGİLLİ

Memduh Ün:
«Ateşten Damla»



yı bütünüyle değiştirecek durumda değildi. Sonunda Memduh Ün sahne sahne Atif Yılmaz mizanseni kokan bazan westernlerden bazansa en acıklı Arap melodramlarından geri kalmıyan bir senaryoyu, bu kişilerin gerçekte pek var bile olmıyan dramını bile anlamadan «Ateşten Damla» yı çevirmeğe başlıyordu. Burada büyük toprak derebeyliğine başkaldıran genç bir kuşağın dramı, ülkücü bir ilk okul öğretmenin serüveni, oğlu babaya karşı çıkaran bir Kurtuluş Savaşının ilkeleri ve bilgisiz bir Anadolu delikanlısının inanmışlığı ilk plâna alınıp, Kurtuluş kavgasının köklerine inilebilirdi. Fakat senaryo bütün bu kutsal şeyleri arka perdede oynayan önemsiz bir oyun sayıp, Kurtuluş Savaşı içinde aşk'ı herşeyden üstün sayıyordu. Tarık Durusun K. 'nın iyiniyet ve düşünürlikle yola çıkan senaryosuna göre olayları ile sinemaya çok daha uygun görünen «Ateşten Damla» ne yazık ki, aslı olan adi sokak romanının



Atif Yılmaz :

«Karacaoğlan»

BU DERGİ

Bu dergi -herşeyden önce- yurdumuzda sinemanın kültürünü yaymak amacıyla çıkıyor. Aynı amaçla yola çıkmış bir öncekiler; «Sinema» lar, «Sinema 59» lar ve «Sinema Tiyatro» lar, ilgisizlik karşısında yayınlara son vermek zorunda kaldılar. Gerçekte bunun böyle olmaması ve o dergilerin yaşaması gerekirdi. Bu çeşit sinema kültürünü yaymak için çıkan dergilerin tam karşısı olarak ortaya atılanların gereken ilgiyi, her zaman okurdan buldukları da bir gerçektir. Sinemanın magazinini, kadın oyuncuların çıplak resimlerini bas, tıkça böyle bir derginin yurdumuzda yaşamaması için hiç bir sebep yoktur. Bu dergiyi çıkaranlar, işin bu yönünü değil de daha çekışmeli, ama daha yararlı olanını seçtiler. Türk sinemasının bugün içinde bulunduğu kargaşalık ve ne yapacağını bilmeme; çoğunlukla, sinemamızı ellerinde tutanların gerçek bir sinema bilincine varmamış olmalarından doğuyor.

Bu dergi yaşadığı sürede Türk sinemasının gerçek bir sinema oluşuna savaşacaktır. Bu, hiç bir zaman derginin Türk sinemasının kötüleyeceği anlamına gelmemelidir. Sinemamızın haklarını savunmada en ön yeri yine bu dergi alacaktır. Bu iyi niyetimizin okurlarımız ve filmcilerimizce de destekleneceğini umuyoruz.

filmin cılız kişileri arasındaki yakıştırma havasından ayırtılamamıştı. Memduh Ün olayları benimseyemeden, bu kişilerin üstüne çıkabildiği ölçüde Kurtuluş Savaşı'nın şiirini verdi. Olayları da, konuyu da bazan bir coşkununla kenara iteleyiveren rejisör Kurtuluş Savaşıyla karşı karşıya kalınca görünüm bakımından unutulmaz savaş sahneleri düzenledi. Bunlara karşılık Orhon M. Arıburnu dışındaki oyuncuların daha neyi canlandırmaları gerektiğini bile anıyamamış kompozisyonları ve birbirini pek tutmayan dört ayrı foto direktörünün elinden çıkmış bölümleriyle «Ateşten Damla» yarı yolda kalıveriyordu.

Nejat Saydam'ın «Kalpaklılar» ı ise Samim Kocagöz'ün romanından alınan bir bölümünü bir Pardayan serüvenine döndürmekten öteye geçemiyordu. «Ateşten Damla» da olduğu gibi, Kuvvayi Milliyeçiler arasında bulunmaları salt bir aşk serüveninden ileri gelen kahramanların durumu hattâ zararlı bazı anlamalara bile yol açabilecektir. Filmde «çırpıştırmacı» rejisör Nejat Saydam gerçi eski filmlerine göre başarı elde etmiyor değildi. Ayrıca Ulvi Uraz'ın yer yer sağlam kompozisyonu, Çolpan İlhan'ın anlayışlı oyunu bu kez oyunculuk yönünden başarılı bir filmle karşılaştığımızı bile düşündürüyordu. Yoksa bütünüyle «Kalpaklılar» bir «Düşman Yolları Kesti» den, bir «Ateşten Damla» dan da, gerçe çok gerilerdeydi. Üstelik «Kalpaklılar» ın senaryosundaki son değişiklik ve düzeltmeleri Tarık Dursun K. 'nin yapmış olması filmdeki bazı bölümlerin «Düşman Yolları Kesti» ye iyice benzetmesine yol açmıştı.

1959 - 60 'ın mizansen ve olaylarıyla belki hareketli olabilecek Kurtuluş Savaşı filmlerinden birisi olan O. Nuri Ergün'ün «İzmir Ateşler İçinde» 'si ise, ünlü film deposu yangınında yoklara karıştı. Ama Ergün'ün filminde bu savaşın iç yüzünü açıklamasını beklemek herhalde boş bir umut olacaktı. Elde kalan prova sahnelerinin bir araya getirilerek yenden piyasaya sürülmesi beklenen «İzmir Ateşler İçinde» herhalde sinemaseverlere çok bir şey söylemeyecektir.

Geçen mevsimin eski çağları anlatan önemli iki filmi de, Atıf Yılmaz'ın «Karacaoğlan'ın Kara Sevdası» ile Lütfü Ö.

Akad'ın «Yangın Var» ı idi. İki film de çevrilmeğe başlamazdan önce yeterince çalışılmamış olmanın cezasını ticarî bir fiyaskoyla ödediler. Ne Yaşar Kemal'in senaryosundan düzenlenen «Karacaoğlan», ve ne de Necip Fazıl'ın senaryosundan çevrilen «Yangın Var» ne sağlam bir dramatik yapıya sahiptiler ne de anlatmak istedikleri kesin olarak belliydi. «Karacaoğlan» bu ünlü halk şairinden çok, onu yürekten seven bir arkadaşının şiirini anlatır gibiydi. «Yangın Var» ise inanılır cinsten hiç bir açıklamaları yapılamıyacak tuhaf olayların yarattığı, yer yer eski Yunan'ın herşeyi o dev tanrıların isteğinden ileri gelmiş gösteren trajedilerine dönmüş bir aşk serüvenini anlatıyordu. Ayrıca birer soysuz serseri mi, yoksa yiğitlik örneği mi oldukları halâ tartışılan mahalle tulumbacılarının durumu da filmde söz konusuydu. Rejisör Akad bazan yiğit, bazansa aşağılık tipler çizerek, olaylar anlatarak bu konuyu kesin bir sonuca bağlamıyordu.

Atıf Yılmaz'ın «Karacaoğlan'ın Sevdası» Ruhi Su'nun türküleriyle folklor müziği bakımından önem kazanıyordu. «Yangın Var» ise, bazı bölümleriyle rejisörünün kendi stilini yaratma yolunda dev adımlarla ilerlediğini gösteriyordu. Akad, Turgut Ören gibi işine gönül vermiş bir sanatçının sağlam fotoğraflarından da aldığı güçle «Yangın Var» a kendi kişiliğinin damgasını kuvvetle vuruyordu. Öyle ki, Lütfü Ö. Akad'ı «Yalnızlar Rıhtımı» ndaki birinci sınıf mizansen ve oyun yöneticiliğini de göz önüne alarak 1960 Türkiye'sinin «en büyük rejisörü» diye gösterebiliriz. Geçtiğimiz yıl bir «Akad yılı» ydı...

(1960 'ın bugünkü Türkiye'yi anlatmakta olan öteki başarılı filmleri ikinci bir yazının konusu olacak...)

DERGİMİZİ
BEĞENİYORSANIZ

ABONE OLUNUZ

**

ABONE BULUNUZ

Robert
ALDRICH



Yanlışlardan öğrenilen

Son iki filmimi Avrupada çevirdiğim için sürekli övülmek bir çok bakımlardan çok sevinç verici bir şey. Fakat bu iki filmimin, gerek maddi gerekse manevî bakımdan pek başarılı olmadıkları da bir gerçek. Onun için hakkımda söylenen övgü dolu sözler biraz da iğne mahiyetini taşıyor. Hele Avrupada filmlerin Amerikadakinden daha çok beğenilip, tanıdığım Amerikalı meslektaşlarımdan daha iyi bilirler.

Meselenin esasları gayet basit. İki film den «Phoenix» de, «Angry Hills» de gayet berbattı, ve bunda da suçun en büyük payı bana düşüyordu. Bu filmleri daha iyi yapabildim. Filmleri ayrı ayrı ele alıp gözden geçirirsek durum daha kolay anlaşılır.

«Phoenix» filminde belli başlı problemimiz senaryoydu, Lawrence Bachman'ın'ın aynı ismi taşıyan harp romanından senaryoya ben çevirdim. Senaryo, gereğinden fazla oyun, gereğinden fazla felsefi ve gereğinden fazla da konuşmayla doluydu.

Bu son hata, benim her zaman işlediğim bir hatadır; bir türlü vazgeçemiyorum. ★

Bu imkânsızlıklar, filmi oynayın geçtiği yerlerde çevirmemize rağmen filme etki edecekti... Jack Palanca'yla iki başarılı film çevirdikten sonra, üçüncünün de aynı sonuca ulaşacağını düşünmek yersizdi. Ben Jack Palanca'yı kontrolden aciz duruma düşüncü, o da bana olan güvenini kaybetti... Bunun filme pek çok zararı dokundu. Bu da tabii

ki rejisörün suçu. Bununla birlikte fizik bakımından filmin prodüksiyonu iyiydi. Gayet az masrafla film, pekâlâ da ortaya çıktı. ★

İngiliz ve Alman yardımcıların yanında Amerikalı kameraman kullanmak küçük aksaklıklar doğurdu. Bunlar hep devam etti... Alman personel, tabii benim metotlarıma alışkın değildi.

Almanlar gayet iyi çalışmakla beraber Set Construction anlayışlarının kıtlığı pek üzücü bir şey! İç dekorasyon zaman zaman son derece ilkel, bu da ufak tefek aksaklıklar doğurdu. İç sahnelerde ben küçük kamera kullanmayı alışkanlık edinmişimdir. Maalesef UFA film şirketinin kamerası ufak değildi, ve uzun bir süredir kullanılmamıştı. Bu da süratimizi azalttı.

Ve tabii her dakika, kısmi dil problemi vardı. Personelin dili, çalışma tarzı, metotları ne kadar değişik olursa olsun, idealleri birdi; filmi iyi yapmak. Eğer imkân olsaydı, bir kere daha Alman filmi çevirmeyi kabul ederdim. Ama, kısın çalışmak şartıyla... Alman prodüktörlerin çokluk yazın çalıştıklarından, kış mevsiminde kabiliyetli ve çalışmaya hevesli eleman daha kolay ve çok bulunuyor.

«Angry Hills» filmine gelince; -dış sahneleri Yunanistan'da, iç sahneleri M. G. M. stüdyolarında çevrildi- bu filmin de gerektiği şekilde başarılı olamayışının üç sebebi var. İki filmi mahsus. Biri de «Phoenix» in sebeblerinden birinin eşi.

Yapılan konturata göre, ancak üçte biri tamamlanabilmiş bir senaryoyla çalışmaya mecburduk. «Angry Hills» 'in belli başlı problemi buydu. Provalar da faydalı olmuyordu, çünkü filmin ne şekil arzedeceğini hiç birimiz bilmiyorduk. Böylece film güzelliğinden kaybetti. Filmin çevrilmesini bu yola dökmek, pekâlâ önlenilecek bir meseleydi.

Film, Leon Uris'in bir romanından alınmıştı. Alman işgalinin ilk aylarında, Yunan mukavemetini anlatıyordu. Bu durumda bir tek problem vardı. Yazar da prodüktör de hiç Yunanistan'a gitmemişti. Tabii roman realist ve inandırıcı olmaktan uzaktı. Bu mesele, anlaşılınca, prodüktör Mr. Uris'i 6 günlük bir Yunanistan gezisine gönderdi; böylece aksaklıkların bir kısmının giderileceği ümit ediliyordu. Mayısın ortalarına gelmiştik, filmin çevrilmesine ise Temmuz birde başlamak gerekliydi... Elde halâ senaryo yoktu. Bunu gülererek bir numaralı problem diye vasıflandırabilirdiz. ★

ki numaralı problem de Robert Mitchum'u kelimenin tam anlamıyla bir aktör gibi çalıştıracak yolları bu-

lamayışım oldu. Ben Mitchum'u kabiliyetli ve kusursuz bir oyuncu olarak tanımıştım... Öyle de... Fakat filmden sonra Robert Mitchum hakkında ne diyeceğimi şaşırdım. Fakat Mitchum'un kendini gösterememesinden sadece ben sorumluyum. Amerikalı bir prodüktör olarak İngiliz filmcileri hakkında pek çirkin şeyler duymuştum.

Avrupada son çevirdiğim iki filmden memnun değilim; güzel filmler değildiler. İkisi de, olduklarından bir misli daha güzel olabilirdi.

«Phoenix» 131 dakika sürüyordu. 89 dakikaya indirildi. Tabii değerinden anlam ve önemi oranında kayboldu.

«Angry Hills» de iki saate yakındı. O nu da bir buçuk saate indirdiler.

Örneğin, kısa bir zaman önce, güzelce bir John Ford filmi seyretmiştim. İngiliz yapısı bir Scotland Yard filmiydi. İnsafsızcasına 55 dakikaya indirilmişti... Eğer Ford'un başına bu gelirse, artık herkesin başına her şey gelebilecek demektir.

Bunun bir çözümlemesi var mı acaba? Zannederim.

ERGENEKON FİLM

Takdim eder.



GECELERİN ÖTESİ

Senaryo ve Rejisör
METİN ERKSAN

Kadir Savun
Suphi Kaner
Suna Selen
Oktar Durukan
Hayati Hamzaoglu
Tolga Tigin
Ziya Metin
Erol Taş
Maria Dolce
Metin Ersoy



Mart'ın son haftalarıyla Nisan boyunca Hollywood'u kaplıyan grev sinema dünyasında geniş yankılar yarattı. Günümüzün ağır başlı sinema dergileri arasında 1 no. lu yeri alan İngiliz Film Enstitüsü'nün üç aylık organı «Sight and Sound», un son yaz sayısında derginin editörü Penelope Houston uzun bir yazıyla bu konuyu inceledi. Houston, önemli filmlerinin çoğunu Avrupa'da çevirmek zorunda kalan; yabancı rejisör, senaryocu, oyuncu alışverişine alabildiğine kayan; filmler üstündeki kontrolünü iyice yitiren; en iyi elemanlarını Avrupa'ya kaptıran; düne kadar köle gibi kullandığı oyuncularını bugün bağımsız prodüktör olarak tanıyıp, karşılarında dize gelen Hollywood'ta bir «saltanatın sona erişini» görüyor. «Önümüzdeki yıllarda bu endüstrinin alacağı biçimi görmek çok ilgi çekici olacaktır» diyen yazar, bu arada önemli bir konuya dokunuyor: «Kara listelikler ne olacak?»

Kara listelerin Sonu gelmedi mi ?

Penelope HOUSTON

BAĞIMSIZLIK başlı başına bir şeydir; bağımsız olmaksa, rahatca diyebiliriz ki, tehlikeyi göze almak demektir. Ama öyle kolaycana göze alınmayacak tehlikelerden biri şimdilerde yeniden kendini belli ediverdi. Frank Si-

natra'nın senaryocu Albert Maltz'ı ilkin anlaşılıp, sonradan bırakıvermesi bağımsızlığın olduğu kadar, liberal düşüncesinin sırtlarını göstermesi bakımından da önemli bir olaydır.

İşin perde arkası yakın geçmişin ba-

zı hikâyeleriyle sıkıca ilgilidir. Bundan onsekiz ay önceydi. Bazı gazetelerde karalistelikler olayının artık geçiktirilemeyecek sonuna varıp, kapanmak üzere olduğu yazılıyordu. Ünlü «Motion Picture Academy» nin «**The Brave One** - Yürekli Biri» nin senaryocusu gösterilen «Robert Rich» e bir Oscar verip de, gerçekte bu senaryocunun karalistelik Dalton Trumbo'dan başkası olmadığını anlaşılmamasıyla patlak veren skandalse, ortaya çıkmalı pek bir şey olmamıştı. 1959 da iş daha bir çatallanmaya yüz tuttu. Çok daha kötü, çirkin bir durum ortaya çıktı, çıkacaktı. **The Defiant Ones** - Serkeşler» in senaryosu Oscar'a aday gösterilmişti. Senaryo, mâhut yargılamalardan beri gerçek adı olan Nedrick Young'ı kullanamayan, Oscar'a aday gösterilmesi ise yasaklanmış bulunan Nathan Douglas ile «temiz» bir geçmişi olan Harold Smith'in ortaklaşa yapıtıydı. Bu durum karşısında Nedrick Young karalistelik diye günahsız Mr. Smith'i armağandan yoksun kılmak ne denli gülünçse, Mr. Douglas'ın armağandaki payını görmezden gelmek de bir o denli garipti. Bazı tartışmalardan sonra Academy karalisteliklerin armağana aday olamayacağı yolundaki geleneği kaldırdı ve bütün yazarlara armağan kapısını açık tuttuğunu bildirdi.

Time dergisi bunu «Hollywood karalistelerinin şekli sonu» diye ilân etti. «Zira suçlandırılmış yazarlara konan filmlerde çalışmama yasağı el altından kalktı aslında epey oluyordu. Şimdilerin Hollywood filmlerinden en azından bir yüzde 15'inin karalisteliklerce yazıldığı bilinen bir gerçektir.» Besbelli görülüyor ki bir bağınazlık ve hoşgörüsüzlük çağı artık sona ermek üzereydi. «Karalistelikler» olayı 1947 de «**Hollywood 10'ları**» adını taşıyan on sinema adamının yargılanmalarıyla birlikte başlamış - bu prodüktör, rejisör, senaryocu gibi üç ayrı dalda çalışan on kişi Hollywood'taki sol çalışmalar hakkında Özel Soruşturma Komitesine bilgi vermeyi reddetmiş, bunun üzerine Amerikan Senatosu'na hakareten birer yıl hapse çarptırılmış, ceza Yargıtayca onaylanınca da hapse atılmışlardı ve 1953 e kadar durmamacasına yeni adlar listeye eklenerek, adı kötüye çıkan

yazar sayısı 150 ye yükselmişti. Şimdi en büyük filmlerin prodüktörlüğünü yapan Carl Foreman, çok değil, 1958 de bile yazdığı bir senaryoya kendi imzasını atamaz olmuştu. Mapusluklarını bitireli beri «10' lar» dan Dalton Trumbo'yla Albert Maltz bir tek filmde olsun senaryocu diye adlarını koyduramamışlardı. Öteki yazarlar da öyleydiler; on yıl, hattâ daha fazla bir süre vardı ki kara listeliklerden hiçbirinin adı, senaryolarını gizlice yazdıkları filmlere konulmuyordu. Bu, bir bakıma o yazarların en verimli çağlarının bir çeyreği kadar bir süre demekti.

Derken, bir gün senaryocu adlarının filmlerde namusluca yer alacağı umudu beliriverdi. Dalton Trumbo'nun «**Spartacus**» ün senaryosu üstünde, adı verilmeksizin çalıştığı herkesce biliniyor, kulaktan kulağa söyleniyordu. Bu yılın başında ise Otto Preminger, hem de adına tam yer vererek «**Exodus** - Yahudi Göçü için Trumbo'yla anlaşmıştı» açıkladı. Ama Sansür'le son takışmalarından bu yana epey reklâm konusu olan Preminger'in sözünde durmaması, onun sinirce sağlam olmıyan, güvenilemiyen bir kişi gibi karışılmasına yol açmadı. Casus Lawrence'ın hayatını filme alma profesini açıkladığı Londra'daki basın toplantısında sıra senaryoyu kimin yazacağına gelince prodüktör Sam Spiegel'in ağzını hani bıçak bile açamazdı; öylesine sus pusttu. Sonradan yapılan eddikodulardan senaryocunun, Hollywood'un on yılı içinde gölgede kalanlardan bir başka karalisteliğin, Michael Wilson'un olduğu anlaşıldı. Ve derken, Hollywood'un ayakta durmasını becerebilen ender asilerinden olan Frank Sinatra «Er Slovik'in Kurşuna Dizilmesi - **The Execution of Private Slovik**» nin senaryosunu yazması için Albert Maltz'la anlaşmıştı» açıklayıverdi.

Bu açıklamayı yapmak için doğrusu yürek isterdi. Tartışma yaratacak bir çok kişi için olduğu gibi yine yazarın adı kaçak takma adlardan biri ardına gizlenseydi, endüstri durumdan hani «habersiz» kılınsaydı ortalıkta belki de hiç bir gürültü olmayacaktı. Ama Sinatra ne o biçim bir prodüktördü ve ne de «Er Slovik» bilinen o sıra işi filmlerden birisiydi.

«Büyük Umutlar - High Hopes» ı Senatör Kennedy'nin kampanya şarkısı yapıp da Başkanlık Seçimlerini bütün velvelesiyle çekip çevirmekte önemli payı bulunan Sinatra, dedikodu sütunlarının en büyük hedeflerinden birisi oluvermişti. İkinci Dünya Savaşında, firar ettiği için kurşuna dizilen tek Amerikan askerinin serüvenini anlatmakta olan «Er Slovik'in Kurşuna Dizilmesi» ise zaten üstünde korkunç kasırgalar kopartacak bir film idi.

İş çevrelerinin gazetesi olan «Hollywood Reporter» in başyazarı 24 Mart'ta «Maltz'ın bu antiamerikan senaryoyu yazmağa kalkışması amma şenlik olacak» diyordu. Ertesi gün saldırılar çok daha sert, çok daha açık olarak yapıldı. Üstelik Maltz bir «mızıkçı» ydı da, hem de «koca şehirdeki en büyük mızıkçı» ydı... Yazarlar Birliği'nin artık üyesi bulunmayan Maltz, öteki senaryocular grev yaparken tutup «Er Slovik» için Sinatra'yla anlaşma imzalardı haal... Bilinen merkezlerden, bilinegelen bütün baskı çeşitleri piyasaya sürülüyordu; belirli yazarlar, be-

lirli birlikler, profesyonel sağcılar ayağa kalkmışlardı. 28 Mart'ta Sinatra'nın koskoca bir bildirisi tam sayfa olarak endüstri organlarında yer alıyordu. Alevli bir dille Sinatra ilân ediyordu: «Senaryonun, olayın taşıdığı gerçek pro-Amerikan değerleri yansıtmaması için çabalayıp duruyorum... Bir çok senaryocuyla konuştum; ama Maltz'la karşılaşınca da,ğin olayda benim gördüğüm anlamı bulan bir başka yazarla karşılaşamadım. Buna göre bu olayda Ordu haklıydı... Bu filmin prodüktörü olarak bütün sorumluluklar benim, ama yalnızca benim üstümdedir...»

Bundan onbeş gün sonra Sinatra'nın yapmak zorunda kaldığı ikinci açıklama ise şu kadarcıktı:

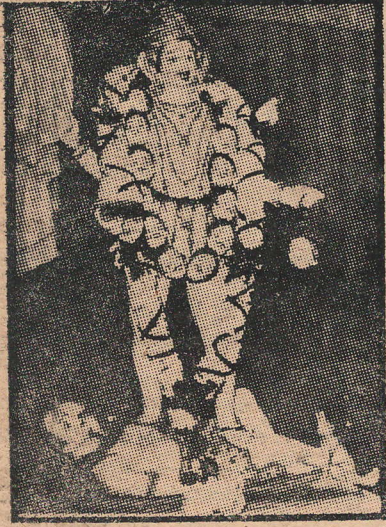
«Ailemden, dostlarımdan ve Amerikan halk oyundan gelen reaksiyon karşısında Albert Maltz ile bir anlaşma yapılarak, «Er Slovik'in Kurşuna Dizilmesi» nin senaryosunu kendisinin yazmıyacağını bildirmesi için avukatıma talimat verdim. İşin başlangıcında benim bütün işlediğim, senaryoya sonunda Birleşik Amerika için en uygun biçimi sağlamaktı. Mr. Maltz ile yaptığım görüşmeler kendisinin bu konuya olumlu bir yoldan, Amerika'yı sever duygularla eğildiğini ortaya koymuştu. Bu standartları göze almaya gücü yeten bir prodüktör olarak da, Mr. Maltz ile yaptığım bu anlaşmayı savundum. Amerikan toplumu Albert Maltz'ın senaryocu diye seçilmesinin asıl «vahim» meseleyi ortaya çıkardığını gösterdi ve ben, şimdi çoğunluğun düşüncesine boyun eğiyor, onu kabul ediyorum.»

Böylece «karaliste» gerçeğinin hâlâ süregeldiği yeniden ortaya çıktı. Onsekiz ay önce manşetlerde yer alan iyimser görüşler yanlış, mevsimsizdi ve Maltz olayıyla «conformism» biçime körü körüne bağlı kalmak» yeni bir zafer daha kazanmış oluyordu. Conformism, unutulmalıdır ki, koskoca bir ikiyüzlülükle elden ele geçer. Prodüktörler dört yıl var ki karalistelikleri «kullanıyorlardı» - Maltz da bu kullanılan yazarlar arasındaydı, buna herkes inanmaktadır. Demek ki şimdi söz konusu olan bu yazarların «ad» larını verebilmek, yani bu çocuğa artık adını koymak yürekliğidir.

HER TÜRLÜ KİTAP VE KIRTASIYE İÇİN

Bilgi Kitabevi

Sakarya Cad. - Yenişehir
A N K A R A



Yabancı Ülke Sinemaları

Kobita
SARKAR

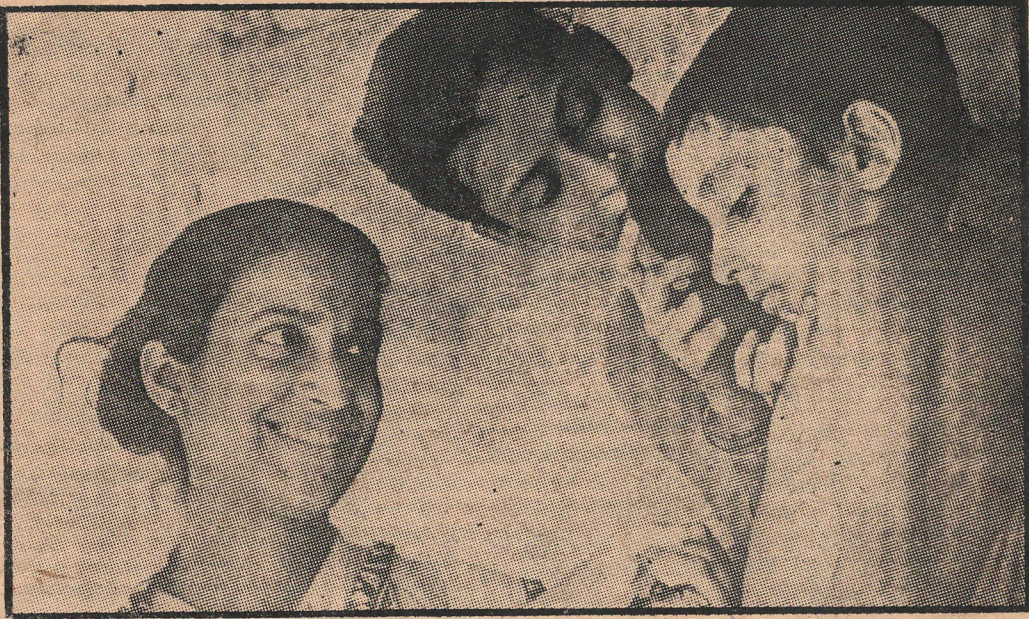
Hint Filmçiliği

Hindistanda her yıl 300 kadar film çevrilmektedir. Bu filmlerden yarısından çoğunun dili, ülkenin en yaygın dili olan Hinduca, geri kalanlarının ise öbür yerel dillerdir. Hindu sinemasının merkezi Bombay'dir. Bengal filmlerinin çevrildiği Calcutta ile Güney Hint filmlerinin çevrildiği Madras bu filmler Tamil ve Telegu dillerinde çevrilmektedir. Ülkenin öbür sinema merkezleridir. Dil ayrılıkları bir yana bırakılırsa, genel çizgilerdeki kesin benzerliğe karşılık bu bölgeci filmlerle hindu filmleri arasında hattâ bölgeci filmlerin kendi aralarında ilk bakışta görülemeyen ayrımlar vardır. Tabii bu filmlerin çoğu Amerikan filmlerini, ya da ün yapmış Hint filmlerini kaba ve zevksiz bir biçimde taklit ediyorlar. Aynı hikâye çeşitli Hint dillerinde senaryonun bir iki noktası ile oyuncular değiştirilerek yeniden piyasaya sürülüyor. Bunların dışında özellikler bölgeci sinema çalışmaları arasında az sayıda kişilikli ve «orjinal» filmler vardır.

Hindistan sineması 50 yaşını çoktan aşmıştır. Ancak sinemamız ilgi çekici karmakarışıklarla doludur. Sinema alanına yatırılan yatırımların ülkemizi dünyada film endüstrisi bakımından ön plana geçirecek kadar çok olmasına karşılık, estetik gelişmenin ağır oluşu bu gelişmelerden biridir. Ancak sıradan filmlerin bu bayağı örneklerinin yanı sıra Satyajit Ray'in estetik yönden yük-

sek değerdeki eserlerinin bütün dünyada elde ettiği başarılar unutulmamalıdır. 1947 den bu yana Hint filmçiliğinde en önemli gelişme teknik yönden olmuştur. Sanat konusunda ise bu gelişme beş yıl öncesine kadar pek görülmemekteydi, bu tarihten sonradır ki belirli bazı etkiler ortaya çıkmıştır.

Hindistandaki piyasa filmçiliğinin en kötü yanı şüphe yok bıkmadan aynı kışkırtıcı, aynı tuhafıkları tekrarlaması, sayı uğruna kaliteyi harcamasıdır diyebilirim. Her çeşit uyum duygusu yitirilmekte, geçici olanla kalıcı olan arasında bir denge kurulamamakta böylece herşey sıradan olup çıkmaktadır. Dramatik anlayışları sınırlı olan rejisörlerimiz de tam anlamıyla bir melodram içinde boğulmaktadırlar. En yaygın film tipi «Oğlan kıza rastlar, aşık olur» biçimindeki beylik hikâyeyi işler. Kimi zaman çeşitliliği değiştirmek için toplumsal çıkışlar da yapılır. Ünlü rejisörler bazan toplumsal olaylara eğilme sonucu ilgi çekici sonuçlar elde ediyorlar. Amerikan filmleri benzeri bir serüveni sürdüren bu filmlerde sayısız acılar ve gözyaşlarından sonra çünkü kötülükleri yenmek, anlayışsız ana babaya karşı durmak gerekmektedir. «Oğlan» la «Kız» birbirlerine kavuşurlar. Kadın kahramanın soyulmuş bir ruhu vardır; haksızlıklara karşı sabırsızdır ve zafere ulaşan atılışları yapar. Buna karşılık erkek kahraman da çoğu zaman değeri bilinmemiş, aslında



Satyajit Ray : «Pather Panchali»

tertemiz yürekli biridir. Öyle ki çokluk mapusaneye düşme, ya da aşırı bir içki düşkünlüğü şeklinde beliren düşüşlerin geçici olacağı, kahramanın ilerde bütün bunlardan kendini kurtaracağı önceden bellidir.

Bu filmlerin yanına bir okadar da De Mille geleneğine uygun, göze hitap eden filmler çevrilmektedir. Bunlar büyük «mise en scène» li, konularını tarihten alan filmlerdir. Bunlardan mitolojik olanlar, bilinen bir epopeden, Ramayana, ya da Nahabrata gibi bir epopeden çıkarılma filmlerdir. Özellikle köylü seyircinin malıdır. Bu filmlerde dil bakımından biraz yabancı olmakla beraber aynı «trük» beğenisine sahip, aynı kültürün mirasçısı olan en doğudaki seyircilerin de ilgilenmesini sağlayan «yazılı konular» a sadık kalarak her yöntemden faydalanılır, her çeşit fotoğraf hilesine başvurulur.

Sayı uğruna kaliteyi harcayan her endüstride olduğu gibi Hint filmciliğinde de biraz iyi olan unsurların bir filmde öbürüne bol bol asırılaacağı açıktır. Bütün bunlara karşılık Hint filmlerinde Hint özelliklerini taşıyan hiçbir şeyin bulunmadığını söylemek doğru olmaz. Bizi çevreleyen dünyaya göre oldukça fantazist olan dış ayrıntılarda, bazan inkâr edilmeyecek kişilik ve özellik to-

humlarına rastlamak mümkündür. Bütün o basitleştirme ve oyunu zorlama eğilimleri, çizilen olayların özel karakterlerinden dolayı ilgi çekici nitelikler kazanırlar. Örneğin bir sorunu işleyen bir film, «kast sisteminden» dulların yeniden evlenmesinden, çeyiz işinden, ya da bütün bunlar gibi yalnızca bizi ilgilendiren beş yıllık plân konusundan söz açacaktır. Bu filmlerdeki duygu, ya da tepkiler açıkça Hint özelliklerini taşırlar ve kolay taklitlerden uzaktırlar.

Şimdilik bir süre için ağaç ormanı gizliyor. Ormanın nerede olduğunu anlamamız halde göremiyoruz. Oysa yabancılar akıl almaz gelen şeyler, sıkı bir şekilde «Hintli» açısından bakıldığında belirli bir gerçeklik kazanırlar. Örneğin «parasız ama değerli bir gence tutuluveren zengin kadın» tipi Amerikan filmlerinde bolca işlenmiştir. Ama aşkı yüzünden acı çeken kadının kendisi bizim filmlerimizde tam anlamıyla Hintlidir. Çekilen acı, bunalan zengin Amerikalılarınki gibi bir sinir bozukluğundan değil, ortamın getirdiği baskılardan, geleneklere karşı koyamamaktan, bütün düşün davranışlarını niiteleyen derinlemesine bir mizahtan doğar. Özellikle ikinci dercedeki kişilerde yabancıların pek kavrayamayacakları çeşitten bir mizaha rastlanır. Bu mizahta çevrilmesi güç kelime

oyunları, ya da yerel bazı özellikler önemli bir yer tutar. Ama öbür yandan acılar ve gözyaşlarına bu kadar geniş yer veren bu filmler gerçek bir tragedya ulaşacaklarına bir bayağılık okyanusunda boğuluyorlar. Orta derecede aydın seyircilerin sıkılmamasında daha çok rastlantılar rol oynar. Öpüşme sahneleri yasak olduğundan çoğu zaman ağır bir sembolizme yer veren bir sürü kaçamak yollara başvururlar. Yabancıları en çok şaşırtan şey, filmlerimizin uzunluğudur. Ancak seyirciler böyle istiyorlar ve bu istek Hint filmciliğinde etkin oluyor. Artık bugün gelişi güzel developé edilmiş, filmle ilgisi olmayan, rahatça çıkarılması mümkün yığınla eklentilerin, ek entrikaların filmin ritmini ağırlaştıran düzünelerle yeni ikinci derecede oyuncunun perdeye katılması bir çeşit zorunluluk durumunu almıştır.

Filmlerin uzamasının bir ikinci nedeni de şarkıların ve dansların çok sayıda olmasıdır. Hint sinemasında şarkıların dünyanın hiç bir yerinde rastlamayacağımız bir önemi ve üstünlüğü vardır. Bu şarkılar film için adeta matematik bir düzenle serpiştirilmiştir. Filmin ana çatısı, olayların akışı ile hiç bir ilgileri yoktur. Film şarkıcılığı artık yalnızca uzmanlık isteyen bir meslek olmakla kalmamış ayrıca film endüstrisinin en çok para harcadığı bir konu olmaya başlamıştır. Bir çok filmlerin sadece şarkıları yüzünden rağbet gördüğünü söylemeye lüzum yoktur. sanıyorum. Şarkıcı, bir filmde yaptığı işin karşılığını öbür teknisyenlere oranla daha çok almakta, şarkı güftecileri senaryoculardan daha etkin olmaktadır. Bazan film yıldızları bile, yalnızca bir filmde rağbet gören bir şarkıyı söylemeleri yüzünden sinema göğünde tek başlarına parlayıveriyorlar. Asha Bhonshe, Geeta Roy, Manna Dey, Mohammed Rafi bu ünlü şarkıcılardan bir kaçıdır. Kishore Kumar, Talat Mahmood gibileri de yeni yeni ün yapıyorlar.

Müzik, bol olmakla birlikte faydasız, gereksiz ve amacı belirsizdir. Şarkıların yanı sıra danslar da sinemamızı kaplıyor. Uzun zamandan beri süregelen eleştirici, karşı koyucu sözler sonucu belirli

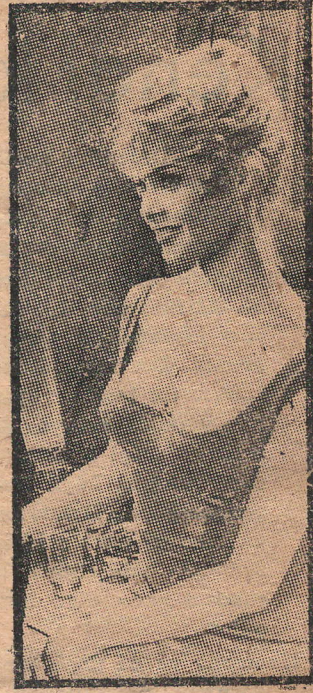
bir «naturalisme» çabasına rastlanmaktadır. Ama rüya bölümlerinin kötü aca-yipliği hâlâ devam ediyor. Filmlerin ışıklandırılışı, fotoğrafların kalitesi yüksektir, dekorlar da son yıllarda düzelmeye başlamıştır. Teknikerlerimiz sinema tekniğinin yalnız mekanik yönlerini iyi bilmektedirler. Eksik olan şey, araçları yaratıcı imkânlar için kullanabilme kabiliyetidir. Her fırsatta büyük plân kullanmayı bir marifet sayarlar. Yıldızın hiç gerekmediği bir yerde büyük plân resmi gösterirler, yalnız teknisyenlerin bir bölümü, özellikle operatörler bu kuralın dışındadırlar. Dünya ölçüsünde ustalık gösterdikleri de çok olmuştur. Fali Bilimoria „Zalzala“, gittikçe dökümantere yönelmektedir- Tara Dutt -„Boot jit Ray’in operatörü- ve Fardoon Irani Polish-„, Bangshi Chandragusta „Satya-„Mother India-„ bunlar arasındadır. Endüstrinin büyüklüğüne karşılık, filmlerin asıl başarı kaynağı olmaları gereken kadın ve erkek oyuncuların sayısı azdır. Böylece bu yıldızlara ısmarlama roller veriliyor, oyuncular da gittikçe umutsuzluğa düşürecek biçimde hep bir örnek tipler yaratıyorlar. En ünlü erkek oyuncular Raj Kapoor, Dilip Kumar, Ashok Kumar, Dev Anand’dır. Kadın oyuncular arasında para kazanabilmek için basma kalıp roller oynamak zorunda olanları çoğunluktadır. Nargis, Meena Kuman, Mala Sinha, Nuthan, Madhubala, Mnipa Roy gibi... Bölgeci sinemalara gelince, bunlar sexapel’e ve tiplere önem vermediklerinden çoğunca «oyuncu» önemli sayılmaz.

Yedinci Sanat

Y E N İ
S İ N E M A ' y a

ABONE OLUNUZ
ABONE BULUNUZ

B.B. nin Yeri



François Truffaut'un bir gün aynı dergide belirttiği meslek inancını ben de memnurlukla paylaşıyorum: Bu tarifi Jean George Auriol'den yapalım: **Sinema, güzel şeyleri güzel kadınlara yaptırma sanatıdır.** Ben bu raya zevk için öğrencilerin kolaylıkla takibedecekleri bir mantık kıyaslaması ekleyeceğim: Erkeklerin çabalarından yüzde yetmiş beşinden çoğu kadınlara olan sempaticileri ile ifadelenir. Filmcilerin yüzde 99'u erkektir. Buradan filmcilerin çalışmalarının dörtte üçünün kadınlara olan sempaticileri ile ifadelenildiği sonucuna kolaylıkla varılabilir.

Sinema sanatının hangi kademesinde olursa olsun yığınlarla örnek bize kadının mutlak rolünü gösterir. Falanca cüretkâr «sanat hâmisî», bir kadının güzel gözleri

için prodüktörlüğü benimsiyecek, falan-aklı başında rejisör sevgili tiyatro sanatçısını stüdyo planlarında takibedecek, filanca senaryocu en mükemmel servetlerin, en güzellerini kâğıt üzerinde yaşatacaktır. Dialogçulara gelince; onlar gönül postalarını eserleri içinde kullanmak için Anatole France'ı ve Montherland'ı beklemediler. Aşıkların arzularını gerçek hale getirmek için eskiden resim ve tiyatro sanatları vardı, bu gün sinemaları var.

İşte bedbaht teknisyenlerin mantıksızlıklarının nedeni: «Bayan Untel,..... nı gösterir, deha diye kıyametleri koparır; milyonları öntüne sererler. Bana gelince v. s.»

Yedinci sanatın da kendine lâıyk yıldızları var. Ama her zaman İlâhe'nin komedisi oynanmaz. Greta Garbo hayran olunacak bir kadındı. Bu gün saygı duyulacak bir kadındır. Başarısı, büyüklerimiz zevk sahibi olduklarını gösteriyor. Ama eğer bu gün Garbo'nun ağladığı melodrama gülünüyorsa, bu onların bazı müesseselerinin aynı zamanda modasının geçmiş olduğunu da gösterir.

Çağdaş devrin, hayatının bir büyük aşk devrine bağlılığı anlaşılması güç bir şey değildir. Ama mantık bizi, bunun Garbo açısından daha az anlaşılır olduğunu söylemek zorunda bırakır. Örneğin bir süre öncesi «cinemonde» da şu satırlar vardı: «**Jayne Mansfield mi? Aman ne korkunç şey! Marilyn Monroe için korkacak hiç bir şey yok.**» Oysa daha bir kaç yıl önce şöyle deniliyordu: «**Marilyn, Jean Harlow'u boşuna taklide çalışıyor.**» Madam Melies'in son yirmi otuz yıl içinde seksapeli konusunda ne varsa keşfettiğinden şüphe edilemez.

Gençleri ilgilendiren bölüme gelince, sinemada kadın efsanelerinin esaslı şekilde temizlenmesine büyük ihtiyaç var. Aksi halde ateşli «Cinéclup» üyelerinin annelerinin devrinden kalma bir kaç seans sonunda âşık olduklarını göreceğiz.

B. B. 'in ismini bir bayraktar gibi kullanmak belki geçici bir heves, belki içine kötülük karışmamış bir safiyet eseri olabilir. Ama saraylarının inkılabı için Lola Montes'in şahsiyeti üzerinde hak iddia eden öğrenciler gibi ben de B. B. 'nin, çokluk şu iki sebepten Fransız sine-

Kendi kendime

BURİ
ERDEM

«Descartes bugün yaşasaydı odasına kapanır, yanına da 16 mm'lik bir kamera alıp Discours de la Méthode'u filme çekerdi; çünkü Discours de la Méthode'u öyle tasarlamış olacaktı ki bugün, söylenenleri sadece sinema gerektiğince anlatabilecekti...»

Bu sözlerle Alexandre Astruc'un bir yazısında rasladım. Sinema yasak tanımıyor M. Astruc; yazı dili gibisinden bir dil istiyor, fizik ötesinin de, ruhbilimin de, tüm düşüncelerin, duyguların, tutkuların da sakıncasız anlatılabileceği açık, kesin bir dil. Descartes örneğini de Maurice Nadeau'nun bir sözü üzerine vermiş: «Descartes bugün yaşasaydı roman yazardı...» demiş Maurice Nadeau. Romanı bile yetersiz buluyor da M. Astruc, en iyi anlatım yolunun sinema olduğunu belirtiyor. İyi ama, bir yaratıcının düşündüğünü sinemada gerçekleştirmesi sadece kendine bağlı bir şey değil. İşin içine yapımcı adı verilen öyle bir kişi giriyor ki, ne Descartes ne Alexandre Astruc ilgilendirmiyor onu; değerlerinin en büyüğü para o kişinin; tek amacı da yatırdığının kat kat çoğunu en kısa zamanda elde etmek. Bugün kalkıp da «Orhan Veli'nin şiirlerini çekmeyi düşündümdü...» diye hangi yapımcıya gitsem, yüzüme gülmese bile arkamdan güler.

Konuşma ya da düşünme plânındaki sinema, gerçekteki sinemaya uymuyor. Her görüleni, her duyulana, her isteneni en iyi anlatacak tek yol sinemadır, diye konuşup duruyoruz aramızda. Bir de gerçekleştirilen filmlere bakalım: En küflü, en bayağı, konular yüzlerce sinemada yıllardır oynatılıp duruyor. Yazarlar, aydınlar bunun suçunu nasıl yapımcılara yüklüyorlarsa, yapımcılar da «halkın isteğine uyuyoruz...» diyorlar. Halkın beğenisi eninde sonunda bir eğitim işi. Eğitilirse iyiyi de, güzeli de beğenir. Ne var ki, halkın eğitii yapımcının ya da romanlar basan kişinin işi değil. Onlar dükkânlarını para kazanmak için açmışlar, anlamazlar da hem halk eğitiminden falan; anlasalar bile iş edinmelerine sebep yok.

Sözlerini sinema yoluyla halka erişirebilmek isteyenlere, bu durumda tek dayanak kalıyor: Devlet. Eğer Devlet para kazanma amacının dışında kalan bir tutumla işe girirse, sinema adamları ona buna boyun büküp baş eğmeden didediklerince çalışabilirler.

Bu da bir umut işte.

masının şansı olduğunu söyleyeceğim:

22 yaşındadır ve başarı sağlamıştır. Prodüktörleri gençliğe inanmaya kıskırtıyor. Onun yardımıyla iki genç rejisör ilk filmlerini çevirdiler: Michel Boisrond ve Roger Vadim.

B. B. bir çok Amerikalı ve az sayıda Fransız aktrisleri gibi alışkanlıkları olan bir yıldızdır: Mevcut role uymaz kendisi için hazırlanmış rolü ezberler. Böylece senaryocuları işlerini yenilemeye ve kişiliğinin gerçek yönünü hesaba katmaya zorlar. Çağımızın eseri olan B. B. yine çağımıza perdelere yansıma, yayılma imkânını veriyor.

Sıtkı ESER

TÜCCAR TERZİ

Taksim, Taksim Cad. 33/2

SENARYO

SİNEMA, hikâyeler anlatmak yolunda yürüdükçe, senaryo temelini dayanmak zorundadır. Rejisör düşüncesini senaryoya yöneltecek, oyuncular senaryo açısında seçilecek, bir hayli para senaryoyu biçimlendirmek için harcanacaktır. Batı filimlerinin çoğunda görüldüğü gibi kötü bir senaryoya dayanan iyi rejisör, usta aktör, bol para başarılı bir sonuca ulaşamaz. Senaryo, bizdeki anlayışın tersine, sinemanın en önemli gereğidir. Bugünkü görünüşüyle sinemayı sinema eden senaryodur. Temel çürük olunca üstündeki yapı sağlam olamaz. Türk filimcilerinin titizlikle ele almaları gereken birinci sorun budur bence.

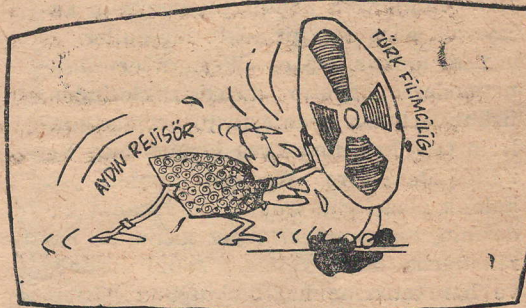
Senaryocu, sanıldığı gibi, bir edebiyat adamı değildir; sinemanın doğurduğu yepyeni bir düşünce adamı, bir sinema adamıdır. Hikâyesini sözcüklerle, tümcelerle değil resimlerle düşünmektedir. Edebiyat sanatına en uygun görünen diyalogları bile bir hikâye, bir roman, bir dir. Bir tiyatro oyununun temeli olan tiyatro oyunu diyaloglarından çok ayrı olan diyalog, senaryonun çaresizliğidir. Diyaloglar romanla hikâyenin bütünü içindirler, kullanıldıkları zaman edebiyat dengesinin birer ögesi olarak işlenirler. Oysa senaryoda diyalog, gerçek sinemanın dengesini bozan, kötü bir gerektir. Sinemanın amacı bir bakıma diyalogtan da kurtulmak olmalıdır. Yıllarca önce diyalogsuz bir Çekoslovak filmi görmüştüm. Ne rahattı. Aktör ne dedi acaba diye düşünmüyordum, aktörün ne dediğini, ne demek istediğini resimlerde görüyordum çünkü. Sinema, bana, hikâyesini olduğu gibi, diyaloglarını da resimleriyle veriyordu. Beni, bilimsel bilginin de üstünde, yepyeni bir bilgiye, bir heyecan bilgisine götüren sadece objektifti.

Objektifi konuşturacak olan senaryocu, bir sinema adamı olunca, edebiyatçıdan çok sinema rejisörüne yaklaşıyor. Senaryocuyu edebiyatçıyla birleştiren aşağı yolun tersine, senaryocuyu rejisörle birleştiren yukarı yol da yanlış kapıya çıkmaktadır. Senaryocu bir düşünce ada-

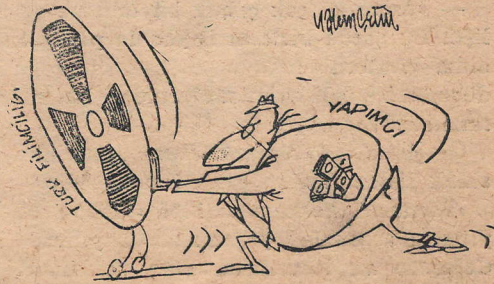
Orhan HANÇERLİOĞLU

mı, rejisörse bir yapıcı, bir uygulayıcıdır; bir müzik yazıcısıyla bir müzik çalıcısı gibi. Boşuna harcanan çabalar bir yana, düşünceyle uygulamayı birleştirmek, çağımızda da, tatlı bir kuruntu olmakta devam ediyor. Nedenine inmek bu yazının sınırları dışındadır ama şunu unutmamak gerekir ki, konser salonlarında, müzik çalıcısının kendi yapıtını çalması, her zaman, küçümseyen bir hoşgörülülikle karşılanmıştır. Olağandışı olanların bile her iki alandaki başarıları tartışma konusudur. Tartışmanın kilit noktasıyla her iki alanın ayrı kişilikleri, ayrı ustalıkları gerektirmesidir.

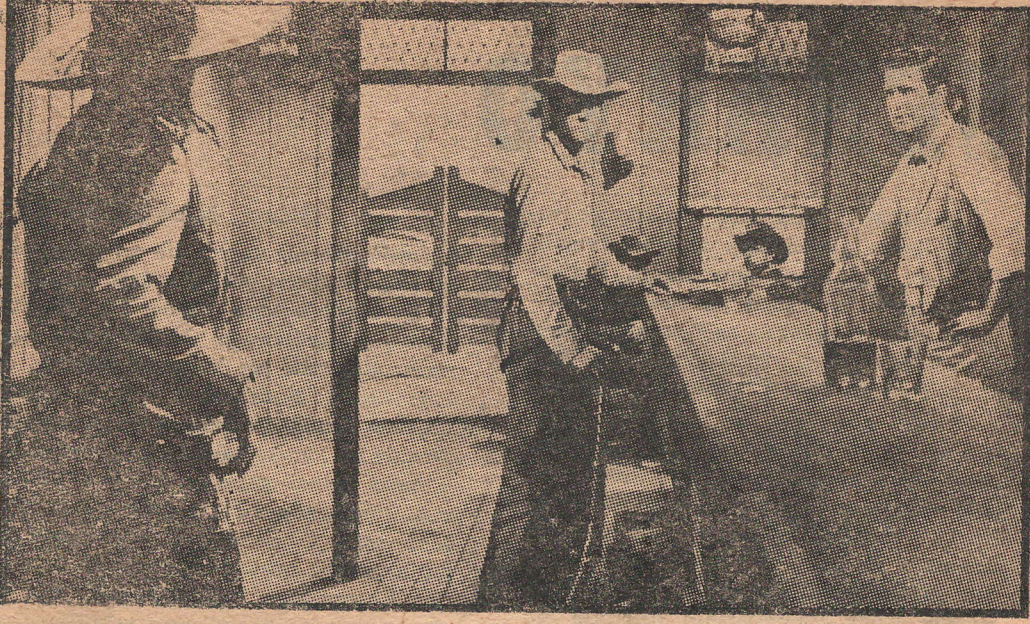
Şu halde Türk sinemacısına önce bir Türk senaryocusu gerek. Barut bulunmayınca yenilginin öteki nedenlerini tartışmak boşunadır. Seslerle düşünen bir müzikçi, renklerle düşünen bir ressam, tümcelerle düşünen bir edebiyatçı gibi resimlerle düşünebilen bir senaryocu... Önce bunu öldürmeli.



İLERİYE TRAVVELİNG



GERİYE TRAVVELİNG



**HOLLYWOOD
SİNEMASINA
ÖZ BİR TÜR**

Western'ler

Amerikayı son yıllarda yeniden «Western» tipi filmler merakı sardı. Televizyon'da olsun sinemada olsun, en çok rağbet gören, «Western» ler. Senaryo yazarları, harıl harıl eski «Western» filmlerinin konularını bugünün anlayışına göre değiştirmekle meşguller.

Yeni iddialara göre «Western'ler» insanı modern hayatın düzensizliklerinden, üzüntülerinden uzaklaştırıp, geçmiş günlerin tatlı havasına kavuşturuyormuş. Yani iddialara göre, «Western» filmleri, psikolojik amaçlar taşımaktadır. İnsanın kaderinin, toplumun ve diğer kişilerin hareketlerine değil, yalnızca kendi düşüncesi ve hareketlerine bağlı olduğunu göstermektedir.

Bir başkası da şöyle diyor:

— «Amerika çok çabuk büyüdü ve gelişti. Bu aarda bizlerin kaybı da pek çok oldu. Western hikâyeleri bize, toprağa dönmemizi, köklerimizi yeniden bulmamızı sağlıyor.»

Gerçekte de «Western» ler, Amerikan ahlak sisteminin en canlı örnekleridir.

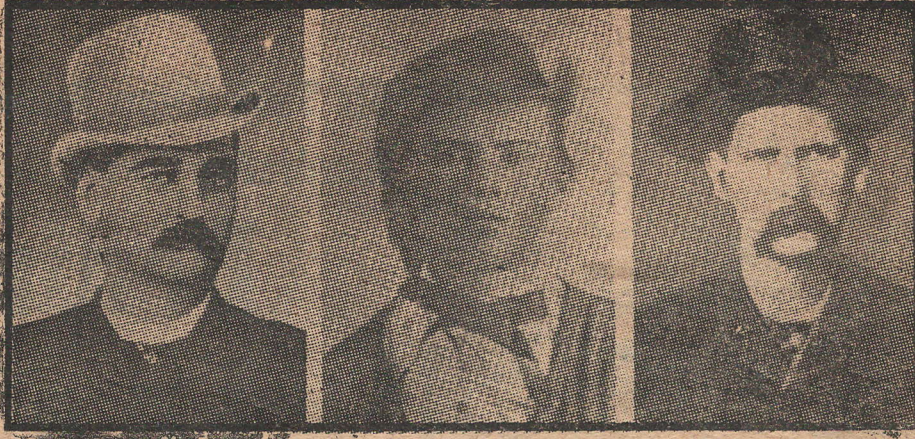
«Western» kahramanı 1865 - 1886 87 yılların arasında yaşamıştır. O yıllarda Colorado ve Nevada'da altın madenleri

yeni yeni bulunmaya başlamıştı. Kansas'ın Batısında kanun diye bir şey tanınmıyordu. Sioux ve Apache kızıl derili kabileleri de beyazlara karşı son kozlarını oynuyorlardı. Binlerce serüvenci altın bölgelerine akın etmişti.

Hakiki «Western» kahramanı, daha sonraki yıllarda sahnede görülen benzerlerini hiç ama hiç andırmıyordu... Sanıldığından daha vahşi tabiatlıydı. İneğin, öküzün üzerinden yüzülmüş deriyi ayağına pantolon diye geçirirdi. Fahişelerle, yerli kadınlarla düşüp kalkardı. Zaten etrafta da başka kadın bulmasına imkân yoktu. Fırsat buldukça burnunun ucunu göremeyecek derecede sarhoş olmaya bakardı. Ayrıca hayatının başka bir renkli tarafı da yoktu.

«Western» kahramanlarının belli başlı meziyeti silâh kullanmaktır. Bazan can sıkıntısından sineklere bile ateş ettikleri olurdu... Bu kahramanların gerçek hayatları, hayranlarını hayal kırıklığına uğratabilir. Örneğin en ünlüleri Billy the Kid aslında bir psikopat katildi. 21 kurbanının çoğunu tuzağa düşürüp ellerinden silâhlarını almak suretiyle öldürmüştü.

Jesse James, için hayranları ne derler,



Gerçekteki Bat Masterson, Jess e James ve Wyatt Earph

se desinler, onun bir yoksula tek bir kuruş bile bağışladığı görülmemiştir.

Ufak yapılı Teksaslı Wos Hardin de çok cimriydi. Daha sakalları çıkmadan bir düzine insanın kanına girmişti. 42 yaşında, cinayetlerinin sayısı 40 'in üstündeydi. O çağın kanun temsilcileri de pek diğerlerinden aşağı kalmıyorlardı. Çoğu, birçok masumun ahını almış katil kişilerdi. Bu sözde kahramanların çoğu, haklarında uydurulan hikâyelere kendileri de inanıyorlardı. Batının efsanesi, gerçeklerden çok daha hızlı yayılıyordu. James Fenimore Cooper'in romancılıkta açtığı çığırda, «Western» kahramanları, roman kahramanları oldular.

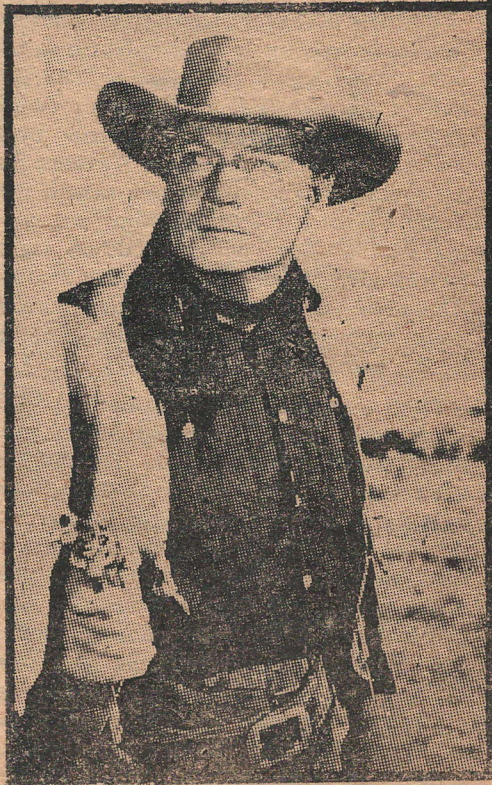
Romancı Owen Wister ve Zane Grey «Western» edebiyatının öncülüğünü yaptılar. Zane Grey'in romanları 25 milyon, dan fazla satıldı.

Belki de «Western» hikâyelerini kitabın malı etmek bir hataydı. Hollywood ile vahşi Batı, tam birbirlerine göre biçilmiş kaftandılar. Daha birbirlerini görür görmez tutuldular. «The Great Train Robbery» ilk Western filmi oldu. Bu filmde iyi adam beyaz şapka, kötü adam siyah şapka giyiyordu. Vurulan herkes ölüyordu. İyi adamın sonunda mükâfatını alması tabiiydi. Posta arabasının soyulması, kızilderililerin hücumu, barda kavga, küfürlü konuşmalar, bu filmlerin en belli başlı vasıflarıydı. Hemen hepsinde aynı şeylere rastlamak mümkündü. **Buck Jones, Tim McCoy, Bob Steele** ilk kovboy oyuncularındı. Daha sonra **Gene Autry** ve **Roy Rogers** gibi tatlı sesli oyuncular da giderek ün kazandılar.

1930 yıllarında, Kovboy filmlerinin

kalitesi yükseldi. **Gary Cooper, John Wayne** gibileri işe karıştırdılar. **John Ford**'un «Stage Coach» u, **William Wellman**'ın «The Oxbow Incident» ı, bu sürelerin unutulmaz filmleridir. Daha sonra «Shane» ve «High Noon» büyük değerliler listesine girdi.

Hollywood'da atlar, insanlardan fazla para kazanmaya başlamıştı... Atış dersi verenler, ruh doktorlarından fazla para kazanıyorlardı.





**Bir Türk Filmi Dışarda
Kendinden Sözetliyor**

Denize i n e n Sokak

Benim gördüğüm ilk Türk filmi bu. Oysa her yıl İstanbul'da yüzü aşkın film çevriliyor. Belki de bir iki yıl sonra Hollywood, çevrilen film sayısı yönünden Türklerin yanında yaya kalacak.

Filmin ilk bölümleri, montajının basitlikleri içinde, öyle umut kırıcıydılar ki, salondaki seyircilerin yarısı «Denize İnen Sokak» ı göstermek için **Karlovy Vary**'e gelen senarist - prodüktör **Selçuk Bakalbaş**'ının ve fon müzikçisi **Kavalcioğlu**'nun şaşkın bakışları arasında salonu terk edip gittiler. Prodüktörüne çok şey malolan bir film. Onsekiz milyon frank harcamışlar. Normal bütçeli bir Fransız filminden on defa daha ucuza çıkmış. Ama Türkiye'deki normal film bütçesi, ni iki, belki de üç defa aşıyor.

Filmi yarıda bırakıp gidenlerin peşine takılmadım. Ve sabrımın mükâfatını gördüm. «Dramatisation» dan alabildiğine uzak olan bu film, usta işi de değil. Ama öyle garip bir tadı, bir çekiciliği var ki.. Ali bey, bu elli yaşlarındaki sıkıntılı adam, yaşlı anasını kaybetmiş. Bütün günlerini başıboş, evindeki güllerile Boğaz'da bir kahvenin terasında yudumladığı rakı kadehleri arasında geçiriyor. Çoraplarının söküğünü, yırtığını dikmek, çamaşırını yıkamak için bir kadın gerekli ona. Ne aşağı katta oturan kiracıyla ne de bir süre için tutulan hizmetçi kızla ilgileniyor. Evlendiriyorlar onu.

Daha ilk gece yatakta karısına sırtını dönüp uyuyor. «Niye çalışmıyorsun? Kadının yeri ev, erkeğin ki ise bürodur.» Karısının dileğini ondan kaçmak için yerine getiriyor. Her sabah «büroya» diyerek evden çıkıyor ve gece geç saatlerde dönüyor. Ayda beşyüz lira kazandığı yalanını karısına itiraf edeceği günecek, her zamankinden daha yalnız, İstanbul sokaklarında sürünecek. Ve sonra, günün birinde, ona babasından kalan elyazmaları için genç bir öğrenci kız çıkıp geliyor. Ali bey, belki de ilk olarak, kızın gençliğine, güzelliğine ilgi duyuyor. Ama genç öğrenci gidiyor. Ali bey boğulma tehlikesi geçiriyor. Bunu bir intihar saymamalı, o kadar cesur değil Ali bey. Yalnız çok beceriksiz. Onu sudan çıkarıyorlar. Kendisini kurtaran adama bir teşekkürü bile çok görüyor. Güllerini birbir parçalıyor, gece karanlığında gözden kayboluyor.

1914 savaşından kalma bir kamerayla çekilmiş filmin bazı bölümlerini kaplayan, acemilikler dikkatimi çekmedi değil. Ama kendi kendinden ve hayatından yılmış Ali beyin sıkıntılı çehresi bir haf-tadır peşimi bırakmıyor. «Olumlu bir kahraman» değil Ali bey.

«Denize İnen Sokak» hiçliğe gidenlerin ya denizde boğulması, ya da intiharıdır. Rejisör **Attilâ Tokatlı**, I. D. H. E. C'te (Sinema Enstitüsü) okudu.



Ulvi Uraz: «Denize İnen Sokak» ta

Bu ilk filmi, kurulu düzenin sansürü bir yana bırakılırsa, tam bir bağımsızlık içinde çevirdi. Onun kişiliğinde, boğulmuş ve yılgın ama çok çekici bir tip çizmeyi başaran yeni Türk sinemasını selâmlarım.

George SADOUL -Fransa-

..... Bu filmlerden ilki, Attilâ Tokatlı'nın «Denize İnen Sokak» isimli filmi. Bir burjuva «intellectuel» in yalnızlık dramı ile dopdolu bir film bu. Konu, alabildiği gine sade bir anlatımla verilen çok yüklü, çok gerçek dramatik zamanlar taşıyor. Zaten filmin en ilgi çekici yönü de anlatımdaki bu sadelik. Başoyuncu Ulvi Uraz, tartışmasız, mükemmel oyuncu...

Max MULLER —İtalya—

ÇINAR FİLM 1960-61 FİMLERİ LİSTESİ

ÖLÜM PERDESİ

Orhan Günşiray — Muallâ Kaynak
Reji : Atıf Yılmaz

DİŞİ KURT

Sezer Sezin — Müşfik Kenter —
Reji : Lütfü Ö. Akad
DURU FİLM

YEŞİL KÖŞKÜN LÂMBASI

Belgin Doruk — Ekrem Bora —
Avni Dilligil
Reji : Nejat Saydam

RÜZGÂR ZEHRA

Sezer Sezin — Ekrem Bora —
Ulvi Uraz
Reji : Nişan Hançer
BİRSEL FİLM

GECELERİN ÖTESİ

Kadir Savun — O. Durukan — Suna
Selen — H. Hamzoğlu
Reji : Metin Erksan
ERGENEKON FİLM

KANLI SEVDA

Orhan Elmas — P. Alkaya
Reji : Ertem Göreç

MAHALLENİN SEVGİLİSİ

Muhterem Nur — Efkan Efegan —
Suphi Kaner
Reji : Memduh Ün
UĞUR FİLM

SUÇLU AŞIKLAR

Apdurrahman Palay — Tolga Tiğin
Reji : A. Alyanak
TÜL FİLM

FELÂKET KADINI

Nilüfer Sezer - E. Efegan - M. Ener
Reji : Hüsnü Cantürk
KLÜP FİLM



Sinema Eğlence Aracı Değildir

Orson WELLES

Sinemadan söz ettim mi, sinemayı bir sanat olarak ele almam istenir hep. Oysa ben sinemada her şeyden önce bir iş adamıyım. Ressam ol, saydım biraz kâğıt veya biraz tuval düşüncelerimi belirtmeye yeterdi. Ama dediğim gibi bir iş adamı, kelimenin ticari anlamında bir film yapıcısı olduğumdan, bir film meydana getirebilmek için bana lâzım olan bir milyon dolar, dır. Ortaya bir milyon doları koyduktan sonra yapılacak şey, işi başarılı bir sonuca vardırmasıdır. (Bir keresinde Jean Cocteau ve René Clair ile birlikte bu konuda bir tartışmaya katılmıştık. Sinemanın sadece ticari olduğunu savunduğumuz için gericilikle suçlandırmışlardı bizi). Bence sanatçının büyük halk kitlelerini düşünmesinde kötü bir taraf yoktur. Büyük halk kitleleri tarafından tutulan sanatçılar arasında, gerçek değeri olanların sayısı hiç de az değildir. Sinema sanatçısının derdi bir filmin çok pahalıya çıkmasıdır. Örneğin, Somerset Maugham gibi çok aceleci olmayan bir yazarın bir hikâyeyi dört günde yazdığını düşünelim. Ama aynı hikâyeyi perdeye uygulamaya sıra gelince, sadece filmin çekimi için beş hafta ister. Filmin hazırlanması için gerekli zamanın, yazarın harcadığına eşit olması, hadi bilemediniz iki katı olması gerekirdi. Ama bir film için yüzü aşkın insanın çalışması gerektiğini, alıcı makineyi hareket ettirmek için en azından üç kişiye ihtiyaç olduğu hatırlanırsa, daha hızlı ya da daha az masraflı bir çalışmanın imkânsız olduğu anlaşılır. Sinema sanatçısı son derecede karışık ve en ufak aksaklığa tahammüllü olmayan bir düzen içinde çalışmak zorundadır.

Öte yandan sinema, dünya tarihinde ilk defa olarak bir sanatçının altmış milyon seyirciye seslenmesini mümkün kılmıştır. Burada bir noktayı iyice bilmek gerek. Sinema sanatçısı altmış milyon seyirciye seslenme imkânına sahip sanatçı değil, fakat bu sayıda seyirciye seslenmek zorunda olan sanatçıdır. Sinema seyircisinden çok söz edilmiş fakat bir küçük burjuva gibi düşündüğü şimdikiye kadar belirtilmemiştir. Başarılı bir ticari film den istenen, orta sınıfın alt tabakalarına, dün burjuva sınıfının üst

tabakalarının hoşuna giden şeyleri sunabilmek. Böyle demekle züppece bir davranışa kaymak istediğim sanılmasın. Sadece toplumsal bir gerçeğe uygun terimleri kullandığım inanıyorum. Sinema sanatçısının işini zorlaştıran, seyirciyi görememesidir. Edinburgh festivalinde Topraksız Jean'ı oynayacak olsam, seyircimi kolaylıkla daha önceden kestirebilirim. Filmler ise bilinmeyen bir seyirci kitlesi için yapıldığından, sanatçının seyirci ile bir bağ kurması imkânsızdır. Ne biçim bir seyirci için çalıştığımızı hiç birimiz bilmeyiz. Seyircilerimiz arasında krallar kraliçeler olduğu gibi, memurlar, çöpcüler de vardır. Ticari yönden başarılı film, her yerde aynı başarıyı elde eden film. Filmin yapıcısı daha yola çıkarken hangi seyirciyi göz önünde tuttuğunu iyice bilmek zorundadır. Ya seyircinin severek para ödediği ticari bir film yapacaktır ya da kendisinin istediği, sanatçı olarak arzulan filmi çevirecektir. Bu takdirde Devlet yardımına ihtiyacı vardır. Nasıl düşünülürse düşünülün başka çıkar yol yoktur. Devlet yardımına daima başvurulmasına karşıyım. Ama Devlet yardımının hiç bir zaman kabul edilmemesinden yana da değilim. Sinemanın sağlam bir endüstri olması için, iktisadî düzenin film yapıcısının Devlet yardımı olmadan da çalışmasını mümkün kılmalıdır. Ama öte yandan sanatın gerekleri göz önünde tutularak film yapıcısından Devlet yardımı istemeyi de esirgemek lâzımdır.

Cok kimsenin yaptığı büyük bir hata var. Sinemayı sadece bir eğlence aracı sayıyorlar. Oysa sinema son derecede kudretli bir fikir ve kültür yayıcısıdır. Eğlendirme sinemanın amacı değildir. Bugünkü büyük seyirci kitlesini bir yana bırakmayı hiç bir zaman düşünmedim. Ama biliyorum ki bu kitlenin dışında, çok daha az sayıda fakat çok daha kültürlü bir başka seyirci kitlesi daha vardır. Bu kitleye, Hollywood, İngiliz veya Vatikan sansürünün makasladığı eserleri tam olarak göstermek zorunda olduğumuza ancak bu şekilde fikirlerin yayılmasını gerçekleştirebileceğimize inanıyorum.

Bir de Shakespeare meselesi var. Shakespeare mutlaka perdeye uygulanmalıdır demiyorum ben. Şimdiye kadar yapılan uygulamaların başarılı olup olmadıkları hakkında da kesin bir şey söyleyebilecek durumda değilim. Şu kadarını belirteyim ki benim uygulamalarım başarılı olmadı. Macbeth'i tam yirmi üç günde çevirdik. Sinema ile biraz ilgisi olanlar, son derecede hızlı çalışmış olduğumuzu anlamışlardır. Macbeth'i çevirirken amacım büyük bir film yapmak değildi. Aslında kendisine saygısı olan her yönetmenin kafasında büyük bir film yapma hayali vardır. Ama Macbeth'i çevirirken hiç bir zaman büyük bir film yapmayı ya da büyük bir filmi taklit etmeyi aklımdan geçirmedi. Sadece iyi bir film ortaya koymak istiyordum. Önceden tesbit ettiğimiz yirmi üç günlük süre içinde filmi bitirebilirim, başka film yapıcılarını, başka yönetmenleri de iddialı eserleri hızlı bir tempo ile çevirmeye yöneltebilecektim. Oysa bu hızlı çalışmamı öven bir tane bile tenkitçi çıkmadı. Aksine, filmi yirmi üç günde bitirimi yermeyen birbirleriyle yarıştılar. sanki. Aslına bakarsanız büsbütün haksız değildiler. Ama bilmedikleri, filmi belirli süre içinde bitiremediğim takdirde, yirmi dördüncü günü bana kimsenin on para vermeyeceği idi.

Othello'ya gelince iş değişir. Othello'yu yirmi üç günde değil fakat dört yılda meydana getirdim. Tabii dört yıl sürekli çalışma demek istemiyorum. Çekim günleri, normal bir film ne gerektiriyorsa o kadardı. Ama, çekim boyunca ikide bir başka yerde işim çıktığından, çalışmaya ara verip takımı dağıtmak gerekiyordu. Othello'nun başarı elde edip etmediğini burada tartışacak değilim. Belirtmek istediğim, Othello'nun, Verdi'nin operası kadar Shakespeare'in oyununa bağlı olduğudur. Ben Verdi ile Boito'nun, Shakespeare'in oyununu bir başka sanat alanına uygularken, değişiklikler yapmakta haklı olduklarına inanıyorum. Sinema da bir sanat olduğuna göre ben de aynı şekilde davrandım. Yani klâsik bir oyunun perdeye uygulanışında, ana temaya bağlı kalmak şartıyla, serbest davranılabileceği fikrinden hareket ettim.

Dolce Vita Yılı

Morando
MORANDİNİ

Bu yılki Cannes film festivalinde en çok çekişen iki film, şüphesiz «La Dolce Vita» ile «L'Avvantu-
r» idiler. Zorlu çekişmenin sonunda «La Dolce Vita» «Yılın Filmi» ünvanını aldı.

Bir buçuk milyon dolar harcamayla meydana getirilen M. G. M. 'in «Ben-Hur» u; «Gone With the Wind» i ve «The Ten Commandments» filmleri; «La Dolce Vita» 'nın başarısına erişebildiler.

İtalyan filmciliğinde ögle bir çalışma (hakkını vererek) var ki; şaşmamak el-
de değildi.

Geriye bıraktığımız Mart ayı içinde Milano'da Luchino Visconti ve metodlu çalışmasıyla «Rocca ve Kardeşleri»ni meydana getirdi. Emeginin karşılığını görmesi de geçikmedi. Gerçek sinema san'atçısı Visconti «Rocca ve Kardeşleri» 'inde neo - realizme tekrar dönüyor. Bu filmde, güneyden daha iyi hayat şartları umud ederek Milano'ya gelen bir ailenin yaşama güçlükleri canlandırılmıştı.

Ardından Michelangelo Antonioni, göz açıp kapanıncaya kadar «L'Avventura» 'yı yarattı. Bu filmde de zengin köy ailelerine Sicilya adasında neler olduğunu görüyoruz.

İtalyan sinemacılığının diğer bir devi, hattâ ilki diyebileceğimiz Rossalini'dir. «General Della Rovere» 'nin geçen yıl kazandığı başarıdan sonra, Rossalini, seyye gelerek, iki ay içinde «Era - Notte a Roma» (filmin konusu Almanya'dan kaçan üç mahkûmun serüvenleri üzerinedir. Oyuncuları ise Amerikalı Peter Balduin, Rus Sergei Bondarchuk ve İngiliz Leo Genn'dir) bitirdi. İtalyan, Alman ortak prodüksiyonu «Una Donna Al Giorno» ve ünlü kahraman Guiseppe Goribaldi'nin hayatını hikâye eden «Vi-

va L'Italia» İtalyan sinemacılığının çalışmasına örneklerdir.

Renato Castellani'nin «II Brigante» 'u Sica ve Zavatti'nin Alberto Moravia'dan perdeye aktardıkları «L Ciociara» ını da bu arada sayılmaya değer.

Daha çok genç oyuncularla işbirliği yapan, bu rejisörler, 1960 yılında İtalyan filmciliğinde, bir «inkılâp» yaratmışlardır. Filmlerinin hepsinde neo - realizm'in en belirli örnekleri göze çarpmaktadır.

«Milanese» adı ile anılan bir grup (Lattuada, Emmer, Risi, Commencini) uygun şartlar altında, daha çok heyecanlı ve «Orişinal» filmlere yanaşıyorlar.

İtalyanlara sorarsanız diyorlar ki: «1960 yılı bizim için hiç de inkılâp yılı olmamıştır. Durun bakalım yeni yeni gelişiyoruz.»

Önce gençleri ele alalım. Posolini, Bolognini ve diğerleri 30 dan daha çok, 40 'a yakın. Mesleklerinin yenisi, yalnız Francesco Maselli uzun bir süredir rejisör lük yapmakta, başarılı olduğu filmlerin çoğu dökümanter. Yakın bir gelecekte, gençler tam manâsı ile İtalyan filmciliğine hâkim olacaklardır. Durum bunu gösteriyor.

Ermanno Olmi'ye gelince; Okadar değişik tipler arz etmektedir ki; şaşırma-
mak mümkün değil. Olmi, çoğu vakit savaş filmleri çevirir. Son filmi de yine savaş üstüne «Il Sergenk Nella Veve» (1943) İtalyan - Rus savaşına dair.

Bolognini, çağdaş ve Avrupai bir kabiliyete sahiptir. Filmlerinde şekli yasa-
saklara harfi harfine uyar. En yeni eseri «Il Bell Antonio» ; mevzuu film olarak başarıyla işlenmiştir. Yazarı Vitaliano Brancati'dir. Hikâye Catania'lı bir kadının Sicilya'da başına gelenleri anlat-



tır. Aşkları ve evlenmesi ön plânda-
dır. Filme konu olan Brancuti'nin zengin
romanında Pasolini ve Bolognini bazı de-
ğişiklikler yapmıştır. Kişilerin bütünü-
le değiştirilmesi, filmi dram haline sok-
maya yetti.

Valerio Zurlini, sözü edilen gruplardan
hiç birine katılmamıştır. İlk prodüktör-
lüğü 1954 yılında «Le Ragazze di Son
Frediono» filminde yaptı. Film bir kome-
diydi. Çok da ilgi gördü. Bir iki film
daha tamamlayınca, bir prodüktör için
dayanılması güç olan «dinlenmeye» çe-
kildi. Tam dört yıl tek film çevirmedi.

Zurlini, az bulunur prodüktörlerden biri
dir. Çünkü o, beklemesini ve sabretme-
sini iyi biliyordu. Bunun karşılığını da
«La Dolce Vita» da aldı. Mevsimin ve
hattâ yılların en ilgi çekici filmi şüphe-
siz «La Dolce Vita» dır.

«Violent Summer» de 1943 de yine
Zurlini tarafından çevrilip; piyasaya
çıktığı ilk gün, (25 Temmuz) Mussolini
iktidardan düşmüştü.

İtalyan film stüdyoları sahipleri Zur-
lini'nin değerini anlıyarak, ardı, ardına,
tarihi filmler çevirmesi için rica ettiler
ve «aşk hikâyeleri, her çeşit konuda o-
lur.» dediler. O, yalnız dinliyor, cevap
vermiyor, sağın; solun fikrini toplayıp,
şaheserler yaratıyordu. İtalyan filmcili-
ğini yükseltenlerden biri de Zurlini'dir.

Başarılı «Estate Vileta» geçmişe ba-
kan yegane İtalyan filmi değildir. Bun-
dan başka genç rejisör Florestano Von-
cini'nin çevirdiği «La Lunga Notte Del
'43» sayılmalı. Filmin yıldızı da Bellinde
Lee idi.

Rejisör Damiano Damiani de Ameri-

Unutulan Gerçekler

Bugün başarılı sinema eseri veren Avrupalı rejisörlerin nasıl yetiştiklerini, ne biçim eğitim yollarından geçtiklerini araştırınız. İçlerinden sinema okullarından çıkmış «diplomalı sanatçılar» herşeye rağmen parmakla sayılacak kadar azdır. Ama buna karşılık, çoğu dokümantercilikten geçmiş, başlangıçta kısa metraj alanında çalışmış sanatçılardır. Bunun yanı sıra, sinema kulüplerinde, film arşivlerinde, sinemateklerde büyük klâsikleri tekrar tekrar yıllarca seyretmişler, nazari bilgilerini alabildiğine zenginleştirmişlerdir. Fransadaki **Yeni Dalgacılar** gibi, film yapımına atılmadan önce uzun zaman tenkitçilikte direnenlerin sayısı da kabardır.

Sözün kısası, belirli bir sinema kültürünü sindire sindire hazmetmeden, hazmettikten sonra da bu sanattan faydalanarak neler söyleyeceklerini, ne biçimde söyleyeceklerini kestirmeden rejisörlüğe atılan insana rastlayamazsınız.

Fransada yılda ortalama 110 film çevriliyor. Ama bunun yanında hiç değilse 50 - 60 tane de kısa metrajlı dokümanter ortaya konuyor. Türkiyede geçen mevsim hemen hemen 100 film çevrilmisti. Ama bunların yanı sıra hesaba katabileceğimiz kısa metrajlı dokümanter hiç yoktu.

Bizde bugün bile her aklına esen sinema rejisörlüğü yapmak cür'etini gösterebilmekte, iyi kötü toplu halde birkaç kuruş bulan kimseler filmciliğe atılmaktadırlar. İskeleti bu biçim gerçeklere dayanan filmciliğimizin her yıl ortaya koyduğu 100 filmin içinden 5 tane bile sinema eseri çıkmamaktadır. Yapıcılara sorsanız, onlar size oldum olası söyledikleri sözleri tekrarlayacaklar, sansürün anlayışsızlığından, prodüktörün baskısından, işletmecilerin tekelinden şikâyet edeceklerdir.

Bugün memleketimizde uygulanmakta olan sansür sisteminin aşırılıkları, ölçsüzlükleri yoktur denemez. Prodüktör baskısı, işletmecilik tekeli ve buna benzer engeller gerçekten de filmciliğimizi baltalayan faktörlerdir. Ama bu engellere gerektiğinden fazla önem vermeye, yapıcıların bilgisizliklerinden, fikirsizliklerinden doğan kısırlığı bu engellerle örtmeye başladığımızın galiba pek farkında olmuyoruz. Rejisörlerimiz okumadıkça, rejisörlerimiz sinema sanatının klâsiklerini seyretmekten yoksun kaldıkça, rejisörlerimiz sinematografik fikre önem vermedikçe ve hepsinden önemlisi, mükemmel bir eğitim yolu olan dokümantercilikte, kısa metrajcılıkta deneme yapmadıkça, sansürü toptan kaldırsak, işletmeciliğin tekelini yok etsek, yapıcıların engel diye ortaya koydukları her şeyi silip süpürsek sonuç yine değişmeyecek, Türk filmlerinin yüzde 95 'i yine seyredilmeyecek kadar kötü olmakta devam edecektir.

Herşeyde olduğu gibi, filmcilikte de başarıya, güzele götüren yollar kültürden, eğitimden geçmektedir.

ka'lı ve Fransızlardan çok şeyler öğrendi. En az İtalyan'lardan öğrendiği kadar. Önce bu genç rejisör usanmadan, sistemli çalıştı, Amerika'lılardan karakteri nasıl saklıyacağını, ne gibi bir şekil vereceğini kaptı. İtalyan'lardan da «Zavattini» dersini öğrendi. Bu derste moralin çok yeri vardı.

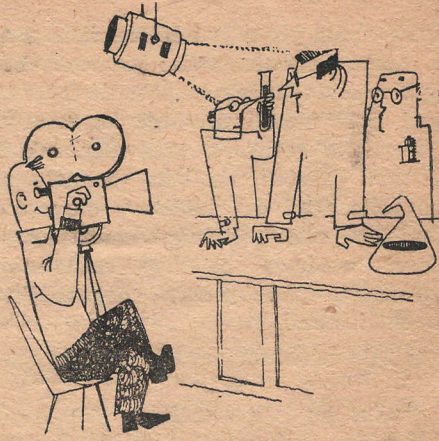
Franco Rossi, 41 lik delikanlı, 1955 yılında «Amici Perla Pelle» yi çevirdi. Film sinema dünyasının unutulmazlarındır.

En son filmi «More di Un Amico» o'nun değerini önümüze seriyor.

Rossi, şimdi güney denizlerine gitti, orda küçük bir grupla muhtemel şaheserlerini yaratacak.

1939 yılından başlayıp yavaş yavaş ilerleyerek, bu günkü yerine ulaşan İtalyan filmciliği, çoğunlukla savaştan sonra sinemanın üzerine çok düştüler, Şimdi İtalya'da onlara yol göstermeye kalkan ne bir tenkitçi ve ne de bir dergi artık yoktur.

Fransız Sansürü



1909 yılından sonra kısa metrajlı, sessiz ve genel olarak aktüel konulara dayanan filmler kalabalık bir seyirci çekmeğe başlamıştı. 11 Ocak 1909 tarihinde İçişleri Bakanlığı yayınladığı bir bildiride, valilerinden, kaymakam ve belediye reislerinin dikkatini «**Bu şekilde her çeşit sinematografik gösterilerle bundan ilham almış gösterileri yasak etme ihtiyacı üzerine**» çekiyordu.

İlerde resmî makamların iki yüzlülükle istismara kalkışacakları bu yetkiyi veren bildirinin bazı bölümlerini hatırlamak faydasız olmaz. Bakan:

«Halk düzen ve rahatını kaçıracak gösterilere sebep olması mümkün bu çeşit alenî sinematografik gösterilerin kökten yasak edilmesinin kaçınılmaz olduğunu görüyorum.

«Kanun anlamınca sinematografik gösteriler dramatik eserlerin gösterisi bölümüne dahil edilemezler, bilâkis, 6 Ocak 1864 tarihli kanunun 6 'cı maddesinde gösterilen «merak gösterileri» sınıfına dahil edilebilirler. Bunlar da belediye reisinin izni olmadan verilemezler.

«Sonuç olarak, bütün iktidar, belediye reisinin elindedir, bu da 16 ve 24 Ağustos 1794 tarihli kanunun IV 'cü maddesinin 11 'ci bendine dayanarak...» diyor-du.

İçişleri Bakanının acele bildirisini hemen gerçekleştirmek niyetinde olan belediye reisleri de hiç gecikmeden yayınladıkları bildirilerle, «**Caniyane sahnele-**

rin teşhir edildiği» bütün filmlerin gösterilmesini yasak ediyorlardı.

Bazı salon sahipleri bunun kanun dışı olduğunu iddia ederek karşı koymak istediler ve tabii ki mahkemeye verildiler. 18 Ekim 1912 tarihinde Hyres Sulh Yargıcı Giraudou adında bir salon sahibini, şu «esbabı mucibe» ile mahkûm ediyordu:

«Bay Giraudou'nun çeşitli şahsiyetleri ihtiva etmesi, lüks dekorlar kullanılması ve hattâ müzikal âletlere yer vermesi bakımından sinematografik gösterilerin dramatik gösteri sayılabileceğini iddia ettiği,

«Fakat aslında sinematografik eserlerin, dramatik eserlerin ancak fotoğrafı olabileceği nazarı itibara alınarak ve tiyatro oyunlarının seyircisi için hazırlanmadığı göz önünde tutularak;... seyircilerin estetik duygularını uyarıp geliştirmekten çok, onları tahrik ve bazen heyecanlandırmak amacı güttüğü düşünülerek...»

Marsilyada da 3 'cü Kanton Sulh Yargıcı, buna benzer bir davâda, ancak «**moral değeri olan dramatik gösterilere müsaade edilebileceği**» esbabına dayanarak mahkûmiyet kararı veriyordu.

Fakat bu durum karşısında sinema prodüktörleri baş kaldırarak Devlet Konseyine baş vurmuşlardır. 3 Nisan 1914 tarihli kararında ise Devlet Konseyi, «sinematografik eserlerin, «**merak**» gösterileri sınıfına dahil olabileceğini teyid ederek, 6 Ocak 1864 tarihli kanunun hü-

kümleri içine gireceğini bildirmiştir. Bunun sonucu olarak Devlet Konseyi «belediye reisinin ancak yetkilerini kullandığını, halk morali üzerinde kargaşalık, lar meydana getirecek sahneleri çıkarmak için, gösterilerin bazı sahnelerini çıkartabileceğini de» bildirmiş oluyordu.

Bu, filmlerin sansürünü kanunlaştırmak ve bunu da belediye reislerinin, kaymakamların ve polisin hakemliğine vermek demektir.

İşte 1914 harbinin başında durum böyleydi.

★
Fakat bu adli engeller sinemanın gelişmesini önleyemedi. Savaş dolayısıyla yetkilerinin daha da artmasından yararlanan polis, bilhassa bol sayıda getirtilen Amerikan filmlerinin kovboy, gangster hikâyelerini de bahane ederek, Devlet sansürüne ön ayak oldu. Şunu da bilhassa belirtelim ki, bu resmî sansürü koymak için ilgililer «**halkın terbiyesini** -bilhassa gençliğin, **korumak**» için diyorlardı. Böylece İçişleri Bakanlığı 16 Haziran 1916'da bir bildiriyle gösterilecek filmlerin vize almaları zorunluğunu koyuyordu.

Bu tebliğin birinci maddesi şöyleydi: «Fransa'da gösterilecek olan filmlerin kontrol ve seçimi, İçişleri Bakanlığında kurulacak bir komisyon tarafından gerçekleştirilecek olup, bu komisyon memleket içinde gösterilebilecek filmlerin listesini hazırlayacaktır.»

Bu tebliğin genişliği neydi? Filmleri kontrol yetkisini belediye reisleri ve polis müdürlerinden alıp, doğrudan doğruya İçişleri bakanlığına mı devrediyordu? Emniyet Genel Müdürlüğünün 23 Haziran 1916 tarihli bildirisinde açıklanmış üzere, hiç olmazsa aranan «gaye» buydu.

Kanunî bakımdan, Sansür Komisyonunun yetkisi, ancak bir otoritenin temsili olabilirdi. Bu yetki ise, 5 Nisan 1884 tarihli kanunun 91 ve 97'ci maddelerine göre, ancak belediye makamlarına aitti. Ya da aynı kanunun 99'cu maddesine göre, doğrudan doğruya polis müdürlüğüne. Sansür Komisyonu, bu çeşitli otoritelere, ancak tavsiyelerde bulunuyordu. Bunun gereği neydi? Emniyet Genel Müdürlüğünün yukarıda sözü edilen bildirisi, yasakların «kesinliği» hakkında

hiç bir şüpheye yer bırakmamaktadır. Bakan polise, «**Sizden rica ederim, bizce vize almamış filmlerin bölgenizde gösterilmesine müsaade etmeyin**» diyordu.

Sansür Komisyonu ise, bütünüyle polislerden kuruluydu. İçişleri Bakanlığında üç memur, polis müdürlüğünden iki memur. Bilhassa siyasi filmlerle savaş üzerine filmler, bu şiddetli sansürden zarar gördüler.

1) Bakan gerekli vizeyi ya veriyor, ya da reddediyordu.

2) Belediye reisleri ve polis müdürleri, vizesi olmayan filmlerin gösterilmelerini yasak ediyorlardı. (Hattâ vize almış bazı filmler bile, mahallî mülâhazalarla yasak edilip gösterilmemiştir).

Kitle hâlindeki bu yasak kararlarına karşı sayısı hiç de az olmayan itirazlara gelince (Yalnız 1916 yılında Sansür Komisyonu, 3.780.000 Fr. değerinde 145 film gösterilmesini yasak etmişti). İçişleri Bakanı, sansür aleyhtarları ile beraber sinemanın gelişmesi için, gerekli şartları hazırlamakla görevli, parlamento üyelerinden, reislerinden, büyük şehirlerin belediye reislerinden edebiyatçı, tiyatrocu ve sinema profesyonellerinden bir komisyon kurmak zorunda kaldı.

Bu komisyon yine sansür taraftarlarıncı kuruluysa da, bunlar daha yumuşak bir sansür istiyorlardı.

Nihayet Devlet Konseyi ile de temas edildikten sonra, 1945'e kadar yürürlükte kalan tasarı, 25 Temmuz 1919 tarihinde Cumhurbaşkanı tarafından imza edildi. İşte bu tasarının ana hatları;

1) Aktüalite filmleri için, diğer filmler için vize mecburiyetinin devamı. (Basın haberlerinin filmleri için resmî sansür yoktu).

2) Gerekli vize, Millî Eğitim ve Güzel Sanatlar Bakanlığı tarafından, üç yıl için seçilen üyelerden kurulu bir komisyon tarafından verilecekti. Üye sayısı 30'du. Bu 30 üyeden 10'unu İçişleri Bakanlığı tâyin ediyordu.

3) Belediye reisleri veya polis müdürleri, mahallî emniyet mülâhazaları ile, vizesi olan filmleri de yasak edebileceklerdi.

Bu rejim de polis hâkimiyetinin yine devamını mümkün kılıyordu. Yıllar bo-

yunca rejimin idari tatbiki de bunu göstermiştir. Hattâ vize alan bazı filmler, İçişleri Bakanının emriyle, belediye reisleri ya da polis müdürleri tarafından yasak edilmiştir. Meselâ Marcel l'Herbier'in polislerin düşüklüğünü gösteren «Kaçak Adam» filmi gibi...

Polisin hakemliği sonunda genel bir protestoya yol açmıştır.

Bazı polis müdürleri, komiser ve jandarmalara emanet edecekleri kadar süper - sansür koyacak kadar kendilerini yetkili hissetmişlerdir. Devlet Konseyine çeşitli itirazlar olduğunda, idarenin savunmasını da, 1919 'dan beri sansür Güzel Sanatlar bakanlığına verildiği halde, yine İçişleri Bakanlığı yüklenmiştir.

Bu yüzden birçok salon sahibi mahkemeye verilmiş, bunlardan biri «Üç Silâhşörler» i gösterdiği için polis marifetiyale, yargıcın karşısına çıkarılmıştır. Bazı sulh yargıçları bunları mahkûm etmiş, bazıları da polisin müdahalesini kanunsuz bularak beraat kararı vermişlerdir. Fakat Temyiz mahkemesi bu kararları hep bozmuştur.

Fakat 31 Aralık 1921 'de yeni bir olay patlak veriyordu. Parlamento bu tarihte iki kanun tasarısını kabul ederek, maliye kanununun 49 ve 50 'ci maddeleri gereğince, «vizelerin filmlerin bütün Fransız topraklarında gösterilmeğe yetki vereceğini» teyid ediyordu. İyi sulh yargıçları, vizesi olduğu halde polis tarafından gösterilmesi yasak edilen filmleri gösterenleri bu kanuna dayanarak beraat ettiriyorlardı. Fakat temyiz mahkemeleri bir kere daha işe karışarak, maliye kanunlarının ancak malî konularda geçebileceğini, polis ve belediye reislerinin yetkilerini kısınamayacağını (!!) iddia ederek, kararları bozuyordu.

Fakat sinema prodüktörleri mücadele den vaz geçmediler ve 1928 'de zamanın Millî Eğitim Bakanı Edouard Herriot sayesinde, 25 Temmuz 1919 tarihli kanunda bazı değişiklikler koparabildiler. Yeni kanunda iki madde, bilhassa liberal ve millî bir hava getiriyordu:

1) Sansür komisyonuna verilen bir direktifte, gerek yabancı ve gerekse Fransız filmlerinde, millî menfaatlerin göz önünde bulundurulması, örf ve âdetle-

rin, millî ananelerin muhafazası için hassas davranılması isteniyordu.

2) Komisyon 32 üyeden ibaret olacaktı: 8 meslek mümessili, 16 memur, ki bunun dördü İçişleri Bakanlığından olacaktı. Merkezi sansürün hafifletilmesine rağmen, yine de baskı azalmamıştı ve bilhassa mahallî sansür kararları daha da şiddetlenmişti.

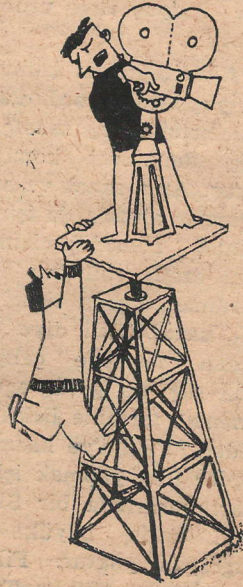
1931 yılında Yüksek Sinema Konseyi kuruluyor, altı memur ve İçişleri bakanlığından iki kişi ile, bir aile cemiyeti mümessilinin de katılması ile «Filmleri tetkik ve sınıflandırma yardımcı komisyonu» teşkil ediliyordu.

Artık sinema sansürü her zamandan daha fazla bir polis işi olmuştu.

Halk Cephesi Hükûmeti sırasında tabii ki sansür bir hayli hafifletildi ve Renoir'ın «La Marseillaise» i bu devrede gevrilip gösterilebildi.

Buna mukabil harp ve işgal yıllarında daha da sertleşip, Sovyet, Anglo-Sakson filmleri ile, demokratik inançları savunan filmler yasak edilirken, Hitler filmlerine izin verildi.

Nihayet 3 Temmuz 1945 'te yeni ve hâlen yürürlükte olan kanun kabul edildi.



Aydın Kişinin Harcı

URAZ
ULVI

Ben Türk sinemasını diğer kurumlarımız gibi bir düzensizlik içinde görenlerdenim. Her ulus kendine uygun bir takım kanunlarla, tarihi bir yüzyılı bile doldurmayan fakat dünya toplumu için en önde olan bu sanat dalına faydalı olmaya çalışır. Bizde ise devlet en küçük bir ilgi bile göstermemektedir. Bugün için devletin sanatı toptan ele almasına karşıyım ama, hiç bir yardımda bulunmaması da, ilgi göstermemesi de bu sanatın gelişimine engel olmaktadır. İlk ağızda demokratik kanunlarımızı uyacak bir sansür yönetmeliğiyle birlikte dışardan gelen filmle- re metre başına -her memlekette olduğu gibi- dublaj primi almasını, film çekimi için gerekli olan bütün araçlardan gümrük indirimi yapmasını, yurt içinde zaten koltuk sayısı sınırlı olan sinema salonlarında yılda en az altı hafta. Türk filmi geçilmesinin sağlanmasını, yine kanunlarımızda olduğu halde uygulanmayan, her sinemada film den önce mutlaka bir kısa metraj geçirtmesini ve -Batı Almanya da son yıllarda uygulanan- değeri jürilerce kabul edilmiş filmlerden yüzde on'dan yüzde altmış beş'e kadar bir vergi indirimi yapmasını, sinemalardan ihtiyaç akçe usulünün kalkmasını istiyorum.

Şu basit ama filmciliğimizin kalkınması için hemen yapılacak yardımlardan sonra film yapımcılarımıza ve sanatçılarımıza daha açık, daha sert konuşmak hakkımız olacaktır. Ama sanat ve sanatçı en anormal şartlar altında da işini iyi yapabilir. Bugünkü filmciliğimizin durumunu şöyleşine özetleyebilirim:

Film yapanlarımızın çoğu ticarî film -ya da iş filmi-, sanat filmi diye film sanatını iki açıdan görmeye çalışıyorlar. Bence bütün suç, bu görüş açısidir. Yeryüzünde, sinema tarihine baktığımız zaman Chaplin'den Fellini'ye kadar bütün ünlü sanatçılar film yapmak için işe girerler. Bunların arasında bir Stroheim'in çevirdikleri hariç, büyük ticarî başarısızlığa uğrayanı yoktur. Film de tiyatro gibi bir toplum sanatıdır. Tiyatro ve film sanatında tek düşünce kendi çevresindeki kişiyle dünyadaki kişiler a-

rasında değişmeyen, her zaman yaşayan ve yaşayacak olan ilginç noktaları bulmak ve onları sinemanın gereğince anlatmak, sinema sanatı yapmak gerekir. O zaman para da ardından gelecektir. Chaplin'in «Gold Rush - Altına Hücum» u, «Modern Times - Asri Zamanlar» ı, «M. Verdoux» ü, «Great Dictator» ü acaba zarar mı etti? Kâr ettiyse sanat yönü mü eksikti?

Biz, bir işe başladık mı, bu işi bizden önce yapanlardan hiç faydalanmıyoruz. Sinemacılarımız sinemayı keşfeden Melies kardeşlermişçesine «ben» diye başlıyor işe. Niçin bu denli dünyamızın dışında buluyoruz kendimizi; niçin bizden önce bize örnek olacak bir Meksika, bir Japon filmciliğinin geçtiği yollardan gitmektense kendi başımıza yollar arıyoruz? Film çevirmek aslında zor değildir. Elimizde yeteri kadar işimizi görecektir. Elemenimiz var, ama biz bunları takım olarak çalıştırmasını bilmiyoruz. Film çalışması sette başlar sanıyoruz. Set, sinemanın en kolay yönüdür. Film çalışması masada başlar ve bir rejisörün bütün hayatınca vardır.

Geçenlerde René Clair ile Marcel Achard arasında şöyleşine bir konuşma geçmiş: «— Ellibeş dakika konuşabilirim seninle dostum...» demiş Achard; René Clair «— Bu bir long metraj olur» demiş karşılığında. Bu denli hikâyeleri, ya da konuşmaları okuyup duyduğumuz da «vay, ne yaman adam, gördün mü?» diyoruz. Bu söz de gösteriyor ki şaka-sında bile Clair sinema dışı düşünemiyor. Teknik teknik diyorlar. Acaba bir dalış ya da çıkış vinçle yapılırsa mı sanat olurmuş? Yoksa böyle böyle oldu diye daha çok mu para getirir? Burasını anlamıyorum. Hele bir yerde teknik, aşırı teknik sanatın düşmanıdır gibime geliyor. Sinema tarihinin büyük filmleri, klâsik dediklerimizin hangisi tekniği bol filmlerdir ki! Bizim konusu bir kaç cümleyle anlatılabilecek, kişileri bizde ve her yerde yaşayan, iyi işçiliği olan filmlerle yukarda söylediğim gibi bazı ulusların sinema yollarından o yolları taklit etmeden faydalanılarak sinemamıza bir açığı vermemiz mümkündür ve kolaydır.

“Sükût Altındır”

A. HUXLEY

Büyük İngiliz yazarı Aldous Huxley sesli filmi ilk olarak 1929 da Paris'te görmüş; «The Jazz Singer - Caz Şarkıcısı», adındaki bu filmin onda yarattığı sarsıntıyı bir yazısında anlatmıştı. Bunu okuyan, Huxley'in ondan sonra sinemayla bütün ilgisini keseceğine inanırdı. Öyle olmadı. Birkaç yıl bu yazısı, değişmeyen birtakım gerçekleri belirtme bakımından, bugün de büyük bir değer taşıyor.

Bir filmin «konuştuğunu» ilk defa gördüm, duydum. Okurlarımdan modaya uymuş olanlar, kendilerini üstün görüp alayla: «Biraz geç kalmışsın» diyecekler. «1929 yılındayız; sesli film yenilik olmaktan çoktan çıktı. Ama, hiç görmemektense geç görmek gene de bir şey.»

Gene de bir şey mi? Yo! İşte burada yanılıyorsunuz; kimi şey vardır, hiç gör-mesek daha iyi olur; işte bu da onlardan biri. Yaşım ilerledikçe bunlarla daha çok karşılaşıyorum. Bir vakitler, günün modasına uyamıyorum diye müthiş utanırdım, son otobüsü kaçıracağım, diye korkardım. Yaşlandıkça bende bu utanç, bu korku kalmadı. Toplum yaşayışında son otobüs kalkıp gidiyor da ben hiç oralı olmuyorum. Son otobüsler de okadar sayısız ki... Başkentlerin hepsinden her saniye bir son otobüs kalkıyor. Bunlardan birine olsun yetişmek için hiç kendimi zorlamıyorum. Onlar gidip ben tek başıma kalınca: «Oh; çok şükür!» diyorum. Artık anladım: Günün modasına ayak uydurmaya hiç niyetim yok.

Sesli filmle tanışmakta geç kalışım da bundan. Elimden gelirse, bir daha tanışmamaya da kesin karar verdim. Niçin mi? Boulevard des Italiens'deki o pis kokan salonda neler gördüğümü, neler işittiğimi anlatayım öyleyse. Ben orada, kalıplaştırılmış eğlence ortaya koymak için insanı yaratma zorluğundan kurtaracak yeni icat korkunç bir şeyle karşılaştım.

Birtakım kılıksız oyuncular, perdenin üzerinde yamyassı kımıldanıyorlar, bir yandan da gramofon gibi sesler çıkarıyorlardı. Sonra, onlar gittiler, yerine birinin pek meşhur cazbandı geldi. Yalnız

cazın avaz avaz haykıran teneke sesini işitmekle kalmadık, çalanların yakından alınmış, hortlak gibi resimlerini de gördük. Kader'in bir lütfu olarak, gözlerim zayıftır, dört, beş metre ötemde insanların çoğunlukla yaptıkları iğrenç, korkunç şeylerin farkında bile olmam. Ama, sinemada kurtuluş yok. Oradakiler adam boyunda gülüyorlar, ağızlarını bir karış açıp kapıyorlar. İnsan bütün bütün kör olmadıkça görmemek elinde değil. Caz çalgıcıları üstüme geldiler, ben onlara ağızım açık baka-kaldım.

Bana saatler gibi gelen uzun bir zamandan sonra, cazbandın o korkunç gösterisi sona erdi, oh! dedim ama, acele etmişim. Filmin ondan sonrası da pek yüz güldürücü değildi. Hikâye şuydu: Bir havra ilâhicisinin oğlu, adamın pek yerinde olarak dediği gibi, caz hastalığına uğruyor. Bir yandan bu hastalık, bir yandan babasının tekmesi, oğlanı dış dünyaya yolluyor. Çocuk orada, vakti - saati gelince, biraz da «My Baby» sayesinde, muradına eriyor, bir müzikholda caz şarkıcısı olarak çalışmaya başlıyor.

Taşradan yavaş yavaş Broadway'a kadar yükselen bu caz şarkıcısı bir ara fırsat bulup memleketine gidiyor. Bukadar başarı kazanmış olması, ayrıca döktüğü bunca dil para etmiyor, babası onun yüzüne bile bakmıyor.

Oğlan, babasına: «Hanj sen hep demez miydin, müziğin sesi Tanrı'nın sesidir» diye yanıp yakılıyor. (Yani, **vox jazzi, vox Dei...** Bir şey daha öğrendik, hiç de fena değil!) Ama, babacığın yüreği bir türlü yumuşamıyor. Annecik bile babayı oğluyla barıştıramıyor. Şarkıcı

Filmlerin Başında Yer Alan Yazılar.

Filmlerin başında yer alan ve iki üç dakika kadar süren yazılar seyircilerin çoğuna pek sıkıcı gelir. Bazan fazla sabırsız seyircilerin «yeter!» diye bağırdukları bile işitilir. Rahmetli Cecil B. de Mille'in «The Ten Commandments — On buy. ruk» unda bu yazılar dokuz dakika sürüyormuş; bu seyircileri o filmde görmeli. Seyircilerin bu tepkisi bir bakıma haklıdır. Seyirci sinemaya yazı değil, görüntü için gider. Çoğu, oyuncuların adını öğrenmekle yetinir, bunu da zaten sinemaya girmeden bilir. Bazı seyirciler, oyunculara, hattâ filmin oynandığına bile aldır-mıyarak önüne ilk çıkan sinemaya dalar. Öte yandan tanıtma yazılarının yabancı dilde oluşu, bu dili bilenler için bile anlaşılmalı bazı özel terimler taşıması, se-yircinin buna karşı ilgisizliğini artırır. Üstelik, ne yalan söylemeli, bu yazıların çoğu birer zevksizlik örneğidir de.

Ama, bütün bunlar bir yana, tanıtma yazıları sinema sanatı ile az çok ilgilenen. ler için filmin en önemli parçalarındandır, zira filmin kimliğini ortaya koyar. Gerçekten de tanıtma yazıları bir «nüfus tezkeresi» ne benzetilebilir.

Filmlerin başında, pek seyrek olarak da sonunda yer alan tanıtma yazıları, sinemacılarımız arasında Fransızcadan alınan «jenerik» (generique) adıyla bilinir. Her filmde az çok değişiklik göstermekle birlikte tanıtma yazıları genel olarak şu sırayı izler: Yayımcı şirketinin adı. Bu, bazan yalnız bir ad olarak verilir, (ör-neğin «United Artists» gibi), bazan da «marka» diyebileceğimiz özel bir görüntü ile verilir (örneğin «Metro Goldwyn Mayer» in ünlü «kükreyen aslan» ı. İngiliz J. Arthur Rank stüdyosunun dev bir gonga vuran dev bir zenci görüntüsü gibi...) Bunun ardından filmin adı gelir; onu da baş oyuncuların ikinci derecedeki oyun-culara doğru, değişik büyüklükteki harflerle oyuncu listesi izler. Bu listeden son-ra, çok kere, senaryo ile ilgili bilgileri veren görüntü gelir. Burada filmin orijinal bir senaryoya mı dayandığı, yoksa başka bir eserden mi uygulandığı, bu ikinci du-rumda hangi eserden alındığı, kimin elinden çıktığı, varsa diyalog yazarları be-lirtilir. Filmde çalışan teknikerlerin adları tam liste halinde çok kere bundan son-ra yer alır. Bu listede, başlıca, filmin görüntülerini alan fotoğraf direktörü, ka-meracı, filmin dekor işlerini yöneten sanat direktörü, kameracı, filmin dekor iş-lerini yöneten sanat direktörü, ses bölümünü yöneten ses direktörü, makyajcı, kos-tümcü gibi kimseler vardır. Bu listeden sonra, filmin müziğini hazırlayan beste-ci, bazan bu müziği idare eden orkestra ve şefi belirtilir. Son olarak da filmin yapımcısı (prodüktör) ile rejisör adları verilir. Sabırsız seyircinin işkencesi sona erer, eğer asıl film daha büyük bir işkence değilse.

A. UFUK

yeniden karanlıklara dalıp uzaklaşmak zo-runda kalıyor.. karanlıklardan da gene dö-nüp müzikhola geliyor; orada, havaya kal-kıp inen bacaklar arasında yeniden başlı-yor müzik tanrısına tapınmaya. Nasıl bir tanrı... sesi B. Irving Berlin'in par-çaları, bu parçaları çalan da B. Paul Whiteman'ın orkestrası.

Bu ışıkların, saksofon çığlıklarının, Anneciğim, Yavrucuğum şarkılarının in-san hayatının çağlardan beri süre-gel-miş güzellikleriyle hiçbir ilgisi yok; olsa olsa bu güzelliklerin içten içe çürüme-siyle ilgisi olabilir. Yeniye, ancak için-

de yaşadığımız şu bozuk çağ soyundan bir yenilik bu; şehirlere tıkalma soyun-dan, demokrasi soyundan, Ortalama İn-san'ın göklere çıkarılması soyundan bir yenilik; insanı yaratma zahmetinden kurtaran makine, düşünmeden kurtaran, zaman öldüren basın ve makineleştiril-miş eğlence soyundan bir yenilik.

Öyle bir manevî iklim içinde bulun-u-yoruz ki çağlardan beri süregelen gü-zellikler çiçek açamaz oluyorlar. Bir iki kuşak sonra bunlar bütün bütün ölüp gidecek. Öldükten sonrada dirilme var mı acaba?

Herşeyden yoksun Türk Sineması

Baha GELENBEVİ

Bu günkü Türk filmciliği, bundan yirmi sene evvelkinden, kalite bakımından, hiç farklı değildir. Mafih ilk bakışta göze bazı ilerlemeler çarpar, gibi oluyorsa da, bunun film yapımcılarının zamanla zoraki artan pratiğinin verdiği kolay çalışmanın akıcılığından başka pek bir şey olmadığı, yakından bakılırsa meydana çıkar. Buna ilâveten, yapılan filmlerin sayısının artmasıyla, mesleğe yeni girenler çoğaldı ve kıymetsiz de olsa muhitte bir canlılık ve hareket, daha doğrusu kargaşalık görüldüncə, Türk filmciliği kalkınıyor gibi kâzib bir kanaatin kolayca doğmasına sebep oldu. Oysaki filmlerin fotografik kaliteleri, film eleştirenlerin gibi bir iki branş hariç, Türk filmciliği eskı hamam, eski tas. Hattâ daha korkuncu, adet farkını muhafaza edersek, filmlerimizin umumî seviyesi düşmüştür bile.

Bu hale sebep, filmciliğimizin A'sından Z'sine kadar, her şeyi diyebilirim. Fakat bir küçük yazının içine sığacak kadar basitleştirilmiş sebeplerle iktifa ederseniz, akla ilk gelen bir kaçını söyleyeyim. Evvelâ ve bilhassa bütün hükümetlerin filmciliğimize oldum olası gösterdiği şahane alâkasızlığı ve Türk filmciliğinin ve sinemacılığının tek ne bir kanun, ne bir kararname, ne bir nizamname ile tanzim edilmeden, bu güne kadar hep boş bırakılmış olması gelir.

Bu hal 1960 senesi inkılâb Türkiyesinde bir yara, bir günah, bir ayıp, bir lekedir.

Millî Birlik Komitesinin bu yarayı da saracağına inanıyor, bir an evvel olmasını temenni ve rica ediyorum.

Hükümetin sinema ile alâkalanması, meslek muhitinin ve salıklerinin kendi kendilerini kalkındırmasının işareti olacaktır; ve o bunun şartıdır.

İmtihan geçmeden berber kalfası bile

olunmazken, elini kolunu sallayarak gelip filmci olmak mümkün olan bu toplumdan iyi eser değil, orta seviyede iş beklemek dahi boş ümittir. Her sene milyonlarla millî sermayenin yatırıldığı bu sanat-sanat-ış sahası bütünüyle keşmekeş içindedir, tabii muhasebesi de tavşan doğuran dağ olmaktan öteye gitmez.

Milletimizin seviyesine lâyık, dışarıdan döviz ve şeref getirebilecek bir filmciliğe erişebilmemiz için şumullü bir sinema kanunu çıkartacak, tatbikini kurulaacak Sinema Müdürlüğüne tevdi etmek tek şarttır; bundan başka yol vardır denilirse yalandır. Senelerdir böyle bir kanun için mükerrer çalışmalar yaptık, fakat hiç birini kuvveden fiile çıkartabilmek nasib olmadı. Son ümit ve kanaatimiz Millî Birlik Komitesindedir.

Atom devrinde artık hiç bir şey uzun vadeli olamaz; tetkiki yapılır, projesi kurulur ve tatbik edilerek heman neticesi alınır, eğer yaşamak istiyorsak, bundan böyle işte Türk aydınının, sanatçısının, teknikçisinin, işçisinin, halkının temposu...

Acele yapılabilecek işlerin önünde inkılâbın manâsını, ideolojisi geniş halk tabakasına, en müessir öğretim yolu olan göz yani öğretici filmler vasıtası ile yaymak kabildir. Zaten 2/11597 sayılı, 29/7/1939 tarihli dokümanter filmler hakkındaki nizamnamenin Madde 10 'u gereğince, sinemalarda esas filmler ile beraber bir de öğretici kısa film «behemhal göstermek mecburiyeti» mevcut. Tatbiki 1939 danberi, behemhalliğine rağmen, ihmal edilmiş bu kararnameye, altı ay vadeyi müteakib, uyulması için çıkarılacak bir tammim kâfi. Bu sayede her prodüktör piyasaya çıkaracağı filminin yanına böyle kısa bir filmi ilâve mecburiyetinde kalınca, ya bizzat dokümanter çevirtecek,

AYIN FİLMLERİ

- ★ «Şöhretin Sonu - The Harder They Fall» — Rejisör: Mark Robson'un Humphrey Bogart'la çevirdiği boks sporunun kirli yanlarını açıklayan filmi.
- ★★ «Bazıları Sıcak Sever - Some Like it Hot» — Sessiz sinema çağlarının yeni ellerde, yeni bir düzene sokuluşu. (Rejisör: Billy Wilder. Oyuncuları: M. Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, G. Raft, J. E. Brown).
- ★ «İpek Çoraplar - Silk Stockings» — Eski usta Mamoulian'ın müzikli komedisi. (Oyuncular: Fred Astaire, Cyd Charisse, Peter Lorre).
- ★ «Sakin Amerikalı - The Quiet American» — (Rejisör: J. Mankiewicz. Oyuncuları: M. Redgrave, Audy Murphy.)
- ★★ «Kanunsuz Vadi - Tin Star» — Hollywood'da John Ford'dan sonra en ilgi çeken Western'ci Anthony Mann'ın yeni filmi. (Oyuncuları: Henry Fonda, Anthony Perkins).
- ★ «Fırar Eden Esir - The One That Got Away» — (Rejisör: Roy Baker. Oyuncu Hardy Kruger).
- ★ «Yine Güneş Doğacak - The Sun Also Rises» — Star Systemine uyularak çevrilmiş kötü bir Hemingway uygulaması. (Reji: H. King. Oyuncuları: T. Power, A. Gardner, M. Ferrer, E. Flynn).
- ★ «Uçan Dolap» — Fransız sinemasında yeni bir ad: Carlo Rim. Eski yazar - yeni sinemacının komedyen Fernandel'le yaptığı bir komedi.
- ★ «Kader Böyle İstiyordu - The Wings of Eagle» — John Ford'un kötü bir biyografya filmi. (Oyuncular: John Wayne, Ward Bond, Maureen O'Hara).
- ★★ «Yaylaların Fahşesi - Rancho Notorius» — Fritz Lang'ın Western'i. (Oyuncular: M. Dietrich, Mel Ferrer, A. Kennedy).
- ★ «Mehtap Kuyumcuları - Le Boujittier Clair de Lune» — Roger Vadim'in B. B' filmi.
- ★ «Fravunlar Saltanatı - The Land of Pharaoh» — Howard Hawks spectacle'e özeniyor. (Oyuncuları: Joan Collins, Jack Hawkins).
- ★ «Hayat Cilveleri - Ten Fredrick North» — Rejisör: Philip Dunne'in pembe melodram denemesi. (Gary Cooper, Suzy Parker, Diana Varsi).
- ★ «İkimiz Paris'te - Paris Holiday» — Gerd Oswald başarı yolunda. (Oyuncuları: Bop Hope, Fernandel, M. Hyer, A. Ekberg).
- ★ «Ben Kahpe Değilim» (Muhterem Nur, S. Alışık, N. Inan) ve «Kanlı Değirmen» (Kenan Artun, Nedret Güvenç) — Rejisör: Ağâh Hün sinemayı öğreniyor.
- ★ «Meyhanecinin Kızı» — Rejisör: Lütfü Akad, (Sezer Sezin, T. Seyfioğlu).
- ★ «Hayatım Sana Feda» — Rejisör: Orhan Elmas, (Eşref Kolçak, Çolpan İlhan).

veya çevrilmişlerden satın alacaktır. Bu nev'i filmler öğretici, terbiye edici, memleketi başkalarına olduğu kadar bize de tanıtıcı, millî davâlarımızı deşen, benimseten ve sevdiren, yabancı diyarlarda bizliğimizi gösteren, turistik mahiyetlerde olabilecekleri kadar, inkilâbı anlatan, devrimi gerçekleştirci, velhasıl kalkınmamıza faydalı eserler olurlar. Memleketimizde dokümanterciliğin doğmasından doğrudan doğruya filmciliğimiz de istifade edecektir. Zira bizim gibi filmcilik okulu bulunmayan memleketlerde pek bu da kalmadı ya. alaylı sanatçıda tatbik oluna..... demek yeter.

ve teknikçilerin otodidaklık devrelerini, bu nev'i kısa filmler yaparak geçirirler, uzun metrajlı filmlere daha tecrübeli olarak atılırlar.

Netice olarak, Türk filmciliğinin bu günkü durumunda olduğu kadar inkilâb fikir ve felsefesinin memlekette yaygınlaşması arzu ve temennisi muvacehesinde de, dokümanter film mübrem bir ihtiyaca cevap veren elzem bir vasıta olarak görünüyor. Bunun için de bir tamim kâfi; 29/7/1939 tarihli, 2/11597 sayılı nizamnamenin 10 cu maddesi, altı ay için-

A K İ F

ÇAMAŞIR SUYU

Ahlak düzeni sağlam olmayan
ne ~~soyguncularla~~ kanun dışı kiş.lerle
başla çuhamayan bir toplum - ruhunda
orta kalmış vahşet hissinde
garkı sigle - haydut laura karsı
hayranlık duyar.

- André Maurois -

A K İ F

ÇAMAŞIR SUYU

B E T E B E

MOZAIKLERİ

Şehirlerimizi süsliyecek, evlerimizi renkli ve
neşeli yapacaktır.

Satış yeri:

Atatürk Blv. Emlâk Kredi Blok Ap. Pasajı

Tel. : 22 22 11

Büro tel. : 44 10 17

Fab. tel. : 21 18 41

BU SAYIDA:



S. M. EISENSTEIN



ALİ GYVGİLİ



ROBERT ALDRICH



ERDEM BUL



PENELOPE HOUSTON



KABOSHI SAKAR



SEMIH TUĞRUL



ULVI URAZ



MORANDO MORANDINI



ALDOUX HUXLEY



ORSON WELLES



BAHA GELENBEVİ



ADNAN UFUK



GEORGES SADOUL



ERDOĞAN TOKATLI



"Aslan,, Film takdim eder.

TELLİ KURŞUN

KADİR SAVUN

FATMA GİRİK

OKTAR'DURUKAN

HAYATİ HAMZAOĞLU

ADİL GÜLDÜRÜCÜ

Senaryo ve rejisör:

ÇETİN KARAMANBEY