



PENELOPE
HOUSTON

ÇAĞDAŞ SİNEMA

Akk

Kapak : Etem ÇALIŞKAN
Dizgi - baskı TAN Matbaası
Kapak baskısı CEM - Zİ Matbaası
Basıldığı tarih 1966 - İstanbul

Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları

ÇAĞDAŞ SİNEMA



Yazan PENELOPE HOUSTON

Çeviren DİKMEN GÜRÜN

AKŞAM KİTAP KULÜBÜ Serisi No: 10

KİTABIN YAZARI

PENELOPE HOUSTON

Kensington'da doğmuş olan Penelope Houston lise eğitimini Rodeon'da tamamlıyarak harpten hemen sonra Sommerville Kolejinde (Oxford) Modern Tarih okumuştur. Oxford'da bulunduğu sıralarda öğrenciler tarafından yayınlanan Isis dergisinde sinema kritikleri yazmış ve Sequence adlı sinema mecmuasında editör olarak çalışmıştır. 1950'de İngiliz Filimcilik Enstitüsü'ne yardımcı editör olarak girmiş, 1956'da Müessese'nin Yayın Servisi müdürlüğüne getirilmiştir. 1956'dan beri Sight and Sound sinema dergisinin müelliflığini yapan Penelope Houston, yine bu müessese tarafından çıkartılan Contrast (televizyon dergisi)' in da editörlerindendir. Çeşitli gazete ve mecmualarda makaleleri çıkmaktadır.

ÖNSÖZ

Savaş yıllarını kovalıyan devre, sinema tarihinin dörtte birini teşkil eder. Çağdaş Sinema (The Contemporary Cinema); neo-realism'den yeni dalgaya, On the Town'dan Güney Pasifik'e (South Pasific), Gainsborough Lady'den Bir Sporcunun Hayatı'na (This Sporting Life), kadar uzanan geniş bir alanı kapsamı içine almıştır. Kitapta, bu çağın önemli rejisörlerinden yalnız Antonioni, Truffaut ve Anderson üzerinde durulmamış aynı zamanda Renoir, Bunuel ve de Sica hakkında bilgi verilmiş; Ford, Hitchcock, Hawks'ın yanı sıra Kubrick, Ray ve Cassavets'in çalışmaları incelenmiştir.

Sight and Sound'un editörü Penelope Houston; harpsonrası filimcilik endüstrisini ciddî bir şekilde tetkik ederek, sinemanın; filimlere daha kritikçi bir gözle bakan, dolayısiyle yeni kabiliyetlerin doğmasına sebep olan bir seyirci kitlesinin zorlamalarına ne şekilde intibak ettiğini anlatmıştır. Yazar, aynı zamanda, filim yapımcılığı ile bağlantılı olarak gelişen (bilhassa Televizyon endüstrisi) sınaî problemler hakkında açıklamalarda bulunmuştur.

Bu kitap hakkında İngiliz basınında çıkmış kritiklerden ikisini örnek olarak alıyoruz:

"İkinci Dünya Savaşından sonra sinema dünyasında meydana gelen değişiklikleri net çizgilerle toparlıyarak bir bütün halinde sunabilmiş... Bugün için Çağdaş Sinema'yı bundan daha iyi özetliyebilmiş bir kitap düşünemiyorum."

Spectator — Andrew Sinclair

"Rahatlıkla okunabilen; harpten sonra çevrilmiş olan filimler ve yapımcıları hakkında gerekli bilgiyi veren kıymetli bir eser."

Daily Telegraph — Eric Shorter

AKŞAM Kitap Kulübü Amerikada Tiyatro ve Sinema öğrenimi yapmış olan genç çevirici Dikmen Gürün'ün temiz Türkçesiyle, 20. yüzyılın popüler sanatı sinema ile ilgili bu değerli eseri okurlarına sunduğu için sevinç duymaktadır.

FİLİM veya sinema, kordela veya hareketli resim (motion picture) gibi deyimlerin hepsi de bir tutumun anlatılabilmesi için kullanılan kelimelerdir.

Filim, nötr bir ifadedir. Sinemanın eğlendirici olması gerekir. Kordela deyince bir oyunun maharetle tespiti akla gelir. İddialı bir ifade olan hareketli resim (motion picture), bir Amerikan tabiridir. Akademi Ödülü için tertiplenen bir törenî, diploma alacak birinin sınav tezini hatırlatır.

Eğlence, sanat, toplum ilişkileri endüstri, kendine özel çalışma, halk hizmeti, yirminci yüzyılda toplumsal açıdan sanatların en önemlisi veya tamamen aksi, istenmiyeni, bir makine gibi hiç durmadan istihsal yapan ya da içinde bulunduğu çemberi kopartmak için mücadele eden bir sanat kolu. Bütün bunlar çağdaş sinemayı tarif etmek için kullanılmış kelimeler veya cümlelerdir. Bu tarifleri bir zincir hâlinde sonsuzluğa kadar uzatmak mümkündür. Nitekim, çağdaş sinema için, 'yedinci sanat', 'onuncu mabude', 'toplumları uyuşturan eroin', de diyenler vardır. Bunlardan sonra sinemanın mâzisine bir göz atacak olursak Rene Clair'in "sinema; onu yaratanın üzerinde münakaşa edilecek bir şey değildir" kararına rastlarız.

Son yıllarda sinemanın karakteristiğini anlatmak için, yukarıdaki listeye şu hususu ekleme taraftarı olanlar vardır: Sinema, geniş seyirci kitlesini kaybetme tehlikesinde olan bir konudur, Eskilere, 1946'larm İngilteresine, dönüldüğü takdirde sinemanın bugüne kıyasla ne kadar fazla popüler olduğu kolayca görülür. İngilterede o yıllarda haftada 30 milyondan fazla bilet satılmakta idi. Londradan, şehir dışına doğru uzanan geniş caddeler üzerinde yapılmış olan yeşil ışıklı, muazzam sinema binaları, çevrelerindeki stil evleri âdeta gölgeliyordu.

Yıllar ilerledikçe kordelalar yerlerini filimlere bırakmağa, bu yeşil ışıklı muazzam binalar da, ya yıkılarak yerlerini benzin istasyonlarına terketmeğe, yahut da Dansing olarak kullanılmağa başlandılar. Bu gerileme sosyologları fazla ilgilendirmedi. Çünki bunun sebebi toplum zevklerindeki kaymalar değil, bu zevklerde beliren değişikliklerdi. Şimdi 'Coronation Street' ve 'Tonight'

programları. sinemaya 30 milyonun bir haftada bıraktığı kârın üçte ikisini ilk gecede sağlamaktadır. Televizyon yayınladığı komedi, kovboy, korku filimleriyle sinemaya göre çok daha geniş kitlelere hitap edebilmekte, böylece âdeta toptancı bir metod kullanmaktadır. Bu tutum seyirci için bir alışkanlık hâline gelmiştir. Gariptir ki, eskiye gösterilen soğuklukla ilgilenmiyen sosyologlar yeniye yöneltilen alışkanlıkla fazlaca ilgileniyorlar.

1962 istatistiklerine göre İngilterede sinema seyircisi haftada 8 milyona düşmüş, 6 yıl gibi kısa bir süre içinde de sinemaların üçte biri kapanmıştır.

Televizyonun gelişmesiyle, aynı değişiklik, bir çok memleketlerde kendisini göstermiştir. Buna karşılık sinema endüstrisi, seyirciyi cezbedecek yeni keşifle de bulunma çabasına düşmüştür. Amerika, İngiltere ve son yıllarda Fransada sinema yöneticileri, aynı noktalar üzerinde dertlenmişlerdir. Bunlar makineleşmenin artması (Fransızlara göre makineleşme sinemayı öldürecektir); boş vakitlerde yapılacak pek çok şeylerin ortaya çıkmasıdır. Seyircisinde sinemanın bir alışkanlık haline gelmesini temin eden, geçen hafta oynatılandan hemen hiç farkı olmayan bir filim için gişe önündeki kuyrukları uzatan, halkın sigara veya diş macunu alır gibi sinema bileti almasını sağlayan bir endüstrinin, birdenbire, uzun yıllar en tabii ihtiyaçları karşılamak için sattığı mallarının lüks sınıfa girivermesi derin bir şok tesiri yapmıştır. Gece, bir düğmeyi çevirmek haftada bir sinemaya gitmenin yerini almıştır.

Pek tabiîki, —mantığa uygunsuz değildir— seyirci sayısının düşmesi ilginin de azalması anlamına gelmez. Pilkington istatistiklere dayanarak toplum zevkleri üzerinde incelemeler yapmıştır. Halk, sinemada olduğu gibi televizyonda da düğmeyi her ne olursa olsun seyretmek için çevirir. Kütle halinde seyirci, duygusuzluğu, daha doğrusu lâkaydiyi kendiliğinden ortaya çıkartır. Milyonlarca insanın aynı şeyleri seyretmesi bundan zevk almaları demek değildir. Seyrediyorlar çünki karşılarında. Uysal, yumuşak başlı seyircinin on beş sene önce isyan etmesi eğlendirici sinemanın stratejisini değiştirmesine sebep olmuştur. Büyük pazarlarda iş yapabilecek nitelikte filimlerin (En Uzun Gün, Ben-Hur Güney Pasifik veya Dr. No gibi) on beş sene önceki kadar hatta daha fazla kazanç sağlayacağı görülmüştür. Filimler birbirleriyle olan benzerliklerini değil aynılıklarını belirtmelidirler. Satış halkın ilgisini çekmek için şarttır. Yerinde ve doğru satış yapıldığı

takdirde seyirci her zaman için hazırdır. Şu noktayı da belirtmek yerinde olur ki günümüzde, bir kaç yıl önce fazla özel bulunan filimleri seyretmeğe hazır; uyanık ve ilgili, geniş bir kütle mevcuttur. L'Avventura veya L'Année dernière à Marienbad veya "Gölgeler" filimlerini isteyen dağıtımcılar bilirler ki, geçen yıllarda en büyük riskı olan bu hareket bugün kokteyl partilerde konuşma mevzuu olacaktır.

Bu tarz sinema artık moda hâline gelmiştir. Kendisi için zararlı tarafları olan bir moda. Rejisörlerin şöhret grafiğindeki iniş çıkışlar süratle değişmektedir. Grafikte ani fırlayış için beynelmilel bir festival en uygun ortamdır; yeni rejisörün eriştiği başarı; daha halk filmi seyretme şansını elde etmeden, günün konusu olur, onun hakkında konuşulur, yazılır, resimleri çekilir. Dünyanın dört bir yanında sinema dergileri yeni rejisör için çifter çifter sütünlar ayırır: Sonunda beklenileni vermediği anda aynı hızla düşüş başlar. Yeni rejisörler devamlı olarak, hiç bir zaman vermedikleri bir sözü tutmamakla suçlandırılmaktadırlar. Peşlerinden gelen başka bir yeni dalga sahili dövmeğe başlamıştır bile. Böylesine hareketli bir ortam, seyirciyi yeşil ışıklı sinema binalarından alarak özellikleri olan filimlere yöneltmektedir. Artık Hollywood'un kabiliyetli çocukları Avrupadan esen rüzgârlarla dağılmıştır ve Hollywood sinema merkezi olmaktan çıkarak televizyon endüstrisine eğilmiştir.

Harpten hemen sonraki senelerde alışılmışın dışında filim gösteren sinemalar da bu filimlerin seyircileri kadar azdı. Bu gün bu sinemalara her tarafta rastlanıyor ve yabancı, dilde bir filim seyretmekten kaçınan seyircinin sayısı her yıl biraz daha düşüyor. Buna sebep özel yönü olan bir filmin eskiye göre daha kolay kabul edilmesi değildir sadece. Sinema kendisine cevap veren bir kütle bulmuştur, çünki yaptıkları tamamen kıymetleri takdir edilmeden bir hak diye kabul edilmektedir. Yeni nesil; renkli, sesli, her türlü imkâna sahip bir perdeyle beraber yetişmiştir —sinema bir sanat mıdır? sessiz filim sesliden daha mı iyidir? geniş perdeler yaratıcılığı yok eder mi? gibi problemler ortadan kalkmıştır— Filmin nasıl oynadığını artık kimseye izah etmeğe lüzum yoktur. Bugün, hareket halinde bir hayalin sentaksi bir sual konusu olamaz.

Deneme imkânlarının kolaylaşması, kişilerin yaratıcı güçlerini tatbik edebilcekleri bir ortamda bulunmaları, sinemayı —Avrupa sinemasını— çalışma arzusunu kamçılayan bir saha haline

getirmiştir. Bu arada sinemanın sembolü olan Hollywood imparatorları fazla miktarda zayiat vermişlerdir. Hollywood kırallığı belki insan kabiliyetlerini kurban eden bronz bir mabud idi fakat, en iyi tarafı, sabit oluşuydu. Amerikada filim yatırımları inanılmaz rakamlara yükselir. Kleopatra için yapılan sarfiyat otuz ile kırk milyon dolar arasındadır. Masrafların karşılanması için bu gibi filimlerin en iyi satış yapanlar arasına girmesi kâfi gelmez; sinema tarihinin satışı en yüksek ilk yirmi, hatta on filmi arasına girmeleri gereklidir. Kalabalık bir kadro, geniş perde sistemi, devamlı reklâmlar zarar tehlikesini karşılamak için alınan tedbirlerdir. Bir rejisörün dediği gibi, filim çevirmekten çok harp gemisini yönetmeğe benzer bu iş.

Sadece dünya piyasasına hâkim olan, beynelmilel şöhretler yetiştiren Amerikan filim endüstrisi, böylesine muazzam gösteriler için, astronomik yatırımları göze alabilir. Avrupa ve Doğu filimcileri için en emin olan az masraf yapmak ve aynı zamanda uluslararası ilgi uyandıracak karakterde eserler meydana getirmektir. 1960'ların sinema'sı iki yönlü bir karaktere sahiptir: büyük ve küçük; pahalı ve ucuz; emin ve tehlikeli başarı bu kutuplardan her hangi birinde elde edilebilir Hic bir zaman için ikisi ortası yoktur.

SÜPRÜNTÜ FİLİMLER

DEĞERSİZ, süprüntü filimler en çabuk satılan filimlerdir. Hissi veya fazla hareketli olmaları en büyük özellikleridir Çıplaklığa yer veren açık saçık filimler, ucuz korku filimleri, özel sinemalarda oynatılan sansürden geçmemiş sözde ahlâkî filimler her zaman için piyasadadır. 'Benim Çıplak Hanımım' (My Bare Lady), 'Bazıları Çıplak Sever' (Some Like it Nude), 'Beyaz Esirciler' (The White Slavers) ve 'Gençlik İhtirası' (Juvenile Passion). Daha kaliteli ortamda moda; yeni dalgaların türemesi ve aşırılığın gelişmesidir. Halkın ne tepki göstereceğinden emin olmayan filim endüstrisi, her şeyi bir kere deniyecek ve aldığı sonuçlara göre pek çoğunu tekrarlama yoluna gidecektir. Bu hâl, özellikle Amerika ve Batı Avrupada sinema endüstrisinin her geçen gün biraz daha gergin ve sinirli bir yönde gelişmesine yol açarak, onu kendi çevresinden uzaklaştırmaktadır. Dünyanın öteki ucunda ise hâlâ, yeni endüstri kollarını geliştirmek için mevcut bir çaba var. Dolayısiyle, televizyon ve benzeri rakipler tarafından baltalanamıyan sinema Batıya nispetle çok daha kalitesiz olan filimlere rahatlıkla seyirci bulabilmektedir.

İşte çağdaş sinemada, peyaz perde üzerinde seyredeceklerimizi tâyin eden, seyirci ile, gelişen endüstri arasındaki bağlantıdır. Bugün durum, Roger Manvell'in harp sırasında karşı karşıya olduğu durumdan çok farklıdır. Manvell, bu sıralarda yazdığı kitabı 'Film' ile bir çok gençleri sinema sahasına sürüklemiştir. O günlerde idare, Hollywood'un elinden alınmamıştı. İtalyan sineması Faşizm'in etkilerinden yeni yeni kurtulmağa başlamıştı. Hint ve Japon endüstrilerinden kimsenin haberi yoktu ve Batıda filimlere seyirci bulamamak gibi bir problem mevcut değildi. Sinemanın kırk yıllık bir geçmişi olmasına rağmen, eleştiri edebiyatı, yirmi yıllık bir devreyi kapsar. Son yılların seyircisi sinemanın gerek fikir gerek teknik yönlerde büyük denemelere giriştiğine şahit olmuştur. Antonioni, Resnais, Godard, Mizoguchi ve Weles geçmiş hakkındaki fikirlerimizi olduğu kadar gelecek üzerindeki görüşlerimizi de etkilemektedirler.

Akademik bir eğitim görmüş olmak için fazla genç ve fakat onun ihtiyacını duyabilecek kadar yaşlı sinema, kendisine bir tarih yaratabilme çabası içinde bir sanattır. Popüler sanat şimdiki zamanda yaşayan sanattır. Bu çağın efsanelerini, rüyalarını yansıtan bir araç olarak kabul edebileceğimiz sinema da şimdiki zamanın sanatıdır. Bugün Batı sineması, yirmi yıl önce olduğu gibi, orta sınıf eğlencesi sayılmaktan kendisini kurtarmıştır. Bu, televizyon sinemanın görevini yüklendi demek midir? 1930'larda Arthur Elton ile Edgar Anstey İngilterenin fakir mahallelerinde ev problemlerini ele alan dökümanter bir filim yapmışlardı. Şimdi ise, sadece hitap edilen seyici sayısı bakımından, muhakkak ki televizyon ekranı beyaz perdeden çok daha iyi iş yapacaktır.

Sinema artık halk ortamından çıktığına göre, geleceği biraz tehlikeye düşmüş sayılır. Bu gerçek; direk veya dolaylı, şuurlu veya şuursuz olarak sinema ouyuncularını, sinema yazarlarını etkileyecektir. Filimcilik üzerinde sık sık tekrar edilen, pek yaygın doktrinlerden birisi, 1961'de Siegfried Kracauer tarafından yazılan 'Nature of Film'den alınmıştır. Gerçekçi sinemanın zumlu olduğunu söyleyen yazar der ki, "Filimler, dünyayı bizim gözlerimiz önüne serip bizlere tesir ettiği müddetçe gerçektirler." Sinemada gözlemcilik Lumière ile başlamıştır; bir kaç sene içerisinde Georges Méliès gözlemciliği fantazi ile kaynaştırarak fiil ve hayal, gözlem ve tasavvuru aynı zamanda yaşatabilmiştir.

Kaydedici bir araç olan kameranın kullanılışı yönünden gerçekçiliğe doğru kuvvetli bir kayış mevcuttur. Bir milletin filimleri o milletin fikirlerini yansıtır. Harp sonrası İtalyan sinemasında bir fikir akımından diğerine geçiş, bir gerçekçilikten öbürüne kayış, diğer milletlere nazaran çok daha hızlı bir gelişim göstermiştir. 1940'ların ilham kaynağı, Neo-Realism, filimciliği etkilemiştir. Bu akım belki de harp sonrası sinemasını etkiliyen akımların en kuvvetlisidir. Fakat yine de her şeyden önce kendi devrine hitap eden bir dalgadır, tıpkı son yılların İtalyan sinemasının günümüze seslenişi gibi. Ventura, eğer bugün, Bisiklet Hırsızları'ndan daha ilgi çekici ve daha gerçek görünüyorsa, bunun başlıca nedenlerini filimcilikte realism anlayışının değişmiş olmasında aramak gereklidir. Sinema, oyuncularının kendi kendilerine sordukları sualler sayesinde ilerliyerek gelişir ve İtalyanlar gerek 940'larda gerekse 60'larda bu suallerin en doğrularını sormağa başlamışlardır.

İTALYAN DENEYCİLİĞİ

"Efsanelerin altına gömülmüş olan gerçek yeniden tomurcuklandı. Ve sinema dünyayı yaratmağa başladı. Bir ağaç vardı, bir ihtiyar adam, bir ev, yemek yiyen bir insan, uyuyan bir insan, ağlayan bir insan..."

YUKARIDAKİ sözler Cesare Zavattini'den alınmıştır. Zavattini hemen bütün de Sica filimlerinin senaristi aynı zamanda harp-sonrası İtalyan sinemasının en yaratıcı düşünürlerinden biri'dir. Sinema ve toplum hakkında yürüttüğü fikirleri kolaylıkla tatbik edilebilecek niteliktedir. Zavattini der ki: Masaldan uzaklaşınız, işliyeceğiniz ham maddeyi kendi çevrenizde araştırınız, insanların içinde bulunduğu basit bir durumu ele alarak onu meydana getiren unsurları inceleyiniz. Profesyonel aktörden uzaklaşınız çünki, 'bir insanın başka birisinin kalıbına girmesi hesaplanmış bir konuya yönelmek demektir; ve gerçekle aranızda bir mania teşkil edecek teknik süslerden kaçınınız. Yıllar önce Amerikalı bir prodüktör ile arasında geçen konuşmayı Zavattini bana almıştır: 'Bir tayyareyi uçarken gösteriniz' der Amerikalı prodüktör, 'Bir silâh patlar, uçak düşer. Siz bunu şu şekilde hayal edersiniz. Uçak gözünüzün önünden geçer.. Bir daha geçer... Bir daha geçer...' Doğru, diye cevap verir Zavattini, fakat bu bizi fazla uzağa götürmez. 'Aynı şeyi yirmi defa tekrarlamalıyız.'

Günlük yaşayış, normal görüntüsü içinde sıkıcı değildir. Kendi halinde akıp giden hayata ille de özel bir konu yüklemek amacında olan Tiyatro'nun tutumu yanlıştır. Bunlar, Zavattini'nin ortaya attığı temel noktalardır. Pabuç satın alan bir kadın, parkta uyuklayan bir ihtiyar, sabahleyin yatağından kalkan bir genç kız (Umberto D'deki hizmetçi kız): İşte sinemaya konu olabilecek sahnelerden birkaçı. İdeal olan, bir insanın gündelik hayatının üç beş saatını yakalayabilmektir. Hiç şüphesiz ki Zavattini de bunun bir bakıma imkânsız, bir bakıma yersiz olduğunu anlamış-

tır. Sırf kamerayı çalıştırmak mânasızdır, fakat artist elindeki malzemeyi kesip biçmeğe, seçmeğe, başladığı anda kendi davranışlarını açığa vurur. 'Hayat' ve filimin ondan aldığı birbirine bağlı iki ayrı şeydir, tıpkı tepemizde bir uçağın yirmi defa gidip geldiğini seyretmenin, eğer gerçekte böyle olsaydı, doğurabileceği sıkıntı gibi.

Meslekleri üzerinde teoriler kuran birçok deneyciler gibi Zavattini de, Neo-realism'in ne olduğu ve kendisinin arzu ettiği neo-realism şekli ile ilgili zıt fikirler atmıştır ortaya. En iyi senaryoları duyguya doğru eğilimi olanlardır. Teorilerden bazıları o kadar haşin ve katıdır ki; sinemayı sadece vakaları kaydeden bir vasıta olarak aldığı fikrini uyandırır. Fakat esasında neo-realism Zavattini'nin tatbik ettiği ölçülere uygun değilse de, varılan sonuçlar hakikati sağlayacak kudrettedir. Bir eleştirmene göre 'liberal insanın en önemli teşebbüslerinden birisi kendisini filimde tanınması, anlamasıdır'. Harekete, en ümitsiz sinema tarafından beklenmedik zamanda geçildi. Mussolini rejimi Centro Sperimentale (Romada açılan sinema okulu)'yi kurmuş fakat onun mezunlarına yaratıcı çalışma hürriyetini tanımamıştı. İtalyan filimleri 'beyaz telefonlu' devirlerini gerilerde bırakarak askeri propagandaya yöneldiler Sonraki yıllarda, 1942 1943, birçok hâdiseler cereyan etti. Umberto Barbaro; eleştirmen ve Centro Sperimentale de eğitim üyesi, İtalyan filim yapımcılığına hücum eden yazılar yazmağa başladı, bu yazılarda neo-realism kelimesine yer verilmişti. Harpten önce büyük Fransız rejisörü Jean Renoir'ın asistanı olan Luchino Visconti, Ossessione adlı ilk filmini yaptı. Genç bir gazeteci olan Michelangelo Antonioni dökümanter bir filim çevirdi, Il Gentle del Po. Antonioni bu filimi için derki, 'Neo-realism'e vaktinden önce yer veren bir çalışma."

Her ne kadar bu şerefe hak kazanmış başka yarışmacılar var ise de mükâfatı Ossessione almıştır. Bu eserinde Visconti; James M. Cain tarafından yazılmış olan "Postacı Kapıyı İki Defa Çalar" romanı'nı İtalyan toplumuna adapte etmiştir (Copyright yüzünden filim senelerce İtalya dışında gösterilememiştir). Uzun İtalya yolları. Ferrera dolaylarındaki kırlar güneş altında ufak bir kasaba, sonradan âşıkların hapishanesi olan küçük kır kahvesi ve buradan sonsuzluğu, baskıdan yoksun tabiatı seyreden âşıklar: Bu dekorlar içinde İtalyanlar, kendilerine katı ve sevimsiz de olsa memleketlerinin gerçeklerini iletecek bir rejisöre kavuştuklarını anladılar. Sinemanın müstebit yöneticileri arasına karışmış bir

yapımcı olmak sıfatiyle Visconti; bu filmine gerekli melodramatik nitelikleri eklemekten kaçınmamıştı. Zavattini'nin dünyasından kilometrelerce uzakta olan bu dünyanın gerçekçilik anlayışı tamamen değişikti. Seneler geçmesine rağmen, Visconti'nin diğer çalışmaları ile mukayese edildiği takdirde Ossessione'nin devrinin çok ötesinde olduğu kolayca anlaşılabilir.

Ne yazık ki Ossessione senelerce, sinemanın, hakkında pek çok şeyler okunan fakat seyredilemiyen üstün kaliteli filimlerinden biri olarak kalmağa mahkûmdu. Amerikan seyircisi ilk defa Rossellini ve de Sica vasıtasiyle neo-realism kavramı ile karşı karşıya geldi. Rossellini tarafından yapılmış olan; Roma, Açık Şehir Filminin yarattığı heyecan İtalyanın uyandığı gerçeği ile de bağlantılıydı. Rossellini dökümanterden harp filimlerine kadar her tür üzerinde çalışmıştı. Almanların Romadan çıkışlarından sonra yaptığı bu filim ile Gestapo aleyhtarı olduğunu açıklamıştı. Açık Şehir teknik yetersizlikler içinde çevrilmiş bir filimdi; fakat Roma caddeleri ve bu caddelerde kudretini haykıran Anna Magnani bütün yetersizlikleri örtüyordu. Hollywood yapımcılarının kaçındığı bütün ufak gerçekler filimde görülebiliyordu: Sahte bir dilden öğretilmiş jestlerden, yapma şehir dekorlarından uzak bir filim.

Patlamadan sonra kısa bir durgunluk. Rossellini'nin Paisá'sı aynı etkiyi uyandıramadı (1946). Filim, İtalyan savaşından alınan çeşitli olaylar dizisi üzerine kurulmuş ve her olayla kuzeye doğru yaklaşılmıştı. Filim İtalyan göllerinde çarpışan partizanların öldürülmesiyle bitiyordu. Paisá; Açık Şehir'in yakınlaşma gücünden yoksundu. Vakalar; küçük hikâyeler olmaktan ileri gidemiyordu. gerçekle hilenin birbirine kaynaşamamış olmasından dolayı meydana gelen çatlaklar anlatımdaki sert tutuma dayanıyordu. Çoğunluk tarafından filimlerinde hata yapabileceği kabul edilmeyen bir rejisörü, James Agee, Nation dergisinde anlayışlı bir üslûpla kritik ediyordu: düşünce kuvvetinin noksanlığı, törel temellerin canlılığı; fakat en kudretli yönü, naturalist şiir söylemek ve şimdiki zamanın hayalini yansıtabilmek için çare düşünüp icad edebilme kabiliyeti.'

'Şimdiki zamanın hayali': Başlangıçta neo-realism'in vermek istediği de buydu. Sinema stüdyo çemberinden sıyrılmıştı; yapımcılar sokaklarda, tarlalarda çalışıyor profesyonellerle amatör oyuncuları bir araya getiriyorlardı. Muhabbetle (Luigi Zampa'nın

Vivere in Pace filimi), korkuyla (Guiseppe de Santis'in Cacia Tragica'sı) ve bitmez tükenmez bir enerji ile (Renato Castellani'nin Sotto il Sole di Roma'sı) ulusal sinemalarını kurma yoluna giden bu insanlar başarıya eriştiler. Filimlerden, beyaz perde aracılığı ile bir milletin kaybettiği mevkiine yeniden kavuşma hazırlığında olduğu hissediliyordu. Vittoria de Sica'nın çevirdiği 'Boyacı' (1946)'da halkın yabancısı olmadığı yeni bir problem daha çıkıyordu ortaya. Suç işlemeğe itilen iki genç çocuk; harp ve teşkilâtlanma kurbanları, insanların kendi kendilerini aldatmaları. De Sica'nın bu filmi uzun zaman oynatılmadığı için ondan iki sene sonra yapılan Bisiklet Hırsızları İtalya dışında daha fazla ilgi topladı. Fakat 'Boyacı' da (harp sırasında I Bambicini ci guardane'de olduğu gibi) rejisörün hassas tarafları bütün açıklığı ile ortada idi ve filim yapımındaki tutumu ana hatlarıyla belirtilmişti.

1952'de bir derginin tertiplediği uluslararası ankette "Bisiklet Hırsızları" o güne kadar yapılan filimlerin en başarılısı seçilmişti. On sene sonra ise aynı filim altıncı sıraya düşmüştür. Hiç şüphesiz sinema tarihinin en büyük filimi değildir. "Bisiklet Hırsızları" hatta denebilir ki, Sica'nın da en iyi filimi sayılmaz. Fakat, çalışmalarında rejisör kendisini tamamen karakterlere vakfetmiş ve herşeyi onların benliğinde o kadar ahenkli bir şekilde eritmiştir ki, zihinlerde yer etmesi çok normaldir. Bisiklet Hırsızları, bizi Zavattini'nin ideal sinema anlayışına bir adım daha yaklaştırmıştır. Bu yakınlaşma sadece amatör oyuncular, gerçek yerler, ve basit bir konu kullanılmasından ötürü değildir; de Sica, filim vasıtasıyla sosyal tenkid'e yönelmiştir.

"Bisiklet Hırsızları" duygusal yönü kuvvetli bir filimdir. Hem Rejisör hem de yazar, bir çocuğun duyduğu yalnızlık hislerine mukabele etmeği zor bir ekonomik soruna cevap vermekten daha kolay bulmuşlardır —veya yalnızlık ile ekonomi arasında bir bağlantı kurmuş olabilirler— Seyircinin o filimden hatırında kalanlar; çalman bisikletten çok çocuk (sembolik anlamda değil), kalabalık bir şehirde insanın yalnız olduğu gerçeğini anlatan uzun Roma caddeleri, ve şehrin melankolik havası. Bisiklet Hırsızları, korkmuş bir çocuğun görüşlerini benimsediği anda gerçekleri daha aydınlatıcı bir açıdan yansıtmağa başlar. Aynı şey dört yıl sonra Zavattini ile birlikte çevirdikleri, ihtiyar bir adamın korkularını işleyen, "Umberto D'de" de görülebilir. Birincisinden farklı olarak, burada, kendi kendine acıma duygusu işleniyordu. Ahlâk soru-
su bütün keskinliği ile kendini belli ediyordu Vakalarda dramatik

gerilime, Bisiklet Hırsızları'na nispeten çok daha az yer verilmişti. Meselâ, Hizmetçi kızın sabahleyin yataktan kalkış sahnesinde bütün ölçüler tamamiyle hayattan alınmıştır: Zorlanmıyan bir realism yeterlidir.

İki filim arasında, Sica, masalları andıran bir filim daha yapmıştır: "Milano Mucizesi." Bu filimde; şehir dışında bomboş topraklar üzerinde yıkık dökük evlerde yaşayan yoksulların, arazilerinden petrol fışkırmasiyle kendilerini büyük iş adamlarının şaşırtıcı dünyalarında bulmaları ve onlarla olan temasları anlatıyor. De Sica, masum kişilerini bir süpürge sopasının üzerine bindirerek daha iyi bir dünyaya yolluyor. Bunlar bu dünyanın mahrum insanlarıdır; esasen, mahrumiyet, filimin ana tezidir. De Sica; işsizlerin ve işsizliğin, kaybolmuşların ve evsizlerin, cemiyet kurbanlarının "Milano Mucizesi", insanileşmenin (Umberto D), kişi üzerine yapılan baskıların (Bisiklet Hırsızları) şairliğini yapmıştır. Çocukların, filimlerinde mühim bir rol oynaması şaşılacak bir husus değildir. Eşit kudrette kişilerin ilişkilerinden çok zayıf-kuvvetli (koruyucu) münasebetlerine eğilmiştir (Bisiklet Hırsızlarında baba-oğul, İki Kadın'da ana-kız, Umberto D'de yaşlı adam genç hizmetçi).

Böyle konular; saf duygular ve olayın özüne inerek seyirciyi gerçekle yüz yüze olduğuna ikna edebilecek açıklıkta bir teknik ister Filimin içine; (İl Tetto'da olduğu gibi) bir sanatçıyı himaye etme arzusu, veya (İki Kadın) seyirciyi etkilemek için şok tesiri uyandıracak özellikler karıştırıldığı takdirde halk kendi gösterdiği reaksiyonların saflığına güvenemez hâle gelir. Kesifleşmiş bir hâle gelen gözlemcilik hassası kaybolarak yerini çeşitli yerlerinden kopmuş aşırı duygusal şeritlere bırakır. De Sica rejisörlüğe başlamadan evvel aktörlük yapmıştı. Rejisinde de oyun tarzındaki, İtalyanlara has, renkli ve keskin atmosfer hâkimdir: duygularını dobra dobra söyleyen bir çalışma sistemi vardır. Bizlere de Sica-'nın sinema anlayışını veren; Bisiklet Hırsızları'nda bir kaldırımın kenarına oturmuş, birbirlerine yeterli baba-oğuldur, İki Kadın'da Sophia Loren ile kızının perde inmeden önceki sahnede masumiyetlerini kaybetmiş olmanın verdiği ıstırapla, kameranın varlığından emin, ağlayıp sızlamaları değil.

Sica ve Zavattini'nin mevcut şartlar altında görüşlerinin saflığını kaybetmemeleri büyük bir mucize olurdu. Neo-realism sözü yaygın bir şekilde kullanılmağa başlandığı andan itibaren sanatçılar, bu hareketin boşa gitmekte olduğu tezini ısrarla ileri sürdü-

ler. İtalyan hükümeti ve turizm müesseseleri hiç bir zaman İtalyanın bu fakir ve karanlık yönlerinin gözler önüne serilmesini teşvik etmemişti; Romalılar Rita Hayworth'un filimlerinin önünde kuyruk olmağı Bisiklet Hırsızları'na tercih ediyorlardı.

Filimciler ne devletten ne de halktan yardım göremiyorlardı. Bu sıralarda, Silvano Mangano'nun yarı beline kadar çamurlara gömüldüğü "Acı Pirinç" filminin yabancı ülkelerde kazandığı zafer İtalyan sinemasına yeni bir kapı açıyordu. Lollobrigida ve Loren merkep sırtında köy yollarını tırmanmağa, çalılıklar arasında kovalanmağa başladılar. De Sica neşeli bir kasaba komiseri rolünü oynamaktan zevk alıyordu. Fransadan gelen Fernandel, Gino Cervi'nin karşısında, bir Rahiple bir komünist arasında geçen komik maceralarda oynuyordu. Reddedilmiş bir solcu sinemanın Lollobrigida ve Loren'le yarışabilme ihtimalleri çok zayıftır.

Bununla beraber, yıkılması imkânsız olan bir sanat eseri çok daha önce yaratılmıştı. Luchino Visconti Ossessione'den sonra uzun bir süre tiyatro çalışmaları yapmıştı; 1948'de tekrar sinemaya döndü ve Sicilyaya giderek (bugün hâlâ tamamlanmamıştır) üç ayrı kısımdan ibaret eserinin ilkine başladı: La Terra Trema. Eserin kahramanları; çürük bir ekonomik sistemin ve kaderin kurbanı olan bir balıkçı ailesidir. Fertler, fakirliğin zorlamasıyla yavaş yavaş birbirlerinden kopacaklar fakat son demlerine kadar mücadeleden yılmayacaklardır. Fransız eleştiricisi André Bazin'in dediği gibi, kişiliklerine olan güvenlerinden dolayı daima bir Rönesans Prensi'nin asaletini taşıyacaklardır.

La Terra Trema; uzun, ağır ve aksiyon yönünden zaman zaman açıklıktan sıyrılan bir filimdir. Sıkıcı, monoton olabilir. Visconti; tamamen amatör bir grupla çalıştığı ve kişilerine diyaloglarını çekimden hemen önce set başında hazırlattığı için, Sicilya aksam İtalyan seyircinin bile anlamasını güçleştiriyordu. La Terra Trema beynelminel şöhretine rağmen sinema cemiyetlerinin dışında kalanlar tarafından maalesef seyredilememiş, ama hakkında pek çok şeyler yazılmıştır.

Filimin büyüklüğü, neo-realist olmasından ziyade sosyal ve kişisel temaları ayrılmaz bir bütün şeklinde işlemesidir. Aile; kendi sürdükleri hayatla, köylerinin geçmişiyle, rakipleri balıkçılara karşı giriştikleri mücadeleyle yoğrularak kalıba dökülmüşlerdir. İstemiye istemiye içine sürüklendikleri bir sergüzeştin kahramanlarıdırlar. Seyirciler, adım adım Marxist bir çözüm yoluna yaklaşmaktadırlar; bu çözüm filimde yoktur çünki balıkçılar henüz kol-

lektif harekete hazır değillerdir. Visconti çözüm yoluna gitmekten kaçtığı hâlde sol kanadın koruyucu olarak adlandırılmıştır. Filmde; ağır ritmi, en ince noktaların üzerinde duran kamerası, Acitrezza kıyılarındaki yoksulluğu yansıtan donukluğu, kumsallar, balık pazarı, sivri uçlu kayalara çarpan azgın dalgaları ile kasvetli bir kendi kendine yeterlik vardır. Ailenin mücadeleyi kaybetmesinden doğan trajik durum fazla acıklı değildir. Bisiklet Hırsızları'nın kişilerine üzülebiliriz fakat La Terra Trema'nın Sicilyalılarına asla, çünkü seyirci olarak filimin dışında kalıyoruz.

Yüksek hayallerin yok oluşundaki ihtişamı ve bedbahtlığı anlatan bu heybetli filim ne Visconti ne de bir başkası tarafından sonuçlandırılmadı. Visconti Anna Magnani ile çevirdiği Bellissima'da ironik bir teknikle günlük hayattan bir parça'yı işliyordu. Renkli olarak çevrilen Senso'da ise Alida Valli Kontes Sanseverina rolünde bütünüyle perdeyi süslüyordu. Karlar arasında, romantik bir atmosfer içinde geçen, Dostoyevsky adaptasyonu Beyaz Geceler'e, rejisörün hayranları 'neo-realist' bir filim gözüyle bakıyorlardı.

1960'da Visconti, Rocco Kardeşler üzerinde çalışmağa başlayınca bütün kritikçiler harekete geçti. Yine bir ailenin geçmişi, bu kere Güneyden endüstri şehri Milanoya göç etmiş bir aile; yine bir parçalanışın incelenişi, bu kere şehir hayatının ve muvaffakiyetin sebep olduğu yıkıntılar. Visconti'nin bir rejisör olarak taşıdığı katıksız kudret, seyircisini sürükleyebilme yeteneği hiç bir filimde bundaki kadar kendini göstermemiştir. La Terra Trema'da konu, sebep ve netice plânı üzerinde gelişirken, Rocco başıboş kalmıştır. Aynı kıza âşık iki kardeş; kızın, iyi kalpli kardeş tarafından onu iğfal edene terkedilişi; vahşice işlenen bir cinayet ve felâkete düşmüş ailenin son çırpınışları — Visconti'nin aşırılığa olan insiyakî bağlantısının en güzel örneği. Neo-realist karışımı bir filim olan Rocco Kardeşler'de çağımızın sosyal görüntüsü eski ile yeni arasındaki çatışmanın meydana getirdiği gerilim açısından verilmiştir.

Doğuştan Aristokrat olan fakat Marx doktrinlerine sadık kalan, Covent Garden'da da Sicilyada bir köyde de evindeymiş gibi rahat dolaşan Visconti kendine göre bir yol tutturmuştur. Gerçekçi sinemanın en büyük rejisörlerinden birisidir fakat neo-realism'den daima uzak kalmıştır. Diğer rejisörler, bu hareket başladığı günden bu yana acaip tutumlara saplanmışlardır. Rossellini, on yıldan uzun bir zaman, kendisine konu arayan akıllı bir insan tesi-

rini uyandırmıştı, sonra Europe 51'i çevirdi; bu filimde bütün yük Ingrid Bergman'ın üzerindeydi. Arkasından Hindistana gitti, döndü ve yine savaş filimlerine başladı (Il Generale della Rovera), bundan bıkarak Stendhal adaptasyonuna yöneldi ama tekrar harp yıllarına yönelmesi fazla sürmedi. Centellini iki neo-realist komedi yaptı (Due Soldi di Sperenza ve E' Primevera) bu canlı, sempatik filimlerinden sonra duraklama devrine girdi. Luciano Emmer (Ağustos'da Bir Pazar) ve Alberto Lattuada (Po-Üzerindeki Değirmen) beklenileni vermiyerek sönüp gittiler. Hatta, I Vitelloni'de küçük kasabalardaki genç adamların karamsarlığa sürüklenişlerini anlatan; La Strada'da, ileride Bergman tekniğine benzetilecek realist bir tutumla çalışan Federico Fellini dahi 1950'lerin sonunda çökmeğe başladı.

Kollektif bir sanat olan sinema tarihinde sık sık rastlandığı veçhile, sanatçılar grubu en iyi eserlerini aynı zamanda verdiler. Neo-Realism, belirli bir tarihî olaydan doğdu: Romanın kurtuluşunu takip eden hürriyet duygusu, ileriye ümitle bakış ve bunların yanı sıra sosyal eşitsizlik. Harp-sonrası filimlerini (Açık Şehir, Paisà) müteakip neo-realist rejisörler ekonomik sorunları ele almağa başladılar. Zavattini'nin dediği gibi her ne kadar bu sorunlar bitip tükenmez iseler de La Terra Trema, Bisiklet Hırsızları ve Umberto D'den sonra filim yapımcıları daha ileriye gidemediler.

Çabalarına rağmen neo-realistler yardım ve teşvik göremediler. Neo-realism, bir noktaya kadar, ihtilâl taraftarı olmayan bir cemiyette yapılmak istenen ayaklanmayı temsil ediyordu. Milano Mucizesi hakkında yazdığı bir yazıda Zavattini der ki "zavallı insanların tankları yoktur, eğer olsaydı kendilerini müdafaa etmeğe hazırlanırlardı." Fakat zavallılar La Terra Trema'nın haşin mantığını kabul etmediler. Harp sonrası Fiat ve Olivetti İtalyası, ekonomik mucizeler İtalyası ne kadar gerçekse Zavattini'nin sahipsiz İtalyası da o kadar gerçekti. Ve bu yepyeni İtalyada sinema baş rolü oynuyordu. Hollywood prodüktörleri Cinecittà stüdyolarına göç etmeğe İtalyan yıldızları bütün dünyayı feth etmeğe başlıyorlardı. İtalyan stüdyoları zengin tarihî filimler çevirme geleneğine dönüyorlardı. Yine Herkül, Messelina, arslanlar, gladyatörler, Hıristiyanlar arenaları doldurmaya başlıyordu. Via Veneto Sunset Boulevard'ın şöhretini çalma yolunda idi. İtalyan sineması işi ticarete dökerek zenginleşmişti. 1950'lerin sonlarına doğru yaratıcı gücünü tamamen kaybetmişti artık, ki bu da parlak devirleri çok kısa ömürlü olan sanatlar için olağan bir hâdiseydi.

Bu arada İtalya, 1960'ları temsil edecek bir filim yapımcısı keşfediyordu; 1940'ların de Sica ve Rossellini'sinin yerini şimdi Michelangelo Antonioni almıştı. 1960 Cannes Filim Festivalinden önce çevirdiği 5 filimden sadece ikisi İngilterede gösterilmişti. L'Avventura, Festivalde büyük bir ilgi topladı filimin yarısından sonrası seyircilerin kahkaha sesleri, gürültü patırtı içinde devam ederek bitti. Ertesi gün bütün gazetelerdeki kritikler filime reva görülen bu muameleyi protesto ediyorlardı (Festival seyircisi perdeye bağırmaktan daima zevk alır.) Uyandırdığı bu tepkiden âdeta korkan Antonioni, tabiî bir yıl içerisinde Avrupanın en tutunmuş filim yapımcısı mertebesine erişeceğinden habersizdi. Antonioni rejisörlüğe ekseri meslektaşları gibi sinema yazarlığından geçmiştir. Harp sırasında Fransada Marcel Carné'nin asistanlığını yapmış (Gece Ziyaretçileri), birçok dökümanter filimler çekmiştir. 1950'de ilk filimini 37 yaşında yapmıştır (Cronoca in un Amore). Çalışmalarında, diğer filim yapımcılarının aksine, hâdiseleri geldikleri gibi almıyarak, bir romancı azmiyle gayesine doğru ilerlediği dikkati çeker.

"Cronoca di un Amore"de; önce birleştirilen iki sevgili, sonradan, ortaklaşa ve mantıksızca işledikleri bir suç yüzünden ayrılırlar. La Signora senza Camele'de kendisini sinema dünyasının içine atmış bir genç kızın yalnızlığı anlatılır. Le Amiche, Turin'de yaşayan bir grup kadının iç âlemlerini inceler; sıkıntı, huzursuzluk, gayesiz bir hayatın verdiği kızgınlık, boşluk. L'Avventura ise hıyanet temasını ele alır. Sandro, mimardır, aşkı yüzünden mesleğine hıyanet eder. Claudia aynı sebepten dolayı Anna'ya, arkadaşına, ihanet edecektir ve Sandro da Claudia'ya. Sonunda Sandro ve Claudia bir nev'i 'ortaklaşa acıma' yüzünden bir araya geleceklerdir. Rejisör, La Notte'de daha kesif bir çalışma göstererek, yıkılmak üzere olan bir evlilik üzerinde durmuştur. Şöhretli, genç bir romancı ile karısının 16 saatini anlatan filimde, karakterler; yapmacıktan tamamen uzak kalarak, bütün çıplaklıklarıyla yâni gerçek yönleriyle gözükmüşlerdir, tâ ki, bir gece partisinden sonra, şafak vakti, karşı karşıya kalıncaya kadar. L'Eclipse'de de, Antonioni yine duyguları analiz etme yoluna gitmiştir. Hissetmek arzusundan olan genç kıza, cemiyetin verdikleri gerçeğin yerini tutan şeylerdir, asılları değil. "Birbirimizi sevmemiz için tanımamız şart değildir" der kız, "ama belki sevişmemiz de şart değil..." Tıpkı güneş tutulması gibi hisler de tutulmuş parlaklık yerini gölgeye bırakmıştır. Gölgenin artması, bir

sokak köşesini karanlığa boğmasıyla sanki dünyanın sonu gelmiştir.

Aşkın süreksizliği, anlaşmanın imkânsızlığı, kendi kendine ve başkasına ihanet etmenin kolaylığı gibi temalar Antonioni'yi sanki hâkimiyetleri altına almışlardır. Onca, insanlar 'aşktan bıkmıştır'. Hissi ve ahlâkî tutumlarda teknik alandaki ilerlemeye paralel bir değişim şarttır. Bugünün dünyasında kişisel ve toplumsal kaideler yok olmuştur. Ahlâk yasalarının insan münasebetleri üzerindeki etkisi gün geçtikçe azalmaktadır (Antonioni, unutmamak gerektir ki, boşanma müessesesini kabul etmeyen bir cemiyette yaşamaktadır). Alıştığı dünyasının dışında çevirdiği I Vinti ve Il Grido rejisörün en başarısız filimleridir. Tipik Antonioni karakterleri; içinde bulundukları durumdan haberdar, mantıklarını harekete geçirememenin acziyle kıvranan, duygunun esiri, benliklerindeki gizli ihtirasların kendilerini mahfa sürükliyeceğini bilen kişilerdir. Hepsi de —Antonioni gibi— kuzeylidir. Sicilya bile onlar için yabancı bir ülkedir (L'Avventura). Antonioni bir noktada Scott Fitzgerald'ı hatırlatır. Cemiyeti daima aynı zamanda iki zıt açıdan inceler. Eserlerindeki yaratıcı gerilim aynı anda ortaya atılan bir zıt kuvvetlerin çekişmesinden doğar. Çürümekte olan bir güzellik gözlemciyi cezbederken ahlâkçı bir ergiyi hakir görecektir.

Antonioni'nin temaları bizlere yabancı değildir. Anlaşamamanın verdiği kırgınlık çağımızın sâri hastalığı hâline gelmiştir. Fakat, herkesin bildiği şeyler bilinen usullerle tekrar tekrar anlatıldığı takdirde klişeleşmekten kurtulamazlar. Yarattığı eserlerin sağlam temeller üzerine kurulmuş olmasının nedenleri, cemiyetten yılmasına rağmen ondan hiç bir zaman ve hiç bir şekilde korkmamasındadır. Seyirciye, insanların yüksek Milano kulelerinin yanında ne kadar küçüldüğünü gösterirken, arada bir nispet kurmak için kulelerin alçaltılması gerektiğini ileri sürmüyor. Filimlerini olayların geçtiği yerlerde çekerek —Il Grido'da sisli Po vadisi, L'Avventura'da Sicilyanın barok stili kasabaları, La Notte'de Milano'nun ayna camlı sarayları, L'Eclipse'de Roma'nın modern bir sayfiyesi— dekor ile karakterler arasında bir gerilim kurabiliyor ve böylece hâdiselerin oluş sebeplerini geçtikleri yerlere de bağlıyabiliyor. L'Avventura'nın çekimi Antonioni'nin tekniğini bütün açıklığı ile ortaya koyan ve modern sinema tarihinin en parlak sahifelerinden birini teşkil edecek nitelikte bir çekimdir. Kayalar, deniz, çıplak tepeler hatta kullanılan basit di-

yalog; aklın, tabiatın sonsuzluklarında girıştiği araştırmaları sanki kendine doğru çekmektedir. "Karakterlerimi sadece mühim anlarda değil her zaman takip etmem şarttır. Ancak böylelikle onlara çevrelerini gösterebilirim." Antonioni, yalnız karakterlerini takıp etmekle yetinmez; bütün insanların peşindedir, gittikleri yerlerle ilgilidir. İçinde yaşadığımız muhitin, hâdiselerin geçtiği mevki'nin varlığını her an hisseden bir rejisör; gerçekten büyük bir filim yapımcısıdır.

Antonioni'nin düşünüş tarzı bir romancınınkiyle aynıdır. Dolayısiyle, erişmek istediği nokta; kamera aracılığı ile inşa ettiği grift ve şaşkınlık uyandırıcı, aynı zamanda güçlü yapıtların; bir roman sayfasındaki satırlar kadar sağlam ve birbirinden kopmaz bir bütünlük içinde gelişmesini sağlayacak bir sinema tekniği. Filimlerinin dış görünüşü —kasvetli güzelliği, dobra konuşmaları, kamera kullanma metodu— taklit edilebilir ve edilmiştir. İtalyan sineması her yıl yeni rejisörler arar (Fraco Rossi, Francesco Rosi, Elio Petri, Mauro Bolognini, Guiseppe Patroni Griffi son senelerde sinema piyasasında adları geçenlerden sadece birkaçıdır) ve bulduklarının ekserisi hocalarının eserlerini kopye etmekten ileri gidemezler. Fellini'nin de taklitçileri vardır. Tatlı Hayat (La Dolce Vita); ince bir emekle meydana getirdiği bu modern Roma freski; bütün canlılığı ve kabalığı, usta sembolizmi (başlangıçta; Hz. İsa heykelinin helikopterde taşınışı ve sonda sahildeki ölü balık), kamera karşısında insanları kullanabilme tekniğindeki üstünlüğü ile, bir yandan beynelmilel dedikodu sütunlarına konu teşkil ederken diğer yandan da yeni bir modanın öncülüğünü yapıyordu. Tatlı Hayat, bir bakıma, neo-realism'e ilâve edilen ironik bir ek cümledir. On yıl önce filim yapımcıları oyuncularını sokaklardan toplarken; bugün Fellini kişilerini, onların yaşayışlarını didik didik etmesine rağmen, karşısında bir rol kapmak için kuyruk olmuş Roma aristokratlarından seçiyordu.

İtalyan sinemasının gücü, neo-realist tradisyona bağlı kalamamasından ileri gelir. Eğer kalabilseydi, belki de bu günkü seviyeye erişemiyecekti. Sinemanın en yeni rejisörlerinden iki'si; Pier Paola Pasolini, solcu yazarlardandır ve Ermanno Olmi, dokümanter filim yapımcısı, yeniden kalabalık caddelere çıkarak tamamen amatör oyuncularla çalışmağa başlamışlardır. Passolini tarafından yönetilen Accattone; Romanın kanun dışı insanlarının yaşantılarını can acıtıcı bir katılıkla anlatıyordu. Olmi'nin Il Posto'su mahçup, acındırıcı, teşhir edici bir güldürü niteliğini taşı-

yor; Çalışma hayatına yeni atılan genç bir çocuğun etrafında yükselen kalın duvarlar arasında kendini hapsolmuş hissederek kapıldığı melankoliyi anlatıyordu. Pasolini ve Olmi'nin ortak tek yönleri neo-realist içgüdüyle hareket etmeleridir.

Dışardan bakıldığı zaman İtalyan sineması kaos'u andırır. Çevrilen filimlerin adedi her gün artmaktadır. Yetkililere göre ekonomik felâket fazla uzaklarda değildir. Kanunları hiçe sayarak çevrilen filimler devamlı sansür kavgalarına saha teşkil etmektedir. Senaryolar hâlâ, bir filim için belki bir düzine senarist görevlendiren, İtalyan Komite sistemine göre hazırlanmaktadır. Roma, yalnız İtalyanın değil beynelmilel filim endüstrisinin merkezi âdeta bir kamp yeri haline gelmiştir. Herşeye rağmen bu sinema ayakta durabilmekte ve kâr sağlamaktadır. Bisiklet Hırsızları'ndan (Bicycle Thieves) La Notte'ye (Gece), neo-realism'ın toplumsal direnişinden günlük hayatın kesintilerini gösteren gözlemci tutuma geçiş; sinemanın 15 yıllık kısa tarihçesini, beyaz perdenin seyirciye neler verebildiğini özetler. Antonioni, eğer Bisiklet Hırsızlarını kendisi çevirmiş olsaydı bisikletten çok adamın üzerinde duracağını söylemişti. Meslekdaşlarının hemen hepsi bu noktada onunla hemfikir idiler. De Sica ve Zavattini anlatım yolundan giderken 1960'ların rejisörleri neden'ler üzerinde duruyor. Bunu yapan yalnız Antonioni değil; neo-realism'den bu yana gelişmekte olan bir düşünce tarzı. Francesco Rosi tarafından politik temeller üzerine oturtulmuş olan Salvatore Giuliano filimi, bölünmüş Sicilyada bir haydutun taçsız kral payesine erişmesini anlatır. Filimin ortaya attığı objektiv sorulara tarih bir cevap bulamamıştır. Gerçekçi temayüllerin kaynağı hiç bir zaman kurumamıştır. İtalyanlar, modern sinemanın toplumsal şuurun uyanışı ile başladığını her fırsatta hatırlar ve hatırlatırlar. Kendilerine bırakılan mirası değerlendirdiklerini daima ispat etmişlerdir.

HANGİ FİLİMLER KAZANÇ SAĞLAMIŞTIR?

'NEO-REALİSM' rahatlıkla rafa kaldırılacak kelimelerden birisi olmuştur. Fakat, tek başına Realism, sinema tarihinde ne kadar gerilere giderseniz gidin karşınıza çıkacak eskiliktedir. 1934'de Renoir'in Toni'si, daha önceki yıllarda Almanlar, Flaherty'nin Nanook'u, Dziga-Vertov'un Kino-Eye'ı, Lumière'in treni. Filim yapımcılığı Stüdyolarda başlamamıştır. Çalışma rahatlığı bakımından stüdyolara geçmiştir, her an onların dışına çıkmağa hazırdır. Dokümanter filim (gerçek vakaları gösteren filim) ile hayalî (hakikat gibi farz olunan) filim arasındaki fark tam olarak belirtilmemiştir. İtalyanlar, gerçek ve hayal'i birbirine karıştırarak esasında silik olan bu sınır çizgisini tamamen ortadan kaldırmışlardır: Dokümanter tek bir yönü olmayan La Terra Trema bir İngiliz kritik tarafından bu şekilde nitelenmişti. Tel örgünün bir tarafında gerçek vakaları bir tarafında da düzme hâdiseleri muhafaza eden maniaların yıkılması beklenilen tesiri uyandırmıştır.

Bu etki, direkt olmaktan çok şümullü bir gelişim göstermiştir: Filim endüstrisinde kimsenin, ne kadar ucuza çıkarsa çıksın, kazanç getirmiyecek filimleri kopye etmesi beklenmez. Neo-realism, yerleşmiş fikirlerin bir kısmında sarsıntılara sebep oldu. Çok kısıtlı bir bütçeyle neler yapılabileceğini gösterdi; bazı filimcileri kendi eserlerinin tenkitçileri durumuna getirdi.

İtalyada Neo-realism, İngiltere ve Amerikada harpten önce başlayarak savaş süresince ayakta kalabilen realist akımın hızla yayıldığı devreye rastlar. İngilterede 1930'ların dokümanter filimciliği; sinemanın en üstün harp şairi Mumphrey Jennings ile geri geliyordu. Desert Victory, Pat Jackson'un Western Approaches filimi, Carol Reed'in The Way Ahead'i olmuş vakaları kaydeden eserlerdi. Amerikada da Frank Capra'ın Why We Fight serisi veya John Hustonun San Pietro'su propaganda mahiyetinde dokümanter filimlerdi.

Harbe bizzat iştirak etmiş olan sanatçıların savaştan, tecrübelerini çevrelerine duyurmağa hazır bir ruh haleti içinde dönmeleri tabiîdir. Bir filim sütüdyosu dünyanın tecrid edilmiş yerlerinden biri olabilir. Savaş, işte burada, içten içe birikerek kullanılamıyan enerjinin dışarıya akmasını temin etmiştir. Popüler sinema aynı zamanda kendine has ikiz bir kişiliğe bürünmüştür: Bir tarafta realism ve propaganda; öbür tarafta dinlendirici, eğlendirici mahiyette yumuşak filimler.

Betty Grable bütün güzelliği ile beyaz perdeyi süslerken Bette Davis dahi müzikallere çıkarak 'Hepsi de ya çok genç ya çok yaşlı' şarkısını söylüyordu, Harbin bitmesiyle Hollywood müzikalleri yerlerini İşgal altındaki Avrupada geçen hikâyelere, kahramanlık menkıbelerine bırakmağa başladı. Bu durum, bir takım problemlerin doğmasına sebep oldu: Realism'e yapılan ani sıçrayış ne yolla yerleştirilebilirdi? Yeni formüllerin bulunmasına ihtiyaç vardı. Amerika ve İngiltere ulusal endüstrilerinin gelişimine uygun noktalardan hareket ederek ayrı ayrı cevaplar buldular. Pek tabiîdir ki, harp sonrası yorgunluğunun da bu iki devletin seçtikleri çözüm tarzlarında etkisi büyüktür.

İngilizlerin cevabı çabuk geldi: Filimciler gerçekçiliğin acı taraflarını bir kenara iterek tekrar stüdyolara döndüler. Diğer ülkelerle kıyaslandığı takdirde görülür ki bizim sinemamız, bir noktaya kadar, adaptasyondan kurtulamamıştır. İtalyan ve Fransız filim yapımcıları; her şeyi hazır bir senaryo ya da evvelden üzerinde düşünülmüş bir fikir ile çalıştıkları tesirini bile seyirci üzerinden silerken, bizimkiler roman veya tiyatro eserlerine el atmaktan vaz geçmemişlerdir. Ve İngiliz filim kritikçisi, son günlere kadar, seyrettiği filimleri sadece konuya sadık kalıp kalmadığı açısından eleştirmiştir. Edebî yönden değerlendirilen filimler de daima seyirci bulmuşlardır. Harp sonrası İngilteresinde edebiyatçı tradisyon devam etti. Anthony Asquith Rattigan'ın piyeslerini sinemaya uyguladı (The Winslow Boy, The Browning Version), David Lean Dickens üzerinde durdu (Great Expectations, Oliwer Twist), Thorold Dickinson Pushkin'in Queen of Spades'ini çevirdi, Laurence Olivier harp içinde çevirdiği Henry V'e harpten sonra Hamlet ile devam etti, Carol Reed Old Man Out (F. L. Green) ve The Fallen Idol (Graham Greene) ile takdir topladı.

Her ikisi de teknik rejisörler olan David Lean ve Carol Reed, adaptasyonda kullandıkları usta metodlardan dolayı meslektaşla-

rının takdirlerini toplamış sanatkârlardır. Lean'ın Brief Encounter'ı Fransada çok beğenilmiştir; buna sebep, İngilizlerin soğuk ve kendini beğenmiş olduklarını her fırsatta teyid etmesi; kasvetli çayhaneleri, çıplak tren istasyonlarını beyaz perdeye getirmesidir. Her ne kadar pek muvaffak oldu sayılmazsa da, filim; hal ve an'ı bir arada anlatmıştır; Noel Coward, Rachmaninov ve Celia Johnson; çay, tost ve istasyonlardaki bekleme salonlarının ürküntü veren sessizliği. Lean'ın Great Expectations'ında incelik, zekâ ve anlatım kontrolü mevcuttu üstelik Alec Guinnes çok başarılı bir oyun veriyordu. Carol Reed, Odd Man Out'da daha yüksekten atış yapıyordu. Filim; Belfast caddelerinde kendisine sığınak arayan yaralı bir adamın gecenin bastırmasıyla karanlıklara gömülüşünü anlatır. Belfast; hıyanet edenlerin, kaçanların, kurtarıcıların curcuna şehridir. Bu dengesiz filimde ve daha belirli bir şekilde The Third Man'de (1949) Reed; yaratıcı gücünü ispatlamıştır. The Third Man'ın karanlık ve ahlâken çökmüş Viyanasındaki harap yücelik, yatışmamış sinirler Reed'in çevre baskısını bütün çıplaklığı ile yansıtabilme kabiliyetini gösterir. Harry Lime, Orson Welles ve Graham Green sinema efsanesine İsviçre, çalar saatler, lağım ıskarasından uzanan bir elin patlattığı tabanca ile yerleşmişlerdir.

The Fallen İdol ve Outcast of the Islands'da yaptığı gibi bu iki filiminde de Reed; dünya ve kendi benlikleri ile ihtilâfa düşen kişileri ele almıştır: kahramanları, istiyerek veya içinde bulundukları şartlar yüzünden serseri olanları, vahşet düşkünlerini. Fakat Reed, hiç bir zaman, filimlerin konularını didiklemeğe düşkün kritikçilere kendi filimlerine bu yoldan yaklaşma cesaretini vermemiştir. Karşısındakilerin kesin bir ifade olarak kabul ettikleri herhangi bir hususun şans eseri araya sıkışmış bir nokta şeklinde görülmesini isteyen, İngilizlere has yapmacık şüpheciliği, onu, kendisine artist gözü ile bakanların sordukları sualleri usta bir sanatçı hüviyetine bürünerek cevaplandırmağa sevk etmiştir. The Third Man'ın kritiğini yapan Richard Winnington eserin yaratıcısı için şöyle der:

"Belki modern sinemanın en zekî sanatkârı, fakat büyük bir rejisör olabilmek için gerekli zorlamadan yoksun. Duygulu, insanî hisleri yüksek ve kendini mesleğine vakfetmiş; ama yine de filim'e alacağı hikâyelere karşı içten bir bağlantı duymıyarak, sadece, sanatı vasıtası ile onları mükemmelleştirmeği düşünen, hayattan uzaklaşmış bir insan."

Ketumiyet, ince zevk, rejisörün yaratıcı değil yorumcu olacağı fikri, kendiliğinden bir takım ilâvelerde bulunmıyarak tamamen elindeki senaryoya bağlı kalması gerektiği tezi: İşte İngiliz sinemasının karakteristik çizgileri. Bugün de olduğu gibi, bir artistin istediği filimi yapmasını engelliyen yaratıcı gücün noksanlığı.

Sir Micheal Balcon'un himayesinde, kabiliyetlerin yetiştirildiği bir fidanlık olan, Ealing Stüdyoları meşhur komedi seri'sine başlayınca yeni bir örnek daha ortaya çıktı. Ealing, en aşağı iki şö[illegible] rejisör yetiştirmiştir: Fransız taraftarı Robert Hamer (Kind Hearts and Coronets, Father Brown) ve ona nazaran daha çok cepheli Alexander Mackendrick (Whisky Galore, The Lady Killers, Sweet Smell of Sucess). En karakteristik komedileri; Ealing'in yeşillikleri üzerine oturttuğu kendi içine kapanık ve mahfuz bir İngiltereyi çeşitli yönlerden hicvedenler, anti-bürokrat tavırlar takınan münferit toplumları inceleyenlerdir, eski trenler, hayatın köhneleşmiş mekanizması; mülayim, güler yüzlü fakat beceriksizce çalışan kanunsuzlar Ealing'in kahramanları idi. İnce bir zevkle işlenen güldürü niteliği bu filimlerin pek çoğunun ayakta kalmasını sağlamıştır; fakat, Ealing, kendi koymuş olduğu formüllerden uzaklaşmaya muvaffak olamıyarak temelsiz bir tradisyonu sürdürdüğü etkisini yaratmaktan bir türlü kurtulamamıştır.

Ealing sineması, The Times'ın geçmişteki dördüncü liderleri, Londra-Brighton arasında tertiplenen araba yarışları, köylerde oynanan kriket maçlarının karışımıdır. Onunla aynı devrede yaşamış olan diğer bir sinema türü'nün karakteristikleri de Lady Gainsborough'nun tatlı tebessümünde özetlenebilir. Harp sırasında ve harpten sonra İngiliz sinemasında devam eden kaçış aynı oyuncuların değişik yerlerde defalarca kullanılmalarına yol açmıştır. James Mason, Stewart Granger, Margaret Lockwood, Phyllis Calvert; Saltanat naibliğinden, sokak kadınlığına, adam zehirlemekten (üzerinde büyük harflerle 'Zehir' yazılı şişelerle) miras için birbirlerine ihanet etmeğe kadar her işi yapmışlardır. Byron'da Dennis Price, Paganini'de Stewart Granger, İngiliz sinemasının bu iki talihsiz aktörü Boulogne Ormanlarında brbirlerine tedbirsizce kırbaç sallıyorlardı. Filim sayısının artışıyle birlikte bu kaytarıcı tutum da ilerliyordu. Gainsborough yolunu şaşırmış atını durmadan kamçılıyordu. Ealing'in elinde ise bir alay cokey vardı: Michael Powers (Red Shoes'da bale'yi acaip fikir-

lerini anlatabilmek için bir aracı olarak kullanıyordu. Her nasıl olursa olsun, esasında, bu sinema tahdidlerden yorulmuş, felsefe kitaplarından bıkmış bir cemiyete hitap ediyordu.

Endüstrileşmeğe doğru gidildiği yıllarda İngiliz filimciliği; artistleriyle, iş adamlarıyla, büyük bir maddi kriz içerisindeydi. Harpten hemen sonra, ilk bir kaç yıl endüstride ahenkli bir gelişim göze çarpıyordu. 1945'de çevrilen yirmi sekiz birinci kalite filim sayısı 1948'de altmış üç'e yükselmişti. Bu çıkışın hemen hemen yarısını sağlayan Rank Organizasyonu Amerikan filim piyasası ile rekabet etmeğe dahi karar vermiş, fakat bu teşebbüs Richard Groffith'in (Amerikan sinemasının tarihini yazmıştır) Sight and Sound adlı eserinde de belirttiği gibi başarıyla sonuçlanamamıştır; çünkü 'Mr. Rank'ın büyük masraflarla çevirdiği filimler dağıtımcıların masraflarını çıkartacak kadar seyirci cezbedememiştir.'

1947'de ithal masraflarını karşılamak amacıyle İngiltere Hükümeti Amerikan filimlerine ağır gümrük vergisi koydu. Buna karşıt bir hareket olarak Amerikan endüstrisi İngiltere ile filim ticaretini yasak etti. Bu tehdit sekiz ay sürdü.

İngiliz filim endüstrisinde tereddütlü devre başlıyordu 'İngiliz sineması üzerinde hazırlanmış olan P. E. P. Raporundan alınmıştır.)

> **...Tek bir hareketle en önemli rakiplerini kaybediyor ve kendi pazarlarına hâkim olabilme şansını ele geçiriyorlardı. Kendilerinin de kabul ettikleri gibi mühim bir mücadeleye girişiyorlardı. Fakat... bu mücadele ekonomik yeteneklerinin ötesinde idi.**

Rank Organizasyonu bir şeyler yapmağa çalışıyordu; ama Lord (o zamanlar Mr. idi) Rank ortaklarına verdiği demeçde diyordu ki:

> **"Yaptığımız filimlerin ekserisi kalite bakımından normal kazanç sağlayacak durumda bile değildir... Bu beklenmedik kritik duruma bir çare bulmak için ortaya attığımız plânlar fazla heveskâr işi şeylerdir.„**

Rank, bütün filim endüstrisine hükmedebilecek zenginlikte bir kuruluş, £ 3000000 zarara girdiğini açıklıyordu.

Bu üzücü durum karşısında Hükümet filim istihsalini takviye etmek üzere işe karıştı ve 1949'da National Film Finance Corporation'ı (Nasyonal Filim Sermayedarları Anonim Şirketi) kur-

du. Şirket, bağımsız prodüktörlere uzun vadeli sermayeler veren bir hükümet bankası şeklinde çalışıyordu. Bunu "Eady Plan"ı takip etti (Sir Wilfred Eady tarafından hazırlandığı için bu ismi almıştır) İngiliz Filim İşletmeciliği Sermayesi (British Film Production Fund) oynatılan filimlerden elde edilen kazancın muayyen bir yüzdesinin prodüktörlere verilmesini sağladı. Bu iki teşebbüs bugün hâlâ devam etmektedir.

1952'de hazırlanmış olan P. E. P. Raporu hükûmet yardımının devam etmesi gerektiğini daha o senelerde ileri sürmüştür:

> **"Eğer umumî efkâr; politik, kültürel ve ekonomik sebeplere dayanarak İngiliz filim endüstrisinin devam etmesi gerektiği tezini savunuyorsa, Hükûmet bu endüstriyi sadece korumakla yetinmiyerek devamlı maddî yardımda bulunmağa hazırlanmahdır.„**

Kriz ve onunla ilgili teferruatlar —National Film Finance Corporation tarafından Sir Alexander Korda'nın şirketine İngiliz Arslanın ayakta tutmak için ödünç verilen £3.000.000 (İngiliz lirası) ve şirketin yine de halk tarafından tutulmaması, öte taraftan 1948 1950 seneleri arasında işsizliğin artışı— cesaret kırıcı bir ortam yaratmıştı. Bütün bunlara ilâveten seyirci adedi her geçen gün biraz daha düşüyordu: 1946'da haftalık seyirci sayısı otuz bir milyondan 1951'de yirmi altı milyona inmişti. Bugünün seyirci istatistikleri ile kıyaslandığı takdirde bu rakam muazzam gözükürse de, o günün endüstrisi için *crise de nerfs*'in başlamasına kâfi sebep teşkil ediyordu. Harbi hemen takib eden yıllarda filimcilerin başını döndüren ölçüsüz hırslar, Amerikan piyasalarında erişilmez zaferler kazanma hülyaları 1950'lerde bir balon gibi sönerek ihtiyatlı devre başlamıştır. Fakat ihtiyat pek çok sanatçı için kesatlık demektir. Onbeş veya yirmi sene öncenin ilerisi için pek çok şeyler vaad edenlerinden, Ealing Grubun'dan, Harp sonrasının yenilik taraftarı kişilerinden kaç tanesi 1960'lara kadar gelebilmiştir? Bir şeyler yaratabilmiştir? Kaç tane rejisör işsiz kalmıştır, işini terketmiştir veya David Lean'in yaptığı gibi (Kwai Köprüsü-The Bridge on the River Kwai ve Lawrence of Arabia) Amerikalı imprezaryolara çalışmıştır? Hükûmet İşçi Partisi 1949 yılında yaptığı araştırmalardan 'İngiliz sinema endüstrisindeki israfın normal ölçülerin çok ötesinde olduğu' sonucunu çıkartmıştır. Bu netice, yalnız mâli sahada değil sinemanın yara-

tıcı ortamında da bir nev'i ürkekliğe sebep olmuştur. Maliyeciler hesap defterlerinde bir denge kurmağa uğraşırken sanatçılar dört duvar arasında sıkışıp kalmışlardı. Ealing Stüdyoları 1956'da B. B. C. Televizyon kırallığı tarafından yutularak kaybolup gitmiştir. Gainsborough, ondan çok daha önce Rank Organizasyonunun talihsiz Charm School'u (Zerafet Okulu) gibi kayıtlardan silinmişti. Harp sonrası kuruluşlar sağlam temelli olamamışlar ve 1948 krizinin açtığı yaralar kolay kolay kapanmamıştır.

1947'de İngiltere piyasası Amerikan filim endüstrisine $ 68 000.000 getirmiştir (dörtte biri nispetinde net kâr). Hollywood'un en kıymetli dış pazarları —İngiltere dahil— içlerine kolayca girilebilen ve tesir edilebilinen pazarlardır Ekonomik yönden Hollywood'un dünya sinema piyasasına hükmedişi çok kolay olmuştur: Amerikan seyircisi (savaş sonrası ilk sene haftada doksan milyon) en kalabalık seyirci kütlesini teşkil ediyordu. Nüfus bakımından kıyaslama yapılabilecek diğer ülkeler (meselâ Hindistan) sadece kendi pazarları için çeviriyorlardı veya çevirmek mecburiyetindeydiler. Yabancı filimler Amerikan piyasasında fazla tutunmuyorlardı. Halbuki Avrupa hükümetleri millî istihsali korumak amacı ile ithal edilen filimlere muayyen bir kontenjan tanıma yoluna gidiyorlardı. Filim endüstrisinin ayakta durması Hollywood'dan devamlı surette İngiltereye akan mallara baktığı için bu kontenjan İngiliz filim piyasasını çok zor bir duruma soktu. Bütün aslar elinde olduğundan Amerikan endüstrisi istediği gibi kartlarını oynıyabilirdi. Hollywood'un pençesi ancak bir şekilde gevşetilebilirdi: Amerikan endüstrisinin istihsali kesmeğe kendiliğinden karar vermesi; böylelikle Amerikan sinemaları kapılarını yabancı filimlere açacak ve dolayısiyle Avrupalıların yerli filim kalkınmasına yardımcı olabilecekti. Son on sene içersinde bu hayâl gerçekleşti. 1950'de İtalyan seyircisinin üçte ikisi Amerikan filimlerine giderken 1960'da bu oran tersine olarak bir gelişim göstermiş ve Amerikan filimlerinin seyircisinde kesin bir düşüş kaydedilmiştir. İtalyan filimlerine gidenler yüzde kırkbeş'e çıkarken Amerikan filimlerinin seyircisi yüzde kırkbire düşüyordu.

1940'ların ortalarında bunların olabileceğini düşünmek dahi bir hayalperestlik olurdu. Eğer Hollywood on sene önce kendi memleketindeki seyircilerinin yarısını kaybedeceğini düşünebilseydi

muhakkak ki ön tedbirler alma yoluna giderdi. Bütün yönleriyle sadece eğlenceyi, vakit geçirtmeyi gaye edinmiş bir endüstriydi bu. Otomatik, derinlere inerek sual sormayı düşünmeyen, hâdiseler karşısında fazla etkilenmiyen bir seyirci kütlesi... Filimlerden biri istenilen kazancı sağlamadığı takdirde ikincisinin kâr getireceği muhakkaktır, çünki sinemalardan bir hafta uzak kalan seyirci ne olursa olsun ikinci hafta gişelerin önünde birikecekti.

Harpten yeni çıkan Amerikan rejisörleri bir takım arzular ve heveslerle çalışmalarına yön veriyorlardı. Stüdyoların disiplini içine girmek istemiyenler birleşerek hususi filim şirketleri kurmayı tercih ediyorlard.

John Ford'un "They Expendable„ ve Lewis Milestone'un "A Whalk in the Sun„ filimleri Amerikalıların lirik yönlerini aksettiren iki eserdir. Sinemanın içinde yetişmiş olan bu şahısların savaşa karşı besledikleri hisleri ve ondan ne şekilde etkilendiklerini belirten bu çalışmaların yanı sıra William Wyler, 'The Best Years of Our Lives'de yeni terhis olmuş bir askerin hayatını incelemiştir. Robert Sherwood tarafından yazılan "The Best Years of Our Lives„ her bakımdan mükemmel bir filim olmuştur: ticarî niteliklerine ilâveten; teknik üstünlük, duygularla açıklanan anatez, naivité ve çok bilmişlik bir arada sunulmuştur.

İngilizlerden farklı olarak, realism Amerikalı filimciler tarafından ustalıkla ticarî bir şekle sokulmuştur... O yıllar için sinemaya sokulan en büyük yenilik olay yerinde çevrilen heyecan verici filimlerdi (Jules Dassin'in The Naked City, Henry Hathaway'in Call Northside 777, Elia Kazan'ın Boomerang'ı gibi) ondan sonra gelen problem filimleri uyandırdıkları ilgi bakımından daha da yüksek bir sınıflamaya tâbi tutulabilinirler, (Edward Dmytrk'ın Crossfire, Kazan'ın Gentleman's Agreement, Cleárance Brown'ın Intruder in the Dust'u bu gruba girer) Yerinde çekim işi herkes tarafından o kadar büyütüldü ki Hollywood'un benzeri arka sokaklar dururken gerçekten olayların geçtiği yerlere gitmek zahmetine katlanmıyacağı kimsenin aklına gelmedi. Çok geçmeden bu yeni teşebbüs kalitesiz filimlere kazanç sağlamağa başladı. Her filim vizyona girmeden önce şu veya şu polis dosyalarındaki gerçek olayları beyaz perdede canlandırdığını reklâm ediyordu. Lağım kanallarında kovalamaca oynayan hırsız polisler, acı acı çalan alarmlar, keskin gözlü detektifler, kaldırımlarda aksiseda bırakan gizli ayak sesleri... Bir

müddet için bunlar seyircilerin nefeslerini kesmeğe, ilgilerini çekmeğe yetti; fakat kısa bir süre sonra bu tip filmler ancak televizyon ekranlarında seyredilebilecek hâle geldiler.

Diğer taraftanı problem filimleri, Amerikadaki azınlıklara gösterilen aksi tepkileri tenkit ederek tolerans dersleri veriyordu. Hollywood, sosyal kritisizme yönelen, halkı şuurlu harekete teşvik eden, renk veya ırk farkı gözetilmeksizin bütün Amerikan vatandaşlarının aynı haklara sahip olması gerektiği fikrini savunan bir avukat gibi hareket ediyordu. Esasen Amerikan filimciliğinde kendi kendine tenkid özelliği her zaman için mevcuttur. Karakteristik filimlerin karakteristik kişileri: Yahudi olduğunu iddia eden bir gazeteci (Gregory Peck'e ırk mücadelesinde zafer kazanması için büyük bir fırsat) Beyazların arasında yaşamak için mücadele eden açık renkli zenci bir aile (rol beyazlar tarafından oynanır) ve Jeanne Crain tarafından oynanabilecek kadar beyaz bir zenci kızın problemleri (Pinky)... Kısa bir süre önce çevrilmiş olan A Majority of One Alec Quiness'in "Japon milyoner"i ile Rosalind Russell'in "Brooklyn'li Yahudisi"ni karşı karşıya getirmiş ve Hollywood'un bu tip filimlerden vaz geçmek niyetinde olmadığını göstermiştir. Bu tarz filimler, seyircinin Alec Quiness Gregory Peck veya Rosalind Russell'e olan sempatisi bakımından seyirci bulmakta zorluk çekmemiştir ve çekmiyecektir. Bu tip filimler üzerinde yürütülen ironik fikirlerin en güzeli Gentleman's Agreement'in yazarı Moss Hart tarafından şu şekilde özetlenmiştir: "Bir gün stüdyo işçilerinden birisi bana dedi ki 'Filimlerin çekimi sırasında pek çok şeyler öğrendim.' Bu sözler beni sevindirdi ve daha fazla bilgi istedim. İşçi devam etti 'Bir daha Yahudilere karşı kaba davranmıyacağım zira Yahudi diye hücum ettiğim aslında Yahudi olmayabilir."

Crossfire (yine o günlerin modasına uyan bir filim. Richard Brook'un romanından alınan bu filim sonunda hunharca öldürülen masum bir Yahudidir; romanda ise bir homoseksüel) benzeri filimlerden daha kaliteli, gerçekleri daha sert fakat hazmedilebilecek bir tutumla işleyen ve dolayısiyle geniş ilgi uyandıran bir filimdi. Harp sırasında çevrilen Double Indemnity ile başlayan Mildred Piece ile yerleşen (Joan Crawford'u karanlık bir gecede ıstırap içinde kıvrandıran filim), The Strange Love of Martha İves'de lüzumsuz süsler içinde boğulan melodramatik aksiyon büyük masraflarla çevrilen filimlerin sağladığı seyircinin çok daha fazlasını çekiyordu. Hollywood sadece Amerikan seyircisi için

filim yapmağa devam ediyordu, yâni filimlerin vahşet kaidesini ne dereceye kadar kabul edebileceğinden habersizdi. James Agee, sinema tarihini en iyi inceleyen yazar, bu filimlerdeki whisky ve sigara-dumanı tadını Robert Rosse'in Body and Soul filimini eleştirirken kısaca topallamıştır.

müstehzi bir gözlemcilik, temsil ettikleri dünyanın alçaklığına uygun bir karamsarlık, insanın iyiliğine inanmayan bir felsefe ve gergin bir atmosfer.

Agee, yazısına devamla harp sonrası Amerikan filimlerinin 1930'ların bu günleri arattığını ve daha da kıymetlendirdiğini itiraf etmiştir Sinemaya gitmeğe 1930'larda başlayarak günümüze kadar gelen bir eleştirmen de muhakkak ki, aynı şeyleri söyliyecektir. Vasat sayılabilecek bir yılda (1948) çevrilmiş veya vizyona girmiş filimlere bakılacak olursa bugün dahi yetiştirilmesi imkânsız denebilecek sayıda sanatçıyla karşı karşıya kalınır. Komedileri ele alacak olursak: Preston Sturges (Unfaithfully Yours), Billy Wilder (A Foreign Affair), Frank Capra (State of the Union). Melodramlarda: Alfred Hitchcock (Rope en verimli olduğu yıllar değildir), John Farrow (The Big Clock), Jules Dassin (The Naked City). Müzikaller: Vincente Minnelli (The Pirate), Rouben Mamoulian (Summer Holiday), Charles Walters (Easter Parade). Kovboy filimleri —Westerns—: John Ford (Fort Apache) ve Howard Hawks (Red River). Duygusal Filimler: George Stevens (I Remember Mama) ve belki de Hollywood'la yapılan filimlerin en Avrupaîsi olma sıfatını kazanan Max Ophuls'un (Letter from an Unknown Woman)ı. Harp sonrası sorunlarını işleyen Fred Zinnemann'ın (The Search)ı. Bunlara Hollywood'la pek ilgisi olmayan Macbeth, (Orson Welles tarafından çevrilmiştir) Robert Flaherty'nın (Louissiana Story) ve (So This is New York) komedileri eklenebilir. Bu listeye ilâve edilebilecek diğer bazı filimler bu gün hâlâ seyredilebilinecek değerdedir.

Yukarıda sıralanan filimlerin büyük bir ekseriyeti, isim her hususta ön plânda geldiği için, şöhretli şirketler tarafından çevrilmişti. M. G. M., Fox, v.s. gibi... Hollywood'un büyük stüdyolarında çalışmanın zorlukları her fırsatta itiraf edilmiştir. John Huston tarafından çevrilen Red Badge of Courage filminin her safhasını bütün teferruatı ile anlatan (Picture) kitabında, eserin yazarı Lillian Rose M. G. M.'in patronlarından birinin sözlerini olduğu gibi nakletmiştir:

> **"Ne tarz filim yaptığımız beni ilgilendirmez. Eğer bir filim bu ofiste beğenilirse her tarafta beğenilecek demektir... Burada hepimiz gişe hasılatı yüksek olabilecek filimleri severiz."**

Louis B Mayer'in de aynı kitapta şöyle bir konuşması vardır:

> **"Elimizde iki filim vardı. Birisi ufak tefek Mickey Rooney'in Andy Hardy'si diğeri ise Greta Garbo'nun Ninotchka'sı. Ninotchka bütün ödülleri kazandı... Mavi Kurdeleler! Pembe Kurdeleler! Gişe rekorunu kıran hangi filim oldu? And Hardy. Neden? Çünki o içten gelen mükâfatları kazandı, kurdeleleri değil."**

İşte eski Hollywood'dan yükselen sesler gişeyi ön plânda tutan seslerdi. Fakat aynı zamanda, büyük stüdyolar sanat yapmak zorunda olduklarını da biliyorlardı. Sarsılmaz bir piyasa ve kontrollü istihsal rahatlıkla çalışmalarını sağlıyordu. Bu sistem de ferdî çalışmalara hak tanımamakla beraber —1947'de Chaplin, Monsieur Verdoux filimi ile çeşitli hücumlara maruz kalmıştı— kendisine ayak uydurabilecek kimseleri bünyesine almağa her vakit hazırdı. Diğer milletlerin ulusal sinemaları bünyesindekilerin kabiliyetleri, saplantıları, kazanç temayülleri yüzünden dalgalanmalara hedef olmuştur. Yalnız Hollywood önüne çıkan kabiliyetleri, değerli fikirleri yutan dev bir elektrikli süpürge gibi dengesi bozulmadan bir yıl çıkarttığı yeniliği ertesi yıl paraya döken ek toplum eğlencesinin yıkılmaz sembolü olarak ayakta kalabileceğe benziyordu.

Fakat, bu Hollywood Louis B. Mayer ile birlikte ölmüştür. O Hollywood'un temelleri karşılıklı itimat üzerine atılmıştı; bu itimat '...Burada hepimiz gişe hasılatı yüksek olabilecek filmleri severiz' sözlerinin açıkladığı maddî azametten doğan bir itimattı. Bu güçlü sistemin amacı; garajlardan, lokantalardan topladıkları keşfedilmemiş değerleri yetiştirerek dünyanın bir numaralı yıldızları yapmak ve dolar temin etmekti. Kurulduğu günden beri bu böyle idi. ama bu devrenin duraklamıyla büyük bir çöküntü meydana geldi. Belki on yıldan uzun bir zamandan bu yana Hollywood eski günlerine dönmek çabası içindedir.

GERGİN YILLAR

HOLLYWOOD'UN parlak günlerinde onun tarafından beslenen sembolik ve gerçek değerde işler kötü gitmeğe başladığı anda birer mesuliyet olarak alınırlar. Her türlü hücuma açık, müdafaası zor Hollywood; daima bir atış tahtası durumundadır. İyi Ahlâk Dernekleri tarafından başının eti yenilen., çeşitli kadın organizasyonları tarafından sık sık taciz edilen, baskı grupları tarafından —Amerikan toplumunun göze sempatik görünen yönlerini yeteri kadar değerlendirmediği için— tenkitlere maruz kalan bir hedeftir. Şikâyetler ne kadar garip olursa olsun —bir artistin özel hayatıyla, bir senaryo yazarının politik eğilimleriyle, veya bir filimde işlenen tezin her hangi bir mesleğin cazip yönlerini öldürmesiyle (Death Of a Salesman - Satıcının Ölümü) ilgili tenkitlerdir bunlar— Hollywood seyirciden yükselen bu saçma gürültülere kulaklarını tıkamak cesaretini gösteremez. 1947'de Hollywood'a karşı gerçekten geniş çapta taarruz hareketlerine girişilmiş, hatta Hollywood, en büyük adamlarını, bir tecavüze maruz kalmasınlar diye sıkı kontrol altına almıştı. 18 Ekim 1947'de Anti-Amerikan Faaliyetleri Tesbit Komitesi Genel sekreteri J. Parnell Thomas üyelerini toplıyarak 'Amerikan filimlerinde mevcut komünist temayüller' hakkında incelemelere başladı. Bu havadisin patlak vermesinden bir gece sonra otuz dokuz kişi Komite merkezine davet edildi; bunların arasında 'komitenin, komünist olduklarına dair ellerinde delil bulunduğunu iddia ettikleri' Hollywodd'un on mühim şahsiyeti de vardı. Komiteye açıkça meydan okuyan bu şahıslar; içlerinden bir tanesi ('Ben komitenin huzurunda sorguya çekilmiyorum... fakat Komite Amerikan halkının huzurunda mahkeme ediliyor' demiştir) meşhur "Hollywood Onu" olarak isim yapmışlardır.

1947 Mahkemeleri pek çok komik hâdiselere sahne oldu. Jack Warner ve Louis B. Mayer harp sırasında Sovyet taraftarı filimler yaptıklarını itirafa davet ediliyorlardı. Komitenin iddialarını teyid etmek için başvurduğu şahitlerden Adolphe Menjou;

Marxism, Sosyalizm, Komünizm, Stalinizm hakkında bütün bildiklerini ortaya dökerek Amerikada bu akımların kuvvet kazanmasından doğabilecek sonuçlar üzerinde felsefe yaparken Ginger Rogers'in annesi, kızının Sister Carrie (Kızkardeşim Cerrie) filiminde oynamasına filimde açıkça görülen komünist propaganda yüzünden mâni olduğunu ileri sürüyordu. Dinlenmek üzere soruşturmalara davet edilen son şahitlerden bir tanesi de Bertrold Brecht idi. Brecht, Partiyle hiç bir ilgisi olmadığını söyliyerek Komite üyelerinin iltifatlarına mazhar olmuştu. Başkan Thomas üyelere "çok iyi, karşımıza getirdikleriniz arasında en iyi cevapları veren tek insan." demişti.

Fakat, komite; arkadan gelecek olan McCanthy tutumuna pek çok fırsatlar hazırlayan tesadüfi bir olay, bir hazırlık devresi olarak kaldı. "Hollywood On"ları Komiteyi küçük gördükleri, tutumlarını tenkid ettikleri için hapis cezasına çarptırıldılar. Prodüktörler Birliği, kararı takiben yayınladıkları bildiride 'Bu kişilerin işverenlerine karşı görevlerini yerine getirmediklerini ve endüstrinin düzenini bozduklarını' ileri sürerek hiç birisinin 'Komiteyi tahkir edici mahiyetteki sözlerini geri almadan ve Komünist partiyle ilgileri bulunmadığını kanun önünde itiraf etmeden' önce işe alınmıyacaklarını ilân ettiler. Böylece, baskı ve zorlama neticesi Hollywood'da Kara Liste sistemi başladı. İlerde bu sistem 1947'den kuvvet alarak daha gelişecek ve kuvvetlenecekti. 1951'de ikinci bir mahkemenin sonuçlanmasıyla aşağı yukarı iki yüz kişilik bir grup (ekseriyeti yazarlar teşkil ediyordu) Amerikan sinemasında faaliyet göstermekten men ediliyorlardı.

Pek tabiî Hollywood komünist sanatçılara da yataklık ediyordu. İspanyolların ihya edilmeleri tezini savunan, Kaliforniyada yapılan grevlere maddi yardımlarda bulunan solcu aydınlar, Fakir Doğu yakasından gelerek birdenbire kendilerini Batı'nın debdebesi içinde bulan ve bundan bir nev'i vicdan azabı çeken artistler komünizm taraftarı idiler. Parti bunları zehirliyor ve besliyordu. Gerçek şudur ki, Komünizm'in sinema üzerinde yarattığı etki son derece önemsiz olmuştur. Amerikan filimlerinin komünizme kayacağı tezini ciddî bir problem olarak ele alan kimse çıkmamıştır.

Herkesin hemfikir olduğu nokta bütün tahribatın Kara Liste tarafından yapıldığı idi. Sinirli bir hava, listeye isimlerinin girece ği korkusu, paniğe kapılmış o yılların karakteristik çizgileridir.

1948'de William Wyler The Best Years of Our Lives'ı çeviremiyeceğinden korkuyordu. 1953'de Carl Foreman, The Man ve High Noon'u... senaristi, Avrupaya g... edenlerin arasındaydı. Orada dahi, uzun seneler, yarattıkları eserlerden dolayı takdir toplıyamamışlardı. Joseph Losey iki filimini değişik adla çevirmişti. Yazarların büyük bir ekseriyeti eserlerini imzasız yayınlıyorlardı. Dalton Trumbo Kara Liste mensuplarındandı, bir yazısında Büyük stüdyoların senaryo sıkıntısı çekt'ğini belirtiyordu. 1956'da Mr. Robert-Rich The Brave One adlı senaryosu ile Akademi Ödülünü kazanıp da bütün aramalara rağmen bulunamayınca bu tatsız komedinin aslında utanç verici bir gerçek olduğu ortaya çıktı, çünki Mr. Rich; adı Kara Listeye geçmiş Trombo'dan başkası değildi.

O güne kadar yapılan işler sadece halk tarafından değil Hollywood otoriteleri tarafından da ağır puanlar aldı (aniden vazifelere son vermeler, kıymetli yazarların casuslar gibi gizli köşelerde kimliklerini gizliyerek çalışmak zorunda kalmaları, ailelerin sınır dışı edilmeleri) Amerikan filimleri ya çok ölçülü, ihtiyatlı ya da içten içe gelişen gerilimleri dışarıya vuran isterik bir ifade taşımağa başladı. Hollywood'dun Radikal zihniyetleri kovuşturmaya tâbi tutuluyorlardı ve bu zihniyetin temsilcileri, şayet endüstriden ihraç edilmemişlerse, şiddet kullanmak suretiyle konfirmizm'i benimsemeğe zorlanıyorlardı.

Aynı zamnda, bu sinirli endüstri seyirci için de mücadele etmek mecburiyetinde idi. Seyirci sayısı 1940'ların sonlarına doğru yavaş yavaş düşmeğe başlamış, televizyonun kuvvetli bir rakip olarak karşılarına dikilmesiyle bu düşüş hızlanmıştı 1950'lerin ortalarında seyirci 1946'daki nispetin yarısı kadar olmuştu Neticede Hollywood, istihsalde kısma yoluna gitmek mecburiyetini hissetti 1951'de stüdyoların çıkarttığı filim sayısı 369 idi. 1955 de bu rakkam 241'e düşmüştü. Her geçen yıl Amerikan sineması dış pazarlara biraz daha güvenir hâle geliyordu. Bu güven sadece fazla kazanç temin etmek için değil yapılan masrafları karşılamak içindi. Veriety adlı ticaret dergisinde bir yazar 'filimlerin üçte ikisinin Amerika ve Kanadada masrafları dahi çıkartamadığını bildirmisti.

Bir süre Hollywood bir bir mektep talebesi muzipliği ile bu duruma karşı koymağa çabaladı. Komedi kahramanları televizyon ekranlarında görünmeğe basladılar. Endüstri, tek çıkar yol olarak beyaz perdenin boyutları üzerinde değişiklikler yapma fikri

üzerinde çalışmağa başladı. Basit mantık yeni bir çözüm bulmak üzereydi: Sinema iki bakımdan televizyondan daha avantajlı idi. Bu avantajların ilki ve daha önemlisi resimlerin büyüklüğü, aynı zamanda renkli çekilmeleriydi. Şu halde üç buutlu olarak da çekilebilirlerdi. Geniş perdeler, daha fazla renk ve 3 Buutlu çekim endüstrinin yeni doktrini oldu.

Önce Cinerama geldi: This is Cinerama programı 1952 sonbaharında Broadway'de açıldıktan kısa bir süre sonra dünya seyahatine başladı. Cinerama'da esas; normal perdenin altı defa daha geniş olan kavisli bir perdedir —veya üçlü perdenin üç katı— kavisli perdenin gergin bir şekilde açılmasıyla, seyirci şekilleri yalnız çok büyütülmüş olarak değil aynı zamanda derinliğine görme imkânını da kazanır. Fakat Cinerama tekniği çok geniş yere ihtiyaç gösterdiğinden fazla pratik değildir. Sadece sahneleri, manzaralar, uçak seyahatleri hariç kimse o kadar geniş alanları kaplayacak sahneleri oynamak istemez. Diğer taraftan, bu kadar geniş bir perdede dikkatlerin dağılmaması imkânsızdır. Cinerama'nın açılışından ancak on sene sonra ilk denemenin yapılması kimseyi şaşırtmamalıdır. How The West Was Won ilerisi için bir vaad olabilir. Fakat, masrafların yüksekliği Cinerama'nın tutunan bir teknik olmasına en büyük engeldir.

1952'nin nişangâhsız atışlarından bir diğeri de Stereoskop modası olmuştur (resimleri çift göstermek) fakat bu moda geldiği gibi arkasında iz bırakmadan gitmiştir. Bu sıralarda Natural Vision (Tabii görüş veya tabii hayal) tekniği ile çevrilen bir macera filimi büyük stüdyolara Üç Buutlu sinema tekniğini İthal ediyordu. Warners şirketi, House of Wax (Mumyalar Müzesi) ni çevirerek stereoskop sistemle sağa sola bir kaç iskelet savuruyordu. Hitchcock'un Dial M for Murder'i 3 Buutlu çekilmeğe başlamış fakat filim tamamlanmadan moda ölmüştü. Saçma sapan, ucuz filimlerin bir biri ardından piyasaya sürülmesi seyircileri kaçırıyordu. Perdede derinlik sağlamak bir hayal olarak kalmıştı 3 - Buutlu filimler'in özelliği ancak perdedekilerin ellerine geçeni dışarıya savurmalarıyla belli oluyordu, üstelik seyirci çift hayali düzeltmek için gözlük takmaktan hiç hoşlanmamıştı.

Twentieth Century-Fox temkinli hareket ederek CinemaScope tekniğine yöneldi. Bu teknik geniş perdeyi bütün filimlerde kullanılabilecek kadar pratik bir şekilde tanzim etmiştir. İlk denemelerini kâr sağlayacağından emin oldukları tarihî bir filim üzerinde yaptılar (The Robe) 1953. Dikdörtgen şeklindeki normal

sinema perdesinin boyutları 4 x 4 dür. CinemaScope ise 2.5: 1 ölçülerinde bir mustatil (oblang). Yüksekliк sinema binasının duvar yüksekliği ile ayarlanacağından, perdeler alabildiğine geniş tutulmuştur. CinemaScope aslında çok yeni bir teknik değildi. Henri Chrétien adlı bir Fransız sene'er önce ilgisiz bir endüstride bu buluşunu tatbik etmek istemiş fakat ilgi görememişti. Şimdi Fox patenti satın alarak ismini değiştirip (önceleri Anamorphoscope deniyordu) kullanıyor ve halka bütün filmlerin bu teknikle çevrileceğini ilân ederek reklâm kampanyasını takviye ediyordu. CinemaScope tekniği esasında geniş perde hayâlini 35 mm lik çerçevenin içine sığdıran ve projektördeki muvazene mercekleriyle büyüterek perdeye aksettiren bir tekniktir. Özellikle İngilterede Rank stüdyosu ve diğerleri yeni masraflara girmeğe taraftar olmadıklarından bu tekniğe direnerek normal filmler yapmağa bir müddet daha devam ettilerse de Fox'un bütün filimlerini CinemaScope esası ile çevirerek ya hep ya hiç kararı beklenilen neticeyi geciktirmedi ve CinemaScope bugünkü durumuna geldi.

CinemaScope'u; geniş perde tekniğinin değişik çeşitleri takib etti. Paramount şirketinin VistaVision (genişliğin uzunluğa oranı 1. 85: 1) Fransızların Dyaliscope, Japonların TohoScope tekniklerin yanı sıra Todd-AO (Mike Todd'un adını almıştır) Panavision, Technirama, Super Technirama, Super Technirama 70 filimin genişliğini kasteden bir sayıdır. Normal 35 mm filimlerin yerine 70 mm kullanılması ile çekilen şekiller de iki misli büyümüş olacaktır). Perde genişlikleri sinemadan sinemaya değişir. Normal ölçüler şu şekilde değişir 1. 66: 1 (standart geniş perde) 2. 5: 1. Bütün geniş perde tekniklerinin tek amacı fazla tahrifata gitmeden elde edebildikleri kadar geniş şekiller ile çalışmak.

Bu, yeni perde şekilleri çok çabuk benimsendi, ve CinemaScope tekniğinin ilk günlerinde yapılan tenkitler, alaylı şakalar tarihe karıştı. Jean Cocteau bir yazısında —'gelecek sefer şiirim için daha geniş bir sahife kullanmak emelindeyim' diye iğneli sözler ederken Jean Renoir felsefe yapıyordu— 'Bizim çağda yaşayanlar her şeyi enine görüyor; bizden öncekiler boyuna görürlerdi. Ne siz ne ben bu görüş zaviyelerini değiştiremeyiz.' Kritikler oblong bir şeklin dikdörtgenden daha az elverişli olduğu fikrini müdafaa ediyorlardı, fakat sanatçıların CinemaScope'a el atmalarıyla bütün tenkitlerin boş oldukları meydana çıktı.

Modern sinema geniş sistem filim yapımcılığına doğru ilerlediğinden enine, boyuna, derinliğine çalışma imkânları elde etmek, kamerayı stop ettirmeden bir sahneden diğerine kayabilmek geniş perde ile mümkün olabilmiştir. Her ne kadar aslında rejisörler istedikleri çekim sistemi ile çalışmakta serbest olmalılarsa da stüdyolar onlara bu fırsatı tanımaz. Eğer bir filim çevrilecekse, bu stüdyonun arzu ettiği sisteme göre çevrilecektir. Genellikle, filimlerin kazanç sağlanacağından emin oldukları teknik yeniliklere uygun bir şekilde çevrilmesi her şeyden önce gelir.

Geniş perde sisteminin tamamen benimsenmesinden sonra seyirci cezbetme problemi tekrar ortaya çıktı. Çünkü artık genişlik, satış yapmak için yeterli bir yenilik olmaktan sıyrılmış bütün dünya filim endüstrileri tarafından benimsenmişti. Hollywood, bunun üzerine, tekrardan eskiye dönüş yaptı. Ama bu sefer önceden de çevirmiş olduğu büyük filimleri geniş perde sistemine uyguluyordu. The Ten Commandments (On Emir), Around the World in Eighty Days (Seksen Günde Devrialem) South Pasific (Güney Pasifik) gibi filimler milyonlar dökülerek çevriliyor ve en büyük sinemalarda aylar hatta bazen senelerce oynuyordu.

Filimcilerin tek düşünceleri gösteriş ve şaşaa müşterileri bulmaktı. Produktörler hangi filimlerin halkı çekeceğini hangilerinin uzaklaştıracağını tespit etmek zorunluğunda idiler. İncil, her zaman olduğu gibi yine iyi iş görüyordu. Romantik fon müziği, güzel manzaralarla süslenmiş seyahat filimleri de İncilden aşağı kalmıyordu. Müzikaller, bilhassa sahnede başarılı olanların sinemaya adaptasyonları (Meet Me in St, Louis, An American in Paris, The Band Wagon gibi) geniş ilgi uyandırıyordu. Bu tarz filimler dans, renk, müzik, ritm ve hızlı bir tempoya dayanıyordu. Fakat yavaş yavaş filimlerdeki hareketli tempo yavaşlatılarak 'sahne temsilleri'ne uydurulmağa başlandı. Müzikallerle şöhrete erişmiş yıldızlar (Judy Garland, Fred Astaire, Doris Day) yerlerini Deborah Kerr, Yul Brynner, Rosalind Russell gibi sanatçılara bıraktılar.

Maalesef, bugün yapılan büyük filimler eskinin devleriyle kıyaslanabilecek kıymette değildir. Yapılan masraflar, kullanılan figüranlar için harcanan yüzbinler ölçüye vurulduğu zaman alınan sonuçlar yapmacıların lehinedir denemez. Gone With the Wind (Rüzgâr Gibi Geçti) ayarında bir filim hâlâ çevrilememiştir. 1962'de The Times gazetesinde reklâm yapan 29 Londra sinemasından 8 tanesi, Lawrence of Arabia veya How the West Was Won gibi uzun süre oynayan filimleri programına alabilmişti.

Uzun filim modası, iki saatten kısa sürenleri ikinci derecede filimler kategorisine sokmağa sebep olmuştur.

Büyük filimlerle birlikte kısa filimleri küçük görme modası başlamıştır. Prodüktörler veya rejisörler sık sık; 160 dakikalık, geniş perdeli , stereophonic, renkli filimler yaptıklarını doksan dakikalık, siyah-beyaz, normal perdeli filimleri beğenmez bir eda ile tekrar ederler. Fakat, çoğu zaman yapımcılar kendi keşiflerinin kurbanı olmaktan kurtulamaz ve zafer peşinde sürüklenip giderler. Para hırsı hepsinin gözünü bürümüştür. Esasen az parayla yetinmek yıkılmak demektir.

Yeni sistem tamamen ticari bir görüntüye sahip olmakla beraber filim yapımcılığında bir takım önemli değişikliklere de önayak olmuştur. On sene evveline kadar, uzun filimin hâlâ çok özel bir karakter taşıdığı devrede, bir filimci hemen hemen her yıl bir eser sürerdi piyasaya. Şimdi ise durum tamamen aksi olmuştur. Meselâ David Lean 1957'de bir filim yaparak 1962'ye kadar ikinci bir filim yapmamaktadır. Lawrence of Arabia'yı tamamlamak için harcanan vakit yaratma gücünün iki-üç yıllık bir devre süresince devamlı faaliyet gösterdiğini ispat eder.

Büyük filimlerin derinliklerinde uzunluk felsefesi mühim rol oynar. Eskiden makbul olan bir vaka'yı kesin çizgilerle doksan dakika içersinde anlatmaktı. Her sahnenin amacı seyirciye bir şey anlatabilmekti. Şimdi ise her şey gayet ağır hareket etmektedir; bir yetkiliye göre 1939'da tam doksan dakika süren bir filim bugün ancak iki saat içersine sığdırılabilmektedir. Konuşmalar daha etraflı olmakta vakit uzun uzun manzara göstermekle geçirilmektedir (neden gösterilmesin? hele oraya gitmek için epey para harcandı ise), her şey konuyla fazla ilgisi olmasa dahi etraflıca anlatılmaktadır. Antonioni ya da Satyajit Ray'ın filimlerindeki lüzumlu yavaşlık ile Amerikan filimlerindeki taktik aynı şey değildir. Çağdaş Hollywood filimlerinin problemlerinden birisi de taktikleri kullananların bu işi zevkle yaptıkları hissini aşılıyamamalarıdır.

Büyük perdelerde büyük lâflar etme merakı bir numaralı Amerikan filimcilerini de sarmıştır. Vincente Minelli, Under the Clock ve The Pirate'den Lust for Life ve The Four Horsemen of Apacalypse'e atlatmıştır. Bu filimlerinde de renk armonisi ve kamerayı kullanmadaki üstün tekniği göze çarpmaktadır, fakat eski hafiflik ve akıcılıktan uzaklaşmıştır Fred Zinneman'ın harp sonrası filimlerindeki (The Man ve Teresa) edebî adaptasyon gücü The Nun's

Story ve The Sondowners'da da devam etmiştir. ama onun en büyük özelliklerinden olan basit şeyleri basıt bir dille söyleyebilme yeteneği tamamen kaybolmuştur. John Huston; The Maltese Falcon ile The Treasure of Sierra Madre'nin yaratıcısı, kırık hayallerin'in suçlu psikolojisinin, ruhî gerilmelerini başarılı anlatımcısı The Roots of Heaven veya The Misfits filimleriyle kabiliyetinin sonsuzluklar içersinde yuvarlanıp gitmesine yol açmıştır.

Bunlar ve bu modayı takip eden diğer büyükler (Otto Preminger, George Stevens, William Wyler) Hollywood'un bir numaralı sanatçıları olarak kalmışlardır. Her türlü teknik imkânlara sahiptirler. Fakat içinde yaşadıkları çevre sinirli bir çevredir. Endüstrinin; en fazla satış rekoru kıran eserlere (best-sellers), uzun süre afişlerde kalan oyunlara bel bağladığı bir ortamda gerçek sanatçıların yaratıcı güçlerini bütün genişliği ile kullanabilmeleri imkânsızdır. Nicholas Ray Hollywood filimleri için "herkesin oynıyabileceği en büyük ve en pahalı elektrikli tren" demiştir. Arkasında bir sürü ortak, milyonlar değerinde masraf, ve yüklü bir sermaye katarı çeken bir lokomot'fin bir rejisör tarafından raydan çıkartılması arkadaki vagonların da hasara uğramasına sebep olacaktır. Böylesine tehlikeli bir riski kim gözüne alabilir?

1940'ların sonuna kadar 'Beş Büyükler' adı altında toplanan Hollywood Filim şirketleri (Fox. Warner Brothers, M. G. M., Paramount, RKO - Radio) İngiltere'de bulunan Rank Şirketi gibi istihsalci, dağıtımcı ve gösterici olarak hareket ediyorlar ve kendi sinemalarını devamlı surette takviye yoluna gidiyorlardı. 1950'de uzun mücadelelerden sonra Yüksek Mahkeme (Supreme Court) istihsal ve dağıtımı diğerinden ayırıyordu Ekonomik bakımdan bunun sonuçları iki taraflı oldu Şirketler, istihsal oranın düşmesiyle stüdyolarını bağımsız çalışan gruplara kiralayarak kâr sağlayabileceklerini gördüler. Bu kolay ve emin bir kazanç yolu idi. İkincisi; sinemalarla direkt bir temasları kalmadığından televizyona doğru kayarak, ellerindeki filim stoklarını satıp veya kiralayıp çabuk para kazanma yolunu keşfettiler.

Bağımsız çalışmanın bu suretle hızlanması; prodüktörlerin de, rejisörlerin de kendi başlarına buyruk çalıştıkları takdirde bir patron hesabına çevrilen filimlerden daha değişik bir yönde ilerlemediklerini gösterdi. Prodüktör; serbest veya bağlı, yine maddi durumunu hesaba katmak zorundadır, muayyen bir senaryoyu is-

terken onunla birlikte şart koşulan rejisör veya oyuncuyu kabul etmesi şarttır. Filim yapımcılığında karşısına çıkacak bu türlü problemleri maharetle idare etmesini bilmelidir. Stüdyo patronlarının yükünü çekemediği takdirde ticari yönü ağır basacak gösterişli filimler yapabilmesi zordur. Eğer ucuza kaçmak isterse; heyecan uyandırıcı, aşırı duygusal filimler idealidir, çünki kolaylıkla alıcı bulurlar. Bağımsız bir prodüktör de bilir ki, bankalar ancak tanınmış bir artistin sayesinde kolayca kredi verirler. Uzun süreli kontratlarla büyük stüdyolara bağlı meşhur artistler ise kontrat dışında oynamak için filimin sağlayacağı kârın büyük bir kısmına ortak olmakta israr ederler. Aktörler ve rejisörler bir işten diğerine, bir stüdyodan ötekine koşarlar. Kudret, stüdyo müdürlerinden, esas patronlardan mukaveleleri hazırlayan acentalara geçer. Bu acentaların en meşhuru filim ve televizyon şirketleri ile çalışan M. C. A. dır.

Bugün artık Hollywood'dan batıya doğru bir akım başlamıştır, New York, prodüktörlerin, Elia Kazan gibi meşhur rejisörlerin merkezi hâline gelmiştir. Her geçen gün Hollywood filimcilerinden ya sürekli çalışmak maksadıyla ya da bir iki filim için Avrupaya geçenlerin sayısı artmaktadır. Samuel Brenston, El Cid ve The King of Kings'in prodöktörü, stüdyolarını İspanyaya kurmuştur. Sam Spiegel, The Bridge on River Kwai ile Lawrence of Arabia'nın yapımcısı daha ziyade Avrupa ve Doğu'da çalışmayı tercih eder. John Huston'un Freud'u ve Billy Wilder'in One, Two, Three'si Almanyada çevrilmiştir. Bu listenin sonu yoktur. Bazen bir filim dışarda çevrilir çünkü baş role çıkanlar öyle arzu ederler, bazen vergi mükellefiyetinden ucuz kurtulmak ya da değeri düşük yabancı parayı kullanmak dışarıya çıkmak için yeterli sebeptir. Çünki ne kadar pahalı olursa un Avrupada çevrilen şaşaalı bir filim, çok sayıda figuran Amerikaya nispetle yapımcılara yine de ucuz gelir. Bu yüzden, bu usul, Hollywood'un çabucak benimsenen, çok sevilen ve devam edeceğe benziyen en son modasıdır. Artık Hollywood artistleri İsviçreden çağrılmakta, kontratlar Londrada imzalanmakta ve çekime Roma'da veyhutta Tokyo'da başlanmakta.

Hollywood stüdyolarında televizyon serilerinin filimlerin yerini aldıkları görülmektedir. Hollywood stüdyolarındaki nüfusun dörtte üçü şimdi televizyon şirketleri hesabına çalışmaktadır. Eskiden ufak filim şirketleri aynı dekor ve aynı artistlerle iki kovboy filimini bir arada çekerdi. Tek değişiklik kişiler arasındaki

konuşmalar ve kılık kıyafetti. Şimdi TV şirketleri aynı taktiği kullanarak bir çırpıda iki filimi aynı stüdyoda değişik teknisyenler kullanarak çekmektediler.

Televizyon; filim şirketlerine eski filimlerin satışı için iyi bir pazar açmış oldu ve aynı zamanda yıllardan beri birikmiş, birbirinin üzerine yığılmış ölü hücrelerin ticarî yönden işe yarayabileceğini gösterdi.

İngilterede filim şirketleri televizyondan mümkün mertebe uzak durmak için ellerinden geleni yapmışlar, TV'ye filim satmaktan uzak kalmışlardır. Çünki, televizyonda gösterilen filimler fazla köhne olmadıktan sonra sinemaya gidebilecekleri evlerinde oturmağa teşvik edecektir. Amerikada bu engeller, 1955'de R. K. O. nun, kapitalinin bir kısmı TV için eski sinema filimleri satın alan bir firma ile ortak yatırımda kullanılan büyük bir şirket tarafından satın alınmasıyla ortadan kalkmıştır (R.K.O., Desilu televizyon şirketi tarafından satın alınmış olup bu şirket I. Love Lucy programı ile milyonlar kazanmıştı). Eğer bir şirket televizyona giden kapıları açtı ise diğerleri de aynı şeyleri yapacaktır. Ve 1957 yılında 10.000'den fazla sinema filimi TV'de kullanılmak üzere hazırdı. Gelişmekte olan bir endüstri, karşısına çıkacak her şeyden yardım beklerken; kurulduğu günden beri para ihtiyacı tükenmeyen diğer bir endüstri kolu ile karşı karşıya geliyordu.

Eski filimlerin televizyon şirketlerine satılması; stüdyo topraklarından bir kısmının yine aynı şekilde satışı; denizaşırı memleketlere gidiş ve oralarda çevrilen bir kısım özel maksatlı filimlerin sinema işçi sendikaları tarafından ağır tenkitlere mâruz kalması: Bunların hepsi Hollywood'un yıkılmasını hazırlayan krizlerdir. Büyük şirketler; istihsali yürütebilecek, kendilerine astronomik kazançlar sağlayacak idarecileri bu hayallerini gerçekleştiremedikleri anda işten atarak yenilerini getirmeği bir alışkanlık şekline sokmuşlardır. Artık eskiye dönmek imkânsızdır, çünki sinemanın kaybettiği seyircisini geri kazanabilmesi stüdyoların kudretlerinin ötesindedir. Harpten sonra Hollywood o kadar çok şeyler kaybetmiştir ki ama yine de tutunduğu bir nokta vardır: bütün dünya için filim yapabilme kabiliyeti.

FİLİM DEĞERLERİ

JEAN-LUC Godard, bir el bombası gibi seyircilerin üzerine doğru fırlattığı filimini, A Bout de Souffle, Monogram tekniğine ithaf ettiğini söylüyordu. Monogramatik filimler Hollywood'un B dereceli prodüksiyonlarıyla yakından ilgisi olanlara hiç de yabancı sayılmaz. Genç Fransız rejisörler de Amerikanın, ne diyaloglarında ne fikirlerinde hiç bir değişiklik olmayan ve işliyecekleri konuyu gayet iyi bilen kişilerin yarattıkları bir yeraltı kültürü içinde yoğrulup giden bu kalitesi düşük filimlerine hürmet gösterisinde bulunmuşlardır.

Amerikalı kritikçi Manny Farber 1957'de yayınladığı bir yazısına başlık olarak 'Yeraltı Filimleri' demeği uygun bulmuştu. Bu yazısında Farber, 'uzun süre ihmâl edilen aksiyon rejisörleri'nin geçip gitmekte olduğundan bahsetmiş (sıraladığı rejisörler: Raoul Walsh, Howard Hawks, William Wellman, William Keighley, Anthony Mann) ve oldukça nezaketsiz bir lisanla 'filim sanatının su aygırları' şeklinde nitelediği George Stevens, Billy Wilder, Victoria de Sica'nın onların yerlerini almakta gecikmediklerini de ilâve etmiştir. Ona göre, bir kritik 'stüdyoda kurulan bir yapma şehir maketini veya Oakland'lı basit bir annenin yadırgamıyacağı hatta gördüğüne inanacağı yabancı katkıların filimin terkibine karıştırılmasındaki ustalığı övmeyi tercih ederken, yeraltı rejisörleri halkı bir takım usullerle dolandırma yoluna gidecektirler: Bu usuller ne tecrübî, ne fazla cerbezeli, şaşaalı az masraflı, bir gelişim gösterir mahiyette ne de göze görünür şekilde ticarîdirler... Aksiyon rejisörleri kira beygiri olarak çalışmayı kabul etmişlerdir Mühim olan; sonunda hiç bir yere varamayan basmakalıp seyahatlerle yaratılan hikâyeler değil klasik kovboy-gangster filimlerinde içten kazılan derin tüneller, yaratılan külhanbey tipli kovboylardır.

Kritikler bu rejisörlere karşı haksızlık yapmışlardır. Tabiî bunların arasında aksiyon rejisörlerini göklere çıkartanlar, duyguyla ilgisi olmayan çalışmalarını duyguların en yücesini tem-

sil etmekle niteliyenler yok değildir. (Hawk filimleri, Amerikanın haşin kayaları üzerinde, bir sanat eserinde şahit olunabilecek kadar yumuşak ve tatlı bir akıcılıkla kayar - Farber). 'Yeraltı Sineması' daima sırtını sanat'a çevirecek hertürlü gangster, cinayet, kovboy filimleri çevirmeği ve arada sırada insanlar veya muayyen yerler üzerinde ufak fikir beyanlarında bulunmağı tercih etmiştir. Bugün, filimcileri cezbeden kendi kendini dinleme hassasının yaygın bir hâl almasıyle, bu tarz filim çevirmenin yeterli olmadığının anlaşılmasıyle birlikte, su katılmamış Hollywood malı sayılan bu tutumun ortadan kalkmakta olduğu görülüyor.

Bu filimleri yapanlar pek kısıtlı olan konularının içinde rahatlıkla dönebiliyorlardı. Ucuz boks maçları, harap otel odaları, hususi detektif ofisleri, karakollar, barlar, şehrin içinde hızla seyahat eden arabalar, karanlık sokaklardan fırlayan suratı maskeli haydutlar: Bunlar filimlerin dekorları ve yabancı katkılarıdır. Kadın kahraman ekseri bir piyanoya yaslanmış haydutları coşturacak şarkılar söylerken seyirciye tanıtılır. Erkek ise, oradan oraya itilip kakılmış fakat sonunda kendini göstereceğinden emin, müstehzi nazarlar saçan bir kahramandır. 1940'ların sonlarına doğru bu kişiler ve bu dekorlarla uğraşmayan rejisör hemen yok gibiydi. Howard Hawks'ın The Big Sleep filimi; ihtiva ettiği basit vahşet, kaba diyaloglar ve soğuk esprilerle, bugün geçmişin o devirlerini teşhis etmek için kullanılabilecek gerçek bir yardımcıdır.

Raymond Chandler'in bir yazısında temas ettiği gibi, filimin çekimi sırasında bir noktada takılıp kalındığı takdirde en iyi usul kapalı bir kapının arkasından elinde silâh birini çıkartıvermekti The Big Sleep'de bir ölüm sahnesi filimi çevirenleri dahi epey düşündürmüştü. Romanın yazarı olan Chandler'e o insanın cinayete mi kurban gittiğini yoksa intihar mı ettiğini sormak zorunda kalmışlardı. Seyirciler filimleri olayların geçtiği yerlere göre hatırlarlar. Karanlık bir caddede ışıkları yanıp sönen bir detektif ofisi, zengin bir milyonerin rahatlıkla kurulduğu zengin bir salon, otomobil farlarının aydınlattığı karanlıklarda yapılan tabanca düelloları, üzgün küçük adamın (Elisha Cook Jun bu tip rollerin değişmez kişisi idi) dairesinde, kâğıtlar arasında ölüşü...

Bu tip filimler ya Chandler, Dashiell, Hammert gibi yazarların romanlarından alınıyor ya da romanlardaki konulara benzer

hikâyeler yaratılıyordu. Hemingway de bu yazarlar arasında zaman zaman sokulmuştur. Western Kovboy filimlerinin Freud'u keşfetmeleri, basit korku filimlerinin işi sadizm'e dökmeleriyle aksiyon rejisörleri kendi kendilerini ve yarattıkları sinemayı yok etmeğe doğru ilk adımlarını atmış oldular. Kendi çevrelerinde rahatlıkla harekete devam edecekleri yerde bu çevreyi dışardan incelemeğe, bir nevi gözlemcilik yapmağa kalkıştılar. 'Yeraltı' filimi kendi ortaya attığı türün devamı için yer altında kalmak zorundadır.

Kendine fazla önem verme, kibirlilik son on yılda Hollywood'da fazlasıyla benimsenen bir özellik hâline geldi. Bu hususiyetin nedenlerinin bir kısmını harp sonrası Hollywood'unda esen liberal havada aramak gerektir. Prodüktör Dore Schary, sinemanın sosyal eğitim aracı olarak kullanılması tezini ortaya atarak üzerinde katiyetle işlemişti. Endüstriel bir ortamda cesaretle ileri sürülen fikirler ihtiyatlı ve düşünceli filimlerin yapılmasına sebep oldu. Aynı zamanda stüdyolar, ticarî bakımdan da, filimlerinin mühimsenmesini istiyorlardı. Satışı yüksek romanların ele alınarak her sınıfa ve her çağa hitap edebilecek şekilde sinemalaştırılması, baş rollere hem gençlerin hem yaşlıların hoşlanacakları artistlerin konması o filimin daha yapılmadan satılması demekti. 'Ayın Kitabı' (Book of the month) filimleri bu şekilde yaratılmış oldu. Uzun yıllardan beri yerlerini başkalarına kaptırmayan rejisörlerin Alfred Hitchcock, Billy Wilder gibi müstehzi ve kendilerine has bir azametle çalışan kimseler olmaları normaldir. Hitchcock mi, filim yapmacılarının boksörler gibi ringe dönemiyecekleri teorisini tamamen yıkar. O, yavaş hareketli filimlerden (1940 larda çevirdiği Rope ve The Paradina Case) Strangers in a Train, A Trouble With Harry, North by Northwest de kullandığı tekniğe geçerek hâlâ kameranın hakiki olduğunu, cüretkâr tutumundan bir şey kaybetmediğini göstermiştir. Hitchcock, plânlanmış saçmalıkların en başarılı yöneticisidir: ufak bir helikopter sakin gökyüzünün ortasında belirerek saman yığınları arasında tek başına duran bir adama kurşun yağdırmağa başlıyabilir. Birleşmiş Milletler binasında, sirkte cinayet işlenebilir (cinayet, kurbanın gözlük camlarından aksettirilir), aynı cinayet; bir otel odasında veya James Stewart'ın oturduğu yerden seyredebileceği bir apartman katının arka dairelerinden birinde de işlenebilir. Hitchcock, insanların hareketlerini en ince teferruatına kadar inceler. Enteresan bulduğu hususları yakalıyarak enine boyuna üzerlerinde işlemek-

ten bir mektep talebesi gibi zevk alır. Psycho'da hiç beklenmedik bir anda iiitiyar annenin mumyasıyla burun buruna gelmek seyircide şok tesiri yapar. Yarattığı ani tesirlerden büyük bir haz duyar. Bunları tek tek toparlıyarak sırası geldikçe seyircinin suratına çarpar. 'Psycho' ilk gösterildiği vakit bir çok kritikler âdeta şaşırarak, Hitchcock'un bu defa fazla ileri gitmiş olduğuna karar vermişlerdi. Hitchcockun çalışmalarını cazip kılan nokta; teknik (Arka Pencere'de olduğu gibi) ve tematik —konu— alanlarda (Psycho) nereye kadar gidebileceğini denemesidir.

Billy Wilder de ince bir buz tabakası alarak onun üzerine gayet ustalıkla daireler çizmekten aynı derece zevk alır. Bu tarz filim çevirmenin hayli cesaret istediği bir devirde alkolizm ile ilgili bir filim yapmıştı (The Lost Weekend). Wilder'in komik konuları Some Like it Hot (Bazıları Sıcak Sever), Kardeş Berlin ve Karaborsa (A Foreign Affair), 1961 Berlin Krizi (One, Two, Three), cinsiyet ve iş politikasının birbirine karıştırılması (The Apartment - Garsoniyer), tatsız bir şaka ile neler yapabileceğini veya hem kaba hem gülünç olunup olunmıyacağını denemek için giriştiği ve genellikle başarıya eriştirdiği tecrübelerdir. Fakat bunların hiç birisi Sunset Boulevard ile kıyas edilemez. Başarıya erişememiş, mahvolmağa doğru giden genç bir yazarın şahsında temsil ettiği yeni Hollywood ile kaybolmuş 1920'lerin kaybolmuş yıldızı Gloria Swanson'un şahsında temsil ettiği eski Hollywood'un karşı karşıya getirilişi. Wilder, Sunset Boulevard'da soğuk zekâsını, bilgisini, gözlemcilik kabiliyetini bütün haşmetiyle ortaya çıkartmıştır. Yüzme havuzu boşalmış, hayalleri yıkılmış, hayatta tek başına kalmış yıldız 'Ben yüceyim' diye bağırır 'ben hâlâ büyüğüm. Küçülen filimlerdir... O zaman diyaloglara ihtiyacımız yoktu çünki yüzlerimiz vardı.' Evet, üzücü fakat gerçek.

Alfred Hitchcock, Billy Wilder, John Ford ve daha bir kaç kişi efsaneleşmiş sanatçılardır. Tekrarlamaktan, kendilerini gülünç duruma düşürmekten korkmazlar. Ford, çıplak kayalar arasında ilerliyen bir kaç atlı ve fon müziği olarak kullandığı bilinen kovboy şarkıları ile filime romantik bir hava vermesini bilir. Emin, rahat, isabetli bir teknikle herşey önümüze serilir. Hollywood'un bu eski kurtları o kadar rahatlıkla çevirirler ki filimlerini, dünyanın hiçbir tarafında böylesine kendinden emin hareket eden rejisörlere rastlanamaz. Sanki bunlar makinenin parçalarını bir kere birleştirdiler mi artık çalışıp çalışmadığını kontrol etmelerine lüzum yoktur.

Gerek bu yapımcılar gerekse daha eski devirlerin temsilcileri (George Cukor, Frank Capra gibi) filim yapma melekesine sahiptirler. Filimleri, onların ne olacağını, nereye gideceğini düşünmeden beyaz perde için çevirirler. Bu, kendi kendinden emin olmak demektir. Filim yapımcılığına daha sonraları başlayan genç rejisörler daha arzulu, daha hızlı, daha önemser olabilirler fakat en büyük noksanları temellerinin çürüklüğüdür.

Elia Kazan, Method tekniğinin Hollywood'da yerleşmesine önderlik eden rejisör, filimlerinde hiç bir surette zorlanmaz: Tennesse Williams'ın dünyasına rahatça girebildiği gibi (A Streetcar Named Desire — İhtiras Tramvayı, Baby Doll — Taş Bebek) ticarî televizyon filimlerini (A Face in the Crowd), yeni yetişen gençlerin problemlerini (East of Eden, Splendour on the Grass — Yeşillikler Üstünde) işleyen konuları da aynı başarı ile beyaz perdeye aktarabilir. Genellikle, seyircinin karşısına Freud gerçekleriyle çıkar; ve bu gerçeğe varabilmek için katettiği yolda aktörlerine yapmaları gereken pek çok şeyler bulur. Marlon Brando hiç bir filiminde Kazan'ın filimlerinde olduğu kadar canlı değildi.

Genç rejisörler (harp ertesi türeyenler ve onları 1950'lerde takip edenler) Nicholas Ray, Robert Aldrich, Robert Wise, Stanley Kubrick, Richard Quine— devirlerinin kaçınılması imkânsız akımlarını kişisel saplantılarına uyarak değişik yönlerden benimsemişlerdir. Kişisel tarafları kuvvetli küçük filimlerden (Ray'in They Lice By Night, Wise'ın The Set-Up, Kubrick'in The Killing'i) yavaş, yaratıcı benliğin kendisini kabul ettirmesi için savaşmasının şart olduğu gösterişli filimlere doğru (King of Kings West Side Story, Spartacus) yöneldiler. Yeni filimlerin eskilerin pazulu aynı zamanda zarif görüntüsünden mahrum olmaları samatçıların fikirlerini kabul ettirmek için ticarî zihniyetlerle mücadele etmek zorunluğunda bulunmalarıdır. Eskiden ise yapımcısı elindeki materyali istediği şekilde yoğurabilme serbestîsine sahipti. Stanley Kubrick'in Lolita'sı Humbert Humbert'in ihtiraslarını zekî aynı zamanda ümitsiz bir tempoyla, kontrollu bir gerginlik içersinde ele alarak karşısındakini rahatsız eden bir istihza ile işlemiştir. Bu filim yaratıcı güce çok şeyler borçlu olan filimlerden bir tanesidir. Rejisör elindeki aletleri kendi arzusuna uygun bir şekilde kullanarak neticeye varmıştı. John Frankenheimer'in The Manchurian Candidate'i de aynı tarz çalışmanın mahsulüdür. Kaçamaklı sözlere, süslü hayallere, kişiliğin keskin çizgilerine karşı daima uyanık duran bir seyirci kitlesine hitap edebilmistir bu

filim. Gerek Lolita gerekse The Manchurian Candidate arzu ettikleri seviyede seyirciler bulmakta zorluk çekmemişlerdir.

Filimler, şimdi, dünya piyasası göz önünde tutularak çevrildiğinden (bütün dünyada, haftada 200 milyon seyirci Amerikan filimleri seyretmektedir) Amerikan filimciliği dış ülkelerdeki elçilik görevini daha etkili bir hâle getirmek zorunluğunu duymaktadır. Stüdyolar, yabancı seyirciye Amerika hakkında yalnış fikirler aşıladığı iddia edilen filimlere (The Blackboard Jungle gibi) karşı bir nev'i koruyucu tedbirler almak yoluna gitmektedirler. Fakat, herşey rağmen, belki uzun süre devam eden Mc Carthyism, belki sanatçıların bir takım baskılar altında çalışmak mecburiyetinde kalışları ve belki de Amerikanın yaratıcı beyinlerinin kendi cemiyetlerini tenkid eden tutumları sonucu olarak, Hollywood, Amerikan toplumunu yeren filimlerini dış piyasalardan çekememiştir.

Hem her filimde aynı hedeflere atış yapılmıştır: Zavallı anası, Jenerasyonlar arasında gün geçtikçe koyulaşan anlaşmazlıklar, Amerikada yetişmenin zorlukları, cemiyeti zehirleyen çöküntüler. Sinclair Lewis Main Street (Arka Sokak)'in Babbit'lerle dolu olduğunu söyler. Hollywood son zamanlarda bu tarafa doğru kaymıştır. Ailesiyle anlaşamayan çocuklar (Robel Without a Cause), despot anneler tarafından tımarhanelere sürüklenen genç kızlar (Splendour on the Grass), küçük şehirlerin dar zihniyetli kişileri (Peyton Place), Güney'in aklî dengesizliklere zemin teşkil ettiği (bilhassa Tennessee Williams bu fikri işler), Şantajın Meclis duvarlarını dahi aştığı (Advise and Consent)... Amerikalıların psikolojik alanda giriştikleri faaliyetlerin doğurduğu bir takım yeni temalardır.

Filimler bir tonlamaya tâbi tutulacak olurlarsa bunların en soğukdan (Otto Preminger) başlıyarak en sinirli, en gergin (Nicholas Ray) ortama kadar yayılmış oldukları görülür. Fakat, Amerikanın 'ciddî' filim çalışmalarının sonucu hayâl kırıklığı olmuştur, şöyleki; toplumsal filimlerde yavaş yavaş içine kapanıklık başlamış ve Hollywood'un rüya makinaları yerlerini kâbuslara bırakmışlardır."

Hollywood filimciliğinin bu yönü âdeta Freud'un büyüsüne kapılmış daha doğrusu kapılması gerektiğine inanmıştır. Dolayısıyla aynı konular üzerinde tekrar durulmuştur. Bu hususla ilgili olarak yapılan istihzalı yorumlar, Hollywood'un köklü Puritan inançları ile yine aynı derecede köklü kesbetme insiyakı arasında bir

bağlantı kurar mahiyettedir. Eğer Butterfield 8 veya Chapman Report (Chapman Raporu) gibi filimler nazariyeleri tetkikden ibaretse, terapi ilmi ile ilgiliyse sansasyon esnaflığı yapmakla itham edilemezler. Ama bu, filimcilerin şuurlu bir motifle hareket ettikleri anlamına gelmemelidir. Eğer erkeğin ve (daha kötüsü) kadının akbabalar gibi kendi yumurtalarından çıkanların etrafında dolaşıp durmalarını ele alan filimler sosyolojik bir çehre taşıyorsa, bu, onların insanların faziletine inanmalarından değil samimiyetlerinden ötürüdür. William İnge'nin; The Dark at the Top of the Stairs (Karanlık Merdivenler), Splendour in the Grass (Yeşillikler Üstünde), All Fall Down gibi eserlerinde aile problemlerini işlemesi onun Amerikan ailelerinin ekseriyetle bedbaht olduklarına inandığını gösterir.

1950'lerin ortalarında televizyon, daha dışarı yönelmiş, açık ve iyimser bir tutum benimseyeceği intibaını uyandırıyordu. 'Marty' bir kasapla basit bir kız arasında geçen aşk macerası, bilhassa, kasabın aradığı saadeti bulacağına inanması yeni bir çığır açtı. Rivayete göre bu TV filimi Hect-Lacnaster şirketi tarafından, kaliteli filimlerin vergi masraflarını kaldıramıyacaklarından çok ucuza çevrilmiş ve ikinci derecede TV filimleri kategorisine dahil edilmişti. Fakat kritikçilerin filim üzerinde enine boyuna durmaları, Ernest Borgnine'in Oskar'ı kazanması 'Marty'i birden bire en pahalı filimler sınıfına yükseltmiştir.

Eserin yazarı Paddy Chayefsky küçük sahneler için yaptığı çalışmalarında başarı göstermiştir. 'The Goddess' de dahasını daha genişletmek istemiş fakat merkez olarak belirli bir noktayı alamamıştır. Marty ve Bachelor Party (ikisi de Delbert Mann tarafından yönetilmiştir) New York'un muayyen kesitlerini ele almıştır: Hayatta hiç bir zaman bir değerleri olmayacağına inanan genç adamlar ve şehirde geçirilen bir gecenin verdiği melankolik zevk. Filimin arkasında gizli kişilik tamamen yazarın kişiliği idi. Televizyon yolu ile sinemaya geçen filimler arkalarını diyaloglara dayamaktan kurtulamamışlardır. Chayefsky'nin en büyük özelliği de diyalog üzerinde titizlikle durmasıdır.

Televizyon sinemaya pek çok genç rejisör vermiştir: Sidney Lumet (Twelve Angry Men), John Frankenheimer (The Young Stranger), Martin Ritt (A Man Ten Feet Long). Televizyon daha hızlı bir çalışma sistemi ve daha çeşitli kaynaklar ister. Televizyon piyesleri de şehir hayatını ele alan kısa dramlardır. Bir

çok yazarları cezbeden TV piyesleri, Amerikan sinemasının en ihtiyacı olduğu bir zamanda ona yeni konular ilham etmiştir. Fakat filimler pahalıya çıkmalarına rağmen istendiği kadar da ucuz olamıyordu, Bir mahkemenin Jüri üyelerine ait salonunda geçen Twelve Angry Men (Oniki Kızgın Adam) ancak muayyen bir seyirci grubuna hitab edebiliyordu. Toplulukların ön plânda tutulduğu bir piyasada muayyen gruplar için filim yapmak gayet tabii ki, pahalıya mal olacaktır.

Her bakımdan sert ve zorlu şeylere karşı bir açlık vardı. Bu doymazlığın sebeplerinden birisi, Production Code-Filimcilik Kanunnamesinin (sansür sistemi) Hollywood üzerine yaptığı baskının biraz hafiflemesiydi. 1950'nin ortalarında Hollywood hürriyetinin mühim bir kısmına kavuşmuştu. Maddelerine inanmak için okunması şart olan kanunname yıllardan beri filimcilerin zekice atlattıkları yasaklarla doluydu. Alınan kararların biraz olsun hafifletilmelerinin bir sebebi, sinemanın televizyona karşı yeni silâhlar kullanmak mecburiyetinde kalması, diğeri de Otto Preminger gibi prodüktörlerin bu saçma sansür, kararnamelerine açıkça harp ilân etmeleridir. Kararnamenin titizlikle üzerinde durduğu hususlardan bazıları şunlardır:

> *"Evlilik müessesesinin mukaddesiyatına dokunulmıyacaktır. Filimler kanun dışı cinsî münasebetlerin normal karşılandığı, kabul edildiği fikrini kat'iyetle uyandırmıyacaklardır... Fuhuş ve memnu münasebetler, bazen kullanılması gerekli konular olabilir, hiç bir surette açıklıkla ele alınmıyacaktır, mazur gösterilmiyecektir..."*

Filimciler ve kritikler yıllardan beri bu masum görünüşlü fakat esasında bir çok aksaklıklarla dolu kararlara hücum etmişlerdir.

Gilbert Seldes'e göre:

> *"Sansür kanununun birinci derecede gayesi hiç bir ahlâkiyatçının, din adamının veya kilisenin dahi tahammül edemiyeceği bir takım seksüel kurallar yaratmaktır. Bu da filimlerin sosyal ve ekonomik alanlarda almayı düşündükleri tedbirler kadar efsanevidir..."*

Nazariyat itibariyle, Hollywood'un bu zorlanmış masumiyetten kurtulması daha olgun, dolayısıyla daha mesuliyetli bir sinemanın gelişmesine yol açacak ve Avrupa endüstrisini tehdit edecek bir seviyeye çıkartacaktı. Sansür, ekonomik baskıların aşırı duygusal filimlere doğru ilerlediği bir devrede gevşetilmişti. Uyuşturucu madde müptelâlığı (sansürün yasakladığı konulardan birisi idi) filimciler için yeni bir saha idi. Seri halinde çevrilen 'Gerçek İtiraflar' sonradan iyileşen alkoliklerin, esrarkeşlerin acıklı hayat hikâyelerini perdeye aktarıyordu. Bu tarz filimlerde Gina Lollobrigida, Elizabeth Taylor kiralık kızlar olarak gözüküyorlardı.

Suddenly Last Summer (Bir Yaz Macerası)'daki yamyamlık, The Children's Hour (Tehlikeli Fısıltı)'da homoseksüel ilişkilerin açıklanması... Bunlara benzer diğer filimlerin birbirini kovalaması sinema endüstrisi için bir yenilikti.

Bu filimler seyirciyi fazlasıyla şaşırtmıyor, daha doğrusu şoke etmiyordu. İşte bu yüzden, yâni seyirci tarafından normal karşılanmalarının sonucu ortaya bir takım zorluklar çıktı. Sanatçı, her ne kadar istediği gibi çalışmayı arzu ederse de, iyi sonuçlar almak için taraflar arasında mevcut bir fikir ayrılığı ve birbirlerine meydan okuma genellikle daha etkileyicidir.

Jean Renoir'a göre:

> *"Prodüktörlerin belirli bir ahlâk seviyesini muhafaza etmeleri gereklidir aksi takdirde ahlâksız filimlerin satışı imkânsızlaşır. Eminimki eski Amerikan filimlerinin pek çoğu çeşitli ihtiraslara gem vuran koyu bir Puritanism içinden doğmuştur. Lillian Gish'in haydut tarafından ırzına geçildiğini gördüğümüzde tüylerimiz diken diken olurdu... Bugün, bütün bir şehir halkıyla düşüp kalkmış bir kızın ırzına geçildiğini duyunca ne yaparsınız?"*

Artistler nasıl hareket etmeleri gerektiğini kestiremezler; ticarî teşebbüsler bu hususla ilgilenmez. Kazanç istismarcılığı daima kurulu düzenleri sarsan bir unsur olmuştur. Beyaz perde, Saturday Evening Post'dan (yâni açıklıktan) Confidential'a (daha özel meselelere, kişisel sırlara) yöneldikçe eskinin Joan Crawford'u, Barbara Stanwyck'i, Bette Davis'i de (özellikle Bette Davis

için 'en kötü oyunlarında bile kimse onun kadar iyi oyun çıkaramaz sloganı benimsenmiştir) yavaş yavaş uzaklaşmağa başladılar.

Bugünlerde prodüktörler eskinin ancak bir kaç yıldızının hâlâ gişe hasılatına tesir ettiğini fakat onların da çok yüksek fiatlar istediklerini ileri sürmektedirler. Gerçekte, yıldız sistemi büyük stüdyolar tarafından yaratılmış bir efsanedir. Savaş öncesinin Clark Gable, Humphrey Bogart, James Stewart, Joan Crawford, Mary Astor, Katherine Hepburn gibi sanatçıları ise yılların yıkamadığı kişiliklere sahiptirler. İş verenleri tarafından kendilerine uymayan rollerde oynatılsalar da, sadece gişeyi düşünen filimlere çıkartılsalar da yine düştükleri kötü durumlardan sıyrılarak geri dönmesini bilmişlerdir.

1950'lerin ve 1960'ların yıldızları daha müdafaasız olup kolayca yıkılabilecek durumdadırlar. Hollywood'un çok genç bir seyirci kitlesinin peşinde koşma hevesi eski prensiplerin daha dar bir çevre içinde tatbik edilmesine yol açmıştır. Bugün yirmibeşinde bir aktör yaşlanmağa başlamakta otuzunda ise tamamen ihtiyar telâkki edilmektedirler. Leo McCarey'in Rally Round the Flag, Boys filimi gençliğe hitap edebilen gözde bir çifti sinema dünyasına yerleştiriyordu: Paul Newman ve Joanne Woodward. Hollywood daima hâdiseler kontrolundan çıkıncaya kadar bekledikten sonra harekete geçer. James Dean hâdisesinde ancak Warner Brothers stüdyosu dünya kadar mektupla dolduktan, arabasının hurdahaş olmuş parçaları gençler tarafından toplanmağa, onun ölümüne inanmıyanlar birleşerek cemiyetler kurmağa başladıktan sonra paniğe kapılarak tedbirler almağa kalkışmıştır. James Dean sadece üç filimde oynamıştır. Bunlardan birisinde (George Stevens'in Giant-Devlerin Aşkı) kötü bir karakteri canlandırmıştır. Fakat, East, of Eden - Cennet Yolu, Rebel Without a Cause - Asî Gençlik, filimleri gençlik problemlerine yardım eden, onlara el uzatan bir özellik taşıdıkları için aktör ile seyirci arasında kuvvetli bir elektrik akımının meydana gelmesini temin etmiştir. Dean, sonsuz müdafaasızlığın temsicisi idi; sırtına geçirdiği deri ceket korunmak için değil endişeli bir karşı koyuştan ötürü idi. Marlon Brando Con the Water Front'da) kuvvetli bir mücadeleciyi temsil ederken Dean dünyadan kaçıyor, korkusunu sinirli mimiklerle belirtiyordu. Efsaneleşmiş yıldızlardan bir diğeri de Marilyn Monroe idi. Kişiliğinde, yolunu kaybetmiş bir çocuğu veya başıboş kalmış bir genç kızı canlandıran Monroe her rolünde özel hayatındaki kara-

şıkları, gerginlikleri beyaz perdeye aksettirmiştir. Cemiyetin kurbanı olmuş bir yıldız; dış kabuğu kolayca zedelenebilen bir insan; topluma intibak edememiş bir kadın - cemiyet aradığı sembolleri onda bulabilmişti.

Hollywood Marilyn Monroe'nun ölümünden sorumlu tutulmuştur. Bu hâdisenin karşısında şaşkınlığını belli eden halk kitlesi efsanelerin altında kendileri gibi gerçek kişiliklerin var olduğunu anlamıştı. Hollywood da bir dereceye kadar kendisini suçluyordu. Filim endüstrisinin kolay olanı seçmesi ve bunu bilmenin verdiği bir küçüklük duygusu içinde çalışmağa devam etmek (bilhassa Avrupada çevrilen filimler yakından incelenince bu hisler daha da kuvvetlenmiştir) kendi kendini suçlamada rol oynayan unsurlardır. Hollywood'un herşeyden önce ticarî itimadı sağlaması gereklidir.

Bu endüstri daima, hafif komedileri ve filimcilikte ticaret zihniyetini hasıraltı etmek isteyen ukalâlara mâni olmağa çalışmıştır. Müzikalleri, kovboy veya korku filimlerini kısıtlı konular olarak kabul eden, onları mühimsemeyenler Hollywood'la hiç bir zaman anlaşamamıştırlar. Bunlar, bastıkları yerin sağlamlığından emin olmak isteyen kimselerdir. Singing in the Rain, Wagonmaster, Mildred Pierce gibi müzikallerle ne yapacaklarını bilemezler. Halbuki bu filimler halk tarafından tutulan imtiyazlı filimler kategorisine dahildir. Hollywood, son yıllarda bu tutumda olanlara ufak çapta yer vermeğe başlamıştır.

Ekonomik açıdan Amerikan endüstrisinin Avrupalı filim yapımcılarının yolundan gitmesi imkânsızdır. Koskoca bir fabrika bir gece içerisinde kulübe endüstrisine çevrilemez. Hollywood artık bir kaç tane yüksek kaliteli filim çevirme politikasına yönelemez. Öte taraftan Amerikan filimciliği kendisini orta yaşlıların eline bırakmış durumdadır. Yaratıcı devirlerini çok gerilerde bırakmış yarım düzine kadar sanatçı eski senelerin başarısına sırtlarını dayıyarak filim çevirmeğe devam etmektedirler. Daha genç olanlar ise kendilerini Avrupa filimciliğine kaptırmış ve oralarda kalmışlardır. Bunların karşılaştığı en büyük güçlük, muhatapları ile (kameraman'den artistine kadar) aralarında bir irtibat kurabilmektir.

İlerisi için ifade edilen manâların hepsi de ümit kırıcı değildir. Amerikan endüstrisi kendisini göstermek için mücadele eden, fırsat kollayan genç kabiliyetlerle doludur. Televizyondan veya başka kaynaklardan yeni rejisörler yetişmektedir. Hollywood ar-

tık bir sinema merkezi olmaktan çıkmak yolundadır. Sadece bir semboldür. Hayli çetin ve uzun mücadelenin neticesinde taze bir Amerikan sineması doğacaktır. Mühim nokta; bu yeni yaratıcıların sembolik değerlere kapılarak filim yapımcılığının gerçek cehresini unutmamalarıdır.

FRANSIZ FİLİMCİLİĞİNİN GETİRDİKLERİ

EĞER filimcilikte ticaret Hollywood demekse filimcilikte kalite denince de akla Fransa gelir. Eğer Hollywood rejisörleri hür çalışma özlemi içinde Avrupaya doğru bakıyorlarsa gözlerini diktikleri memleket yine Fransadır. Eğer sinema endüstrisinin acemi çırakları İngilizce konuşan filimlerin ötesinde daha geniş ufuklar olduğunun farkına varmağa başlıyorlarsa bu hassalarını Fransız sahnelerinden geçerek elde ediyorlar. Bizlere, her ne kadar bunu itiraf zor gelebilirse de, pek çok hususlarda üstün oldukları gerçektir. Ekseri memleketlerde sinema; televizyon gibi, bugünkü mertebeye erişebilmek, toplumun saygısını kazanan bir endüstri kolu hâline gelebilmek için uzun yıllar mücadele etmek zorunda kalmış; kaliteli seyirciye kendisini kabul ettirebilmek amacıyla 'edebî filimleri'in edebî kelimeleri üzerinde titizlikle durmak mecburiyetini hissetmiş, saf olarak halkın karşısına çıkamamıştır. Fransada ise, uzun zamandan beri, filim yapımcıları aynı zamanda sanatkâr olduklarını ispatlamak zorunluğunda değillerdir.

Kazanılan bu itimat, o çevrenin cezbettiği kişilerin şahsiyetlerinde aksettirilmiştir. Renê Clair ve Jean Renoir gibi filim yapımcılarının başka sahaları seçmiş olsalardı da aynı başarıya erişecekleri şüphesizdir. Yazar ve yorumcu olarak her ikisi de beyaz perde edebiyatının sınırlarını genişletmişlerdir. Hollywood'un filim yapımcıları, daima, Kaliforniadaki inziva köşelerinde tecrit edildiklerinden; ne politika merkezi Washington ne de sanat merkezi New York ile yakın bir temas kuramadıklarından şikâyet ederler. İngilterede dahi bütün büyük stüdyolar Londradan bir saatlik uzaklıkta bir saha üzerinde toplanmış olmalarına rağmen filim yapımcılarının temas ettikleri yine filim yapımcılarıdır. Fransada, kırk seneden hatta daha uzun bir süreden beri, fikir mübadelesi büyük bir serbestî ve rahatlık içerisinde yürütülmüştür. Belki, İrish Murdoch veya Harold Pinter'in birdenbire filimciliğe kalkıştıklarını işitmek bizleri şaşırtabilir; fakat, aynı şey Fransada Ala-

in Robbe-Grillet için söylense alınacak reaksiyon gayet normal olacaktır.

Yüksek tahsil, nasıl bir ressam için şart değilse bir filim yapımcısı için de elzem değildir. Bazı kimseler için bu bir engel dahi olabilir. Fakat, yüksek tahsil, bir endüstri tüm olarak ele alındığında, ona, gıpta edilecek bir sağlamlık kazandırır. Filim yapımcısı hiç bir zaman evin ön tarafındaki artistik değişikliklerden habersiz, arka bahçeye hapsolup kalmamalıdır.

Harbin sona erdiği sıralarda Fransız sineması, İstilâ'nın tesiri ile âdeta donmuş, hareket edemez bir hâle gelmişti. Rejisörler eskiye dönmeyi daha emin buluyorlardı (Marcel Carnè - Les Visiteurs du Soir -, Les Enfants du Paradıs ve Claude Autant Lara-Douce). Henri George Clouzot'un Le Corbeau filimi, küçük bir taşra kasabasında imzasız mektuplarla kişiler arasında uyandırılan şüphe ve nefret hislerinin incelenmesini yaparak Nazilerin Fransadaki tutumlarına paralel çiziyordu. Rene Clair, Jean Renoir, Julien Duvivier harp yıllarını Amerikada geçirmişlerdi. Fransanın en başarılı genç rejisörlerinden Robert Bresson'un Les Dames du Bois Boulogne filimi ise yabancı memleketlere çıkamamıştı. Jean Cocteau'nun 1943'de çevirdiği L'Eternel Retour üç yıl sonra Londrada gösterildiği vakit, bütün eleştiriciler, filimdeki sarışın âşıkların (Jean Marais ve Madeleine Sologne) Tristan ve İsolde' masalının bu anlatımında göze batacak derecede Almanlaştırılmış olduklarını tenkid ettiler.

Yenilginin yarattığı atmosferin ancak ölümle ulvileşmesi... filimin çevrilmesine müsaade etmek Nazilere ayrı bir zevk vermiş olmalı (Richard Winnington'un haksızca ileri sürdüğü bir fikirdir bu). Seyirciyi acındırmak için kullanılan bir torba dolusu hile... arada sırada gerçekten mükemmel bir teknikle tatbik edilen numaralar, fakat hepsi de boş ve saçma...

İngiliz muhafazakârları Cocteau'ya hangi açıdan bakacaklarını kestiremezken esas tehlike çanları Marcel Carné'nin gelişi ile çalmağa başladı. Le Jour se Lève ve Quai des Brumes filimleri harp öncesi romantik kadercilik felsefesinin şaheserleriydi. Carné ve Jacgues Prévert harpten sonra Les Portes de la Nuit filimi ile daha da koyu bir melankoliye doğru yöneldiler (Prévert'in ölümü sembolize eden karakterinin Paris sokaklarında azametle dolaşışı); kadercilik felsefesi daha tesirli olmağa başladı. Bizler bu sahaya pek seyrek uğramışızdır.

Clair, Carné ve Ronoir harp öncesi Fransız sinamasının üç bü-

yükleri idiler (Jean Vigo ölmüştür). Bu şöhretlerden ikisi son sene içerisinde eski yerlerini kaybetmişlerdir, diğeri ise aynı seviyeyi muhafaza etmiştir. 1952'de Sight and Sound dergisi kritikleri sinema tarihinin en iyi on filimini sıralamağa çağırınca Carné'nın Le Jour se Lève'si listede yedinciliği Clair'in Le Million'u ise onunculuğu kazandı. On yıl sonra tertiplenen diğer bir ankette ise bu iki filim aralarında ancak dört oy toplıyabilmişlerdir. Carné ve Prévert sinemanın en yaratıcı ortaklarından birini meydana getirmişlerdir. Fakat, son yıllarda, Carné tek başına yaptığı Les Tricheurs filiminde, yeni jenerasyon için kendisininde söylenecek bir kaç sözü bulunduğunu oldukça ümitsiz bir dille anlatmağa çalışmıştır.

René Clair'in filimleri diğer bütün rejisörlere kıyasla çok daha ince bir zevkle işlenmiştir. Clair'in bu özelliği, onun bugün, genç Fransız rejisörlerine hayli antipatik gelen karakteristiklerinden dolayı, yavaş yavaş yerini kaybetmeğe doğru yönelişini kabulü zor bir haksızlık olarak göstermektedir. Clair, küçük şeylerin mükemmelliği üzerinde duran bir rejisördür. Sous les Touts filimindeki büyüleyici ama daima aynı kalan Paris'i şimdinin hiç bir rejisörü geri getirememiştir. Fransaya döndükten sonra çevirdiği filimler arasında en iyilerinden biri Les Grandes Manoeuvres'dir. Stendhal vâri bir açılış, askerî birliklerin bulunduğu ufak bir taşra kasabasında yapılan resmigeçitten sonra hikâye bir iddia üzerine meydana gelen ırza tecavüz hâdisesi üzerinde gelişerek kaybolan bir aşkın trajedisi ile neticelenir. Bu filimde dahi Clair mantık ve hissi ayırabilmiştir ki bu da onun titiz ve soğukkanlı tekniğinin bir parçasıdır. Le Silence est d'or'dan başka La Beaute du Diable (Faust efsanesinden ilham almıştır), Les Belles de Nuit (vatan hasretinin sebeb olduğu asılsız hayaller) harp sonrası filimlerinin en iyilerindendir. Kendi söylemiş olduğu insanın içinde bulunduğu gayrımüsait şartlar'ı gayet iyi hissedebilen bir rejisördür. Bu gayrımüsait şartlardan Clair'den daha fazla haberdar olan Chaplin, A King in New York (New Yorkta bir Kral) filimi ile kısır bir acılığa yönelmiştir Clair ise Fransız Akademisine çekilerek vecizenin verdiği kuru tatminkârlıkla yetinmektedir.

Clair ve Jean Renoir bu noktada iki ayrı kutup teşkil ederler. Renoir; bugün, Fransız sineması üzerinde yükselen bir kuledir, genç rejisörler tarafından tapılan, yeni tecrübelere girmekten kaçınmayan, hayata âşık, sinemaya âşık bir sanatçıdır. Renoir harpten sonra, Hindistanda The River ve İtalyada The Golden Coach

filimlerini çevirmesini müteakip Fransaya dönmüştür. Her ikisi de renkli olan filimler intizamsız bir şekilde çevrilmelerine, diyaloglar ve oyun üzerinde fazla durulmamış olmasına rağmen kuruluşlarındaki yumuşaklık ve bu yumuşaklığın karakterlere verdiği rahatlık bakımından tekrar tekrar seyredilebilirler.

1930'ların büyük filimleri - Toni, La Grande Illusion, La Règle du Jeu - Renoir'in büyük bir rejisör olduğunu çok önce ispatlamıştı. Yeniliklerden hiç bir zaman bıkmayan Renoir son filimlerini televizyon tekniği ile çevirmiştir (iki veya üç kameranın aynı zamanda devamlı olarak çekmesi). Fakat filimlerinin hak ettikleri takdirlere kavuşması, sinemanın onun büyüklüğünü hiç itirazsız kabul etmesi ancak son senelerde gerçekleşebilmiştir. Otuz sene önce, Renoir kamerasını bir çıkış kapısının karşısına koyarak girip çıkanların filimini çekiyordu. Bu, kamera için hazırlanmış bir dünya değil, kameranın ötesinde bir dünya idi. Kamerasını aynı şekilde tabiat üzerinde de dolaştırıyordu. (Madam Bovary'nin bir sahnesinde gök yüzünün âni kararışı bizleri iliklerimize kadar titretir). Filimlerin çatılarının iyi olmasına bilhassa gayret edildiği, olayların dikkatle çizildiği 'büyük bir sahne'den diğerine geçildiği bir devirde, böylesine merkezleşmeden uzak, maddeleri; filimdeki dramatik aksiyona yardımcı olmaları için muayyen yerlere muayyen pozlarda yerleştirildiklerinden dolayı değil sadece mevcut oldukları için değerlendiren bir teknik pek tabiidir ki, çağdaşları ile anlaşabilmekten uzaktı. Son zamanlarda sinema Renoir'in yolunu benimsemiştir. Yapan insan değil var olan insan üzerinde gözlemcilik, muayyen bir yerde muayyen bir saatın muayyen dakikasında yaşarken neler hissedilebileceği.

Renoir'a 'her şeyin en iyisini isteyen' bir filimcidir denemez. Teorileri filimlerden çok hayat içindir. Somutluğun aleyhindedir. Kendi deyimiyle, "insanlık efsanesine inanmaz". Renoir sanatkârdan daha ziyade bir zanaatkârdır; "Büyük sanat zanaatkârların elinden çıkar sanatkârların değil. Hayâl, korkulması gereken bir şeydir," der. Jean Renoir her fırsatta bizlere Auguste Renoir'ın oğlu olduğunu hatırlatmıştır. Eserleri ince bir zevkle örülmüştür - tabiatın, havanın, insan yapısının, hayvanların, güneşin farkına varış. Renoir'ın dünyasında yaratıcı güç ile var olmak aynı şeydir.

Sinemanın en şaşırtıcı taraflarından birisi; yenilikleri büyük bir süratle yok etmesi, genç rejisörleri değişik fikirleri olan teknik elemanlara döndürmesi ve onları yaratıcı güçlerini tükettiklerini itirafa yöneltmesi. Genellikle, filimlerinde fikirler üzerinde

merkezleşen rejisörler tecrübeler üzerinde duranlardan çok daha erken hissederler bu zorlamayı.

Renoir'lar yaşamağa devam eder; aynı zamanda beynelmilel sinema'yı enetelektüelism'e doğru çekecek muvazeneyi temin eder.

Fransa da, endüstrinin teşkilâtlanmış olduğu diğer memleketlerdeki gibi, filim yapımcısının karşılaştığı problem, kendisini ne dereceye kadar mevcut sistemin içine bırakacağı, o sistemin malı edeceğidir. Fransa, Amerika ve İngiltereye nazaran yaratıcı olma riskini yüklenmeğe hazır aydın kâşiflerle doludur. Bunlar için ticarî şöhret diğer iki memleketin aksine ikinci plandadır. Dağıtım sistemi daha şiddetli sayılabilecek kararlarla tanzim edilmiştir bu yüzden de geniş bir seyirci kitlesini cezbetme meselesi İngiltereye kıyasla çok daha az önemlidir. Aynı zamanda hükümet tarafından kurulmuş olan bir teşebbüs kaliteli filim yapımcılığını teşvik etmektedir (Roma Anlaşmasına göre bu yardım 1968'de tamamlanacaktır).

Ekonomik bakımdan Fransayı tehdit eden tehlike İngiltereninkinden pek farklı değildir: istihsal sektörünün ödeyebilme yeteneğini ne şekilde muhafaza etmek gerektiği. Fransızlar, hiç bir zaman İngilizler kadar ısrarlı sinema müdavimleri olmamışlardır (1952 P. E. P. raporuna göre bir senede her aileden bir kişinin normal olarak 27 defa sinemaya gitmesine mukabil Fransada bu sayı 8 idi). İstihsali takviye amacı ile Fransız hükümetinin tatbik ettiği yardım programı genellikle İngilizlerin tatbik ettikleri programa benzemektedir. Öte yandan, ihracatı arttırmak için, sinema endüstrisi Unifrance kanalı ile azimli bir çalışma sistemi takib etmektedir.

Fransa, her yıl yapılan filimlerin adetleri değişmediği halde ciddî istihsal krizleri geçirmiştir, (1951'de 110; 1961'de 104). Kriz neticesi bu oran 1962'de 80'e kadar düşmüştür. Fakat istihsal sektörleri dış piyasada tutunmak için oynanacak en sağlam kardın kaliteli filim ihracına devam etmek olduğunu unutmamışlardır (İngilterede bir aralık oynayan Mam'selle Striptease veya The Pavements of Paris gibi ufak filimler hariç). Fransız endüstrisinin derinlikleri diğer milletlerinki kadar alçaklara inebilir, fakat yüksekliği öbürlerininkinden çok daha fazladır. Ayrıca; sinemanın, bir memleketin prestijini dış memleketlerde sağlamlaştıracağına inanan hükûmet; vadesiz krediler açarak, avans vererek, dikkatle seçilmiş olan filimlere yardım sağlamaktadır. Bu iş için

sarfedilen paralar hiç bir zaman külliyetli yekûnlar teşkil etmemiş, hatta son senelerde azalmıştır.

Fransız sinemasının dikkati çeken yönlerinden birisi de co-prodüksiyon tarzı çalışmaya önem vermiş olmasıdır. Co-prodüksiyonlar genellikle İtalya ile yapılmakta, zaman zaman diğer milletlerle de ortaklaşa eserler piyasaya sürülmektedir. Bir İngiliz veya Amerikan filimi tek bir firma veya iki firma tarafından çevrilirken, Fransız - İtalyan co-prodüksiyonları belki yarım düzine firmanın iştiraki ile meydana getirilmektedirler. Batı Avrupa'nın sinema endüstrisi birbirine doğru yaklaşırken bu sistem ekonomik bakımdan geniş faydalar sağlamaktadır. Bir bütün olarak ele alınan Batı Avrupa pazarı; onu meydana getiren Fransız, İtalyan ve Batı Almanya pazarlarının lisan probleminin ortaya koyduğu engeller yüzünden birbirlerinden ayrı parçalar hâlindeki görüntülerinden çok daha cazip bir görüntüye sahiptir. Co-prodüksiyon formülleri için kısmen çözülmüş bulunmaktadır: yıldızların iki memleketten seçilmeleri, filimin iki lisanla çevrilmesi ve her iki memleket hükümetlerinin yerli filimciliğe yaptıkları yardımlardan, sağladığı kârlardan eşit oranda faydalanılması.

Neticede; iki, hatta üç dil bilen aktörlere karşı talebin artması. İtalyanlar için böyle bir problem mevcut değildi, çünki kendi memleketlerinde çevrilen filimlerde daima dublaja güvenmişlerdi. Monica Vitti'nin sinemaya geçişi Il Grido filiminde dublör olarak çalışmasıyla başlar. Fransız filimcileri; bir oyuncunun sesinde de kendisine has çizgiler olduğunu dublajın ise bu karakteristikleri yok ettiğini ileri sürmüşlerdir. Aynı zamanda co-prodüksiyon tarzında çevrilen filimlerin milletlerin kendilerine has özelliklerini aksettirmeyerek nötür bir karakter taşıyacakları tezini müdafaa etmişlerdir. Müzakereler gerçekle karşılaşınca öne sürülen iddialar çürüyebilir. Her şeye rağmen beynelmilel çapta filimler (değişik ülkelerden alınan sanatçılar, karşılıklı para yardımları) Avrupa pazarlarında kolayca tutunabildi. Bugün Avrupa filimcilikte Ortak Pazara doğru ilerlemektedir.

ON YIL ÖNCESİNİN FRANSIZ SİNEMASINDAN HANGİ REJİSÖRLERİ SEÇERDİNİZ?

CLAUDE Autant-Lara (şöhretini Le Diable au Corps adlı filimiyle perçinlemiştir Radiguet'in Birinci Dünya savaşı ile ilgili romantik bir aşk romanının beyaz perdeye lirik adaptasyonu). René Clément (1945'de dökümanter filimi La Bataille du Rail'i Jeux İnterdits takip etmiştir. İngilterede çevirmiş olduğu Knave of Hearts hâlâ Londra ve İngilizler hakkında çevrilmiş komedilerin en güzeli şeklinde nitelenmektedir). Yves Allegret (esrarlı fifilimini Le Salarie de la Peur ve Les Diaboliques filimleri tavirmiştir). Henri-George. Clouzot (Quai des Orfèvres adlı korku filimini Le Salarie de la Peur ve Les Dia boliques filimleri takip etmiştir). Andre Cayatte (Les Amants de Véroneyı romantik ve kaderci bir felsefe ile işlemiştir. Bundan sonra kendis'ni avukat filimleri'nin rejisörü ilân ederek Nous Sommes Tous Des Assassins ile sinemayı mahkeme seyircileri de hem suçlu hem jüri yerine koymuştur).

Bütün bu filimciler faaliyetlerini durdurmamışlardır, fakat hiç biri de o gün edindikleri şöhretlere birşeyler katmak çabasını göstermemektedirler, (aynı şey İngiltere ve Amerikanın orta yaşlı rejisörlerinde de görülen bir gerçektir). Genç Fransız kritikleri, ilerinin Yeni Dalga Rejisörleri Clouzots ve Clément's'e karşı "kalite" kelimesinin mânasını alçaltıcı bir şekilde hücuma geçerek, kendilerince fazla ağır, fazla uzatılmış ve fazla ihtiyarlamış filimleri yerden yere vurmağa başlamışlardır. Bir filim muayyen bir formülün sınırları içersinde o formülün kaidelerine uygun olarak çekildiği takdirde başarılıdır. Ama buradaki problem; filimi yapanların oldukları yerde kalmalarına mukabil formüllerin hızla değişmekte oluşudur. Bu formüllere ayak uydurmak için bazılarının tuttukları tuhaf, hattâ acaip yollar istenileni vermekten çok uzaktır. Cloutz'un La Vérité (Brigitte Bardot'nun varlığına rağmen), Clément's'in Plein Soleil veya Cayatte'nin Le Passage du

Rhin filimlerinde bir şeyler bulabildiğimizi söylemek zordur. Küçüklerinin devamlı hücumlarına maruz kalan filim yapımcılarının son sığınakları gişedir.

1950'lerin belli başlı filim yapımcıları arasında bugün hayatta olmayan Max Ophuls, Jacques Becker, Jean Grémillon ile sinema dünyasına daima bir ziyaretçi gibi girip çıkmakta devam eden Jean Cocteau da vardır.

Max Ophuls aslında bir Fransız değil kozmopolit bir yapımcıdır. Mesleğine harpten önce Almanya'da başlıyarak İtalya, Fransa ve Amerika'da devam etmiştir (Amerika'da çevirdiği filimler: Letter from an Unknown Woman ve The Reckless Moment). Fransa'da yerleştiği sırada çevresindekiler tarafından "suni" damgasını yemiştir. Herkes Ophuls'un filimlerinde harp öncesi Viyana'sının hayalini bulmak istemiş ve rejisör bu arzuyu yerine getirmekten kaçınmamıştır. La Ronde (Aşk Zinciri), Le Plaisir, Lola Montès filimleri onun son derecede dekoratif bir artist olduğunu göstermiştir. Peter Ustinov Ophulus için der ki:

> *Dünyanın en küçük saatını yapmak amacıyla işe başlayan fakat birdenbire zihninde çakan bir şimşekle saati katedral'in tepesine bütün haşmetiyle asan bir usta."*

Ophulus'un tekniğindeki özellik; kamerasını bir iz takip edercesine, dikkatle ayarladığı zarif ve akıcı setler üzerinden geçirebilmesidir. Son filimi Lola Montés, CinemaScope olarak çekilmiştir. Bu filimde; Lola Montés'in Amerikan sirklerindeki basit, acındırıcı hayatından (Peter Ustinov sirk sahibidir) asiller ve krallarla sürdüğü debdebeli günlere kadar olan devreyi çok süslü bir anlatımla işlemiştir. Ophulus, kendi sakin yolunda devam edebilseydi (ölmeseydi) eşsiz bir rejisör olarak isim yapabilecekti. Onun tek istediği; zerafet, incelik ve kamerayı devamlı hareket hâlinde tutacak en güzel dekorlardı. Sinemanın bir numaralı dekoratörü, bütün bunların derinliğinde yaşlı Avrupa'nın hassasiyetini taşımaktaydı.

Becker'in başarısı ise Ophulus'dan ayrı bir açıda gelişmiştir. Becker kendisini 'böcekler âlimi' olarak nitelemiştir. Onun marifeti sadece saati yapmak değil devamlı surette nasıl çalıştığını incelemektir. Becker'deki şaşırtıcı taraf başarısının sırrıdır. Paris'le

ilgili komedi filmleri çevirmiş (Antoine et Antoinette, Edouard et Caroline). Rendezvous de Juillet'de kaybolan gençlik için fazla sözü olmadığını anlamış, Fernandel ile Ali Baba'nın dünyasına dönmüştür. Son iki filimi: Casque d'or (19'uncu asrın sonlarında Paris apaşları ve sevgililerinin sürdükleri hayatın anlatımı) ve Le Trou (hapishanede bir adamın yaşayışı) Becker'in karakteristiklerini en ivi şekilde ortaya koyabilen filimlerdir. Becker için sinema, insanların hayatında geçen bir an'ı tekrar yaratmak ve yaşatmak demektir. Hücre duvarlarına şiddetle inen yumruklar, kaçmak için gizli gizli kazılan bir tünel, insaniyetsiz gardiyanlar, mahkûmların yemek paketlerini didik didik eden gözcüler; Casque d'or'daki nehir partisi, seslenişlerin bıraktığı ekolar, sabah gözlerini açınca kendilerini basit kır kulübelerinde bulan sevgililer. Bu filimlerde Becker konusunu bütün açıklığı ile karşısındakine sunabilmiştir. Diğerlerinde ise ne demek istediğini anlatabilmek için fazla uzaklara giderek seyirciyi sallantıda bırakmıştır. Kararsızlığın daha koyu şekli Jean Grémillon'un filimlerinde kendisini göstermiştir. Gerek Becker ve gerekse Grémillon'un içinde bulundukları bu hâl, 1950'lerin ortalarına doğru Fransız sinemasının durumunu yansıtır. Bu yılların başlarında Cannes ve Venedik Festivallerinin birinci derecede ödülleri hiç zahmetsiz Clément ve Clouzot gibilerin güvenilir ellerine geçiveriyordu. Bir kaç sene sonra Büyük Ödüllerden Fransanın payına düşenler dokümanter filimlere gider olmuştu (Jacques-Yves Cousteau). Artık devir eskiyordu: Simone Signoret yeteri kadar genel kadın rollerine çıkmıştı, Martine Carol kâfi derecede kostüm değiştirmişti, Jean Gabin için geceleri arşınlayacak Paris sokakları tükenmişti.

Filimlerinde ticari zihniyete yer vermeyen, tamamen ferdiyetçi üç büyük rejisör Jean Cocteau, Jacques Tati ve Robert Bresson'dur. Dışarıya doğru açılmıyarak kendi uyuşmazlıkları içinde kalarak seyirciyi kendi dünyalarına çağıran sanatçılardır bunlar. Cocteau, başkalarının kendisi ile çalışmasına müsaade etmiş (Jean Delannoy-L'Eternel Retour, Clement La Belle et la Bête, Pierre Melville-Les Enfants terribles), Tristan and Isolde ile Beauty and Beast'e kendi imzasını koymuştur. Les Parents Terribles filime alınmış bir tiyatro netliğindedir. 1950'de çevirdiği Orphée'yi on sene sonra Le Testament d'Orphee takip etmiştir.

Orphée'de Cocteau, Fransanın genç rejisörlerinin üzerine bir kâbus gibi çökmüştür âdeta. Cocteau lirik etkileri büyük bir başa-

rıyla kullanabilmiştir Er'yen aynalar ve bunların arasından Prensesin yer altı krallığına kayışı, şifreli radyo mesajları, ölümün elçileri olan zırhlı motosikletliler Ölüme âşık bir artistin lirik saplantıları ve yeraltı âleminin cazibesine kendisini kaptırışı bir takım yazarların düşündüğü gibi büyülü, sımsıkı kapalı bir çalışma değildir. Zaman bunun doğruluğunu açıklamıştır.

Gavin Lambert bir eleştirisinde der ki:

> *"Bugün mevcut olan dengesizlik; sanatçıyı insanlıktan, normal duygulardan uzaklaştırarak acaip fikirleri ve görüşleri yansıtan aynalara doğru itmektedir. Yeni ve anlaşılmaz'dan ilham alma arzusu sanatçıyı tıpkı bir saat rakkası gibi dünya gerçekleri ile gizli kalmış arzular ve korkular arasında ileri geri sürüklemektedir."*

Fransız eleştirmeciler Jacques Tati ile Robert Bresson'u mukayese etmeği daima faydalı bulmuşlardır: haşin komedyen ve sinema ilâhiyatçısı, her ne kadar değişik yönlerden olursa olsun sinemanın zaman ve kat'iyet unsurlarını reddeden otokratlar. Tati'nin dış görünüşü —baston, yağmurluk ve rahat adımlarla garip denecek kadar tempolu bir yürüyüş— kendi yalnızlığını belirtmek için susmayı tercih eden ciddi yönünü tamamen örter. Tati kolaylıkla bir fabrikayı kaos'a sürükliyerek olanlara seyirci kalır Şaka'nın matematiği üzerinde ihtisas sahibi olmağa çalışan bir rejisördür: Güler yüzlü fakat herşeyden uzak tip'i Monsieur *Holot* daima şahsi ile diğer insanlar arasındaki boşluğu dolduracak bir köprü kurmağa çalışır, cevapsız kalacağını bildiği mesajlar yollar, hiç anlamadığı konular üzerinde cahilce fikirler öne sürer. Komik unsur (gerilim); *Holot*'un yapmak istediği ile yaptığı, olmak istediği ile olduğu arasındaki büyük farkdan doğar. Tati Chaplin'in aksine ikinci kişiliğin tarafını tutmaz. Eğer Tati komedi'nin matematikçisiyse Bresson da dramatik sinemanın geometri uzmanıdır. Bresson, haşinliğini ve korkunç metodlarını yavaş yavaş kabul ettirmiştir Harp sırasında Renê Clair'ın asistanlığını yapmış daha sonra Les Anges du Péché ve Les Dames du Bois de Boulogne (Cocteau'nun etkisi görülür) filimlerini çevirmiştir Journal d'un Curé de Campagne, Un Condamné à Mort s'est échappé Pickpocket ve Procès de Jeanne d'Arc ile içinde yaşayanların tek başlarına inanç savaşına giriştikleri soğuk, katı dünyasının sınırlarını çizmiştir.

Daha ilk günlerden itibaren Bresson profesyonel aktör'ü reddetmiştir. Pickpocket filiminde daha da ileri giderek 'rol yapmak' mefhumuna karşı gelmiştir. Bütün karakterleri manevî (ruhanî), bir girdabın içine gömülmüşlerdir. Un Condamné filimindeki mahkûmun hapisten kaçışı her şeyden önce ruh'un zaferidir. Bresson için önemli olan iç dramdır. Bunun içindir ki profesyonellerle değil, istediği şekilde yoğurarak kendi mayası ile pişirebileceği kimselerle çalışmağı tercih eder. Çağdaş sinemanın en merhametsiz rejisörüdür. Aktörlerinin suratlarında onun yüz ifadesi hâkimdir: korkmuş ve muammalı. Seçtiği yol hem kendisi hem bizler için en zor yoldur: Kendisini, karakterlerini, seyircisini insanın dünya yüzündeki yerini, değerini tartmağa zorlar.

BAĞIMSIZ FRANSA

FİLİMCİLİK roman yazarlığı veya ressamlıkla kıyaslandığı takdirde kompromi bir sanat kolu olduğu meydana çıkar, çünki hem kollektif bir çalışmadır hem de seyirciye ihtiyaç gösteren bir sanattır. Bir romancı bir kaç bin baskı satarak yayınevini tatmin edebilir. Fakat bir filimin yapılan masrafları çıkartması için bir kaç yüz bin seyirci tarafından görülmesi gereklidir; üstelik şimdi. Zamanın bir kaç yıl gerisinde kalmış olan bir filim ne kadar mükemmel olursa olsun kaybolup gidecektir. Herşeye rağmen, eğer artist doğuştan ticari kabiliyetler taşıyorsa bir romancının sahip olduğu bağımsızlığı elde edebilecektir. Zorlukları, bir süre için faaliyet gösterme imkânlarını kaybetmeği, muallakta kalmayı göze alan Bresson, Antonioni ve Satyajit Ray gibi rejisörler bu hedefe hemen hemen erişebilmişlerdir. Seyircinin 'küçük' filimlere karşı beslediği ilginin artışı bu yaklaşmayı daha da kolaylaştırmıştır. Yine de filimin zanaatla olan bağlantısı göz önüne alınırsa bir filim yapımcısının romancı hüviyetine bürünmesi hâyalden öteye gitmez. Her ne kadar kritik sadece rejisör ve senarist üzerinde durursa da bu ikisinin arasındaki boşluğu dolduran teknisyenlerden, reklâmcılardan ve iş adamlarından habersiz değildir. Fransızlar, genellikle rejisörü Hollywood'un prodüktörlerine münasip gördüğü yere oturtmuştur. Fransa'da 1950'lerde 'yazılmış' filim kavramı eleştirilerde sık sık kullanılmağa başlandı.

1948'de 'Le Caméra Stylo' başlıklı makalesinde, sonradan filim yapımcısı olan, kritik Alexandre Astruc demiştir ki:

> *"Sinema... yavaş yavaş bir dil hâline geliyor. Dil'den kasdim sanatçının düşüncelerini, ne kadar anlamsız olurlarsa olsunlar, ihtiraslarını açıkça ifade edebileceği bir şekildir.... Filim zamanla kendisini görüntünün despotizm'inden, hâyal'den kurtararak kâğıt üzerine yazılan bir kelime kadar yumuşak ve sağlam olacaktır."*

Kamera ile yazmak: Astruc'un da makalesinde temas ettiği gibi sinemanın erişme çabasında olduğu bir hedefti. Böyle bir teori başka bir memlekette ve başka bir tarihte ortaya atılsaydı bir eleştiricinin şahsi fikri olmaktan ileri gidemezdi. Fakat 1950'lerin sonlarına doğru; Astruc'un rejisörlüğe başladığı, Roger Vadim'in Brigitte Bardot'u keşfederek beynelmilel sinemaya yeni bir yıldız kazandırdığı,. Fransız filimciliğinin ekonomik zaferler kazandığı bu devrede Fransız sineması değişikliğe hazır bir olgunluk içerisindeydi. M. Jacques Flaud, Centre Nationale de Cinématographie'nin yöneticisi, sinema endüstrisini büyük bir riski göze alması için teşvik ederek 'eğer prodüktörler genç rejisörlere iş vermekten çekiniyor, "emin olan" şeylere güvenmekle yetiniyorlarsa... eğer bir rejisör ilerlemekten çok kazanç sağlamağı düşünüyorsa Fransız sineması yakın zamanda akıcılığını kaybederek olduğu yerde kalacaktır.' diyordu. M. Flaud'un sözlerinin direkt bir etkisi olup olmadığı münakaşa edilemez, fakat gerçek; Fransız prodüktörlerinin de İngiliz ve Amerikadaki meslektaşları gibi "emin şeyler"in artık emin olmadıklarını öğrenmeye başlamalarıydı.

Prodüktörlerin genç rejisörler keşfetmek üzere hazırlığa girişmelerinden önce bu rejisörler kendilerini göstermek zorunda idiler. Fransada sinema modanın da ötesindeydi. Cinémathègue Francais filimleri genç seyirciler arasında bir salgın hâline gelmişti. Cahiers du Cinéma yeni dalga'nın temellerini atan teorilerle doluydu. Bu dergide yazan filimciler (François Truffaut, Lean Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Doniol Valcroze ve Eric Rohmer) kritik olarak savunmasını yaptıkları teorileri filimlerinde tatbik ediyorlardı.

Cahiers du Cinéma iki ana görüş üzerinde duruyordu. Birincisi, sinemada en mühim şeyin 'mise en scène' olduğu idi (tercümesi çok zor olan bu terim rejiden daha ileri bir kavram olup kısaca bir atmosferin yaratılışı şeklinde izah edilebilir). İkincisi ise 'politique des auteurs'. Her kritik, açıkça söylemek icab ederse, bir filim diğerinden daha fazla tutar. Cahiers, bu zaafı tamamen politikaya dökerek, dergiyi ve fikirlerini benimseyen rejisörlerin bütün çalışmalarını mükemmellikle nitelemiş veto çekenleri ise ne yapsalar tenkid yoluna gitmiştir. Takdir edilenler arasında Hitchcock, Fritz Lang, Otto Preminger, Nicholas Ray, Anthony Mann, Vittoria Cottafavi (İtalyan) yer alıyordu. Cahiers yazarlarına göre kritikler; humanist temalara fazla ehemmiyet verdikleri, konuyu teknikten önce tuttukları için de Sica'ların Satvajit Rays'lerin ismi

kolaylaştırıyorlardı. Aslında mise en scène bir filimin mevzuundan ayrı olarak ele alınıp incelenmeliydi.

Derginin yazarları (veya taraftarları) olan genç filim yapımcıları ya kendi paraları veya etraftan aldıkları yardımlarla tatbikat sahasına geçiyorlardı. Amatörce denilecek kadar basit imkânlarla filim çeviriyorlardı. (Claude Chabrol'un Le Beau Serge'i Louis Malle'nin L'Ascenseur por l'Echafaud'u gibi). 1959 Cannes Festivalinde sinema dünyası bu amatör çalışmalardan yeni bir kuşağın doğduğuna şahit oluyordu. Marcel Camus'un Orfeu Negro filimi (Siyah Orfe) 1959'da festivalin büyük ödülünü kazanmıştı. François Truffaut'un Les Quatre Cents Coups filimi ise en başarılı reji armağanını alırken Alain Resnais'in Hiroshima mon Amour'u Beynelmilel Eleştiriciler ödülüne lâyık görülmüştü. Bir kaç ay içerisinde nouvelle vague deyimi (kızgın genç) her tarafa yayılıyordu.

Fransız sinemasında birşeyler yapan herkes Yeni Dalga rejisörleri arasına giriveriyordu Cannes ödülleri de bunu gösteriyordu. Marcel Camus yıllar boyu reji asistanı olarak çalışmıştı; Alain Resnais kısa metrajlı filimlerin başarılı rejisörlerindendi; François Truffaut sinemaya tenkid yazarlığından gelmişti. Fransanın hükümet yardım programı, kaliteli filimleri takviye sistemi bir çok genç rejisörleri kalkındırıyordu. Fakat bu rejisörlerin hepsi de Truffaut gibi genç değildi sinemaya yazarlıktan geçmemişlerdi. Bugünlere erişebilmek için yıllarca beklemek zorunda kalmışlardı 1959'da 24 rejisör ilk filimlerini çevirirken 1960'da bu sayı 43'e yükselmiştir

Dünya sinema endüstrileri ticari yönden üstünlük kazanmayı ön plâna aldıkları günden beri buna benzer bir hâdise olmamıştı: Prodüktörler tarafından bu tarz filimler için ayrılan komik yatırımlar göz önüne alınacak olursa mesele daha iyi anlaşılabilir. Pek tabiîki prodüktörler genç rejisörlere karşı şefkatle, yardımsever duygularla değil daha kurnazca görüşlerin tesiri altında kalmış olanların iç güdüsüyle muamele ediyorlardı. Yeni Dalga filimlerinden bir kaç tanesi piyasada tutunarak oldukça yüklü kazançlar sağlamıştı (Claude Chabrol-Les Cousins ve Godard-A Bout de Souffle). Eğer gençlik kâr temin edebiliyorsa teşvik görecektir; ve vurguncu bir atmosferin içinde yuvarlanan modern filimcilikte kumarda oynanan para nispeti yükseldikçe kazanma imkânı da belki yükselebilecektir. Prodüktörler bir pahalı filim yaparak bütün ümitlerini ona bağlamaktansa aynı parayla bir kaç ucuz filim

yaparak içlerinden birinin ikinci bir Les Cousins olmasını bekleyecektir

Fakat oynanan kumar kazanç bakımından istenileni sağlıyamadı. 1961 sonlarında François Truffaut dağıtımcıların genç rejisörlere karşı takındıkları düşmanca tavırların nedenlerini soruyordu. Ortada mevcut bir güvensizlik vardı. Truffaut bu güvensizliğin boş olmadığını kabul ediyordu çünki hiç bir Yeni Dalga filimi 8 aydan fazla tutunamamıştı (kendi çevirmiş olduğu Tirez sur le Pianiste dahil). İş adamları bu durum karşısında tedbir almağa mecburdular.

Yeni rejisörler ne istiyordu? Truffaut'a göre:

> *"Bir takım zorlamalar yüzünden filimler şahsiyetlerini kaybettiler: Yabancı aktörler, bir alay senarist, dağıtımcıların baskıları, geniş bir teknik eleman kadrosu, yüksek masraf listeleri. Bizler, bağımsız çalışmak suretiyle ve basit konular üzerinde ucuz filimler çevirerek bütün bu fazlalıkları sadeleştirmeği düşündük. Yeni dalga filimlerinin ortak oldukları daha doğrusu birbirlerine benzedikleri tek yön aynı hususa karşı gelmeleridir."*

Kendisinde birşeyler bulan bütün genç rejisörler büyük ümitlerle filimciliğe başlıyorlardı. Fakat, 1958 - 1961 yılları arasında ancak bir kaç tanesi ayakta kalabilecek kadar başarı göstermiştir.

Bu kargaşalık içerisinde kimse muayyen bir konu veya muayyen bir tez'i ele alarak filim çevirmeği düşünmüyor sadece kendilerinin de birşeyler yapabileceğini göstermek gayesiyle hareket ediyordu. Bir filim diğerinin sırtından besleniyordu; bir filimle kazanç temin eden bir prodüktör ikinci filimin de birincinin aynı olmasını (ufak tefek değişikliklerle) tercih ediyordu. Genç rejisörler kendi hayatları veya çevrelerindeki arkadaşlarının yaşayışları hakkında filimler yapmağa başladılar. Halkın zihninde karmakarışık bir şekil belirmeğe başlıyordu: Filimler, zengin veya para kazanmakla ilgisi olmayan bir grup genç'i ele alıyordu; bunların tek yaptıkları şey oturup konuşmak; beyaz Triumph veya Sunbeam'lerine atladıkları gibi delice bir süratle gezmek; İngilizlerin 'X' sertifikasını alacak kadar maharetli aşk sahneleri yaratmak; veya 'cool Jazz' çalarken cinayet işlemek veya intihar etmek. Resnais, Truffaut, Demy gibi uzun süreli şöhretlerin filimleriyle il-

gisi olmayan bu tarz kazanç kapısını açması bakımından iş verenler tarafından tercih ediliyordu. Fransız seyircisi de Clouzot'un La Vérité'sine benzeyen filimleri daha tutuyordu. Seyirciyi Brigitte Bardot'un bu filimdeki asi görüntüsü korkutuyordu, halbuki Yeni Dalga anarşistlerini ise seyircinin ne düşündüğü zerre kadar ilgilendirmiyordu. Fransız seyircisi de her seyirci gibi filimlerden ders almak ister.

Jean-Luc Godard'ın ABout de Souffle filimi; kızgın, kendinden emin ve genç bir kabiliyetin keskin sesini duyuruyordu. Bu filim, filim yapımcılığına gerçekten değişik bir açıdan bakan birinin varlığını ispatlıyordu. Amatör bir gangsterle onu arkadan vuran Amerikalı sevgilisinin dünyalarını anlatan filim 'Kızgın Genç' liğin temsilcisiydi. Filim ahlâkdışı olarak kabul edilebilir çünki ahlâk sorunu esasında sokulmamıştır filime. Karakterler şaşkınlık içerisinde birbirlerinin etrafında döner dururlar, kendilerini küçük gören ve daimî şüphe eden (kendilerinden) kişilerdir. Ne olduklarını ve ne istediklerini bilmezler. Goddard seyircinin de kendisinden fazla emin olarak bu insanları izlemesini istemez. Eğer bir silâh sesi duyulursa az sonra bunun iki arabanın çarpışmasından çıkan gürültü olduğu anlaşılacaktır. Filimde zaman kavramı yıkılmıştır. Bir hareketin başlangıcı ile bitimi verilerek aradaki gelişim yok edilmiştir. Zaman zaman aynı yerler aynı noktalar tekrarlanmıştır. Normal filimlerde kişiler bir sahneden diğerine geçmeden önce o setin umumi görünüşü seyirciye verilir — meselâ bir odadan diğerine geçen iki oyuncu — burada ise rejisörler böyle bir izahata lüzum görmezler ve ekseriyetle kamerayı kişilerin üzerinden çekip içinde bulundukları yere yöneltince seyirci yanıldığını anlar

Eğer rejisörün amacı geniş bir seyirci kitlesine bir hikâye anlatmaksa bunun kolaylıkla takip edilmesi için her kolaylığı gösterir. Fakat filim yapımcısı ani olaylarla hikâyeden daha fazla ilgileniyorsa seyirciyi de bu yöne çekmek istiyorsa konvansiyonel bağların hepsi kopmuş demektir, Filim kendi yarattığı mantığı zorlamaktadır.

Gördüğümüz rejisörün bize göstermek istediğidir: Eğer rejisör bir noktayı fazla sıkıcı bulup onun üzerinden 'vesaire, vesaire' diyerek geçerse bizlerin de bu vesairelerin mânalarını çözmemizi bekliyecektir. ABout de Souffle'de karakterlerin Goddard'ın yarattığı ortam dışında bir yaşantıları yoktur. Jean Seberg Amerikalı kız ve Jean Paul Belmondo yeni Humphrey Bogart. Mühim olan fi-

limin kendisi. Seyirci; rejisörün heyecanlarını, neşesini, zaman mefhumu ile ilgili denemelerini, lisan çalışmalarını paylaşmaktadır Goddard'ın ikinci filimi Le Petit Soldat politik nedenler yüzünden yasaklanmıştı; üçüncüsü Une Femme est une Femme ise, Hollywood müzikallerinden alınan parçaları yer yer ekliyerek eskiye dönmüş tatlı, neşeli bir komediydi. Une Femme est une Femme ve Truffaut tarafından çevrilen Tirez sur le Pianiste filimlerindeki şen, neşeli görünüş başka bir gayeye hizmet eder. Goddarda; Vivre sa Vie (bir fahişenin hayatını anlatır) büyük bir saflık veya temizlik içerisinde çevrilmiştir. Kendini teşhir merakı sadeliğe ve eldeki kudretin kontrol altına alınarak gereken yönde kullanılmasını temin eder

Jacques Demy'nin Lola'sı gibi bir filimde, lirik kamera çalışmaları ve kaybolan aşk, bulunan aşk, reddedilen aşk temaları üzerindeki dalgalanmaları, diğer filimlerden veya filim yapımcılarından kapılan bilgiler kusursuz bir şekilde birbirleriyle kaynaştırılmışlardı. Fakat bir rejisör bütün bu oyuncaklarla oynamadan önce kendi metodunu bulmalıdır. Goddard ve Demy, diğer rejisörler kolay etkileme yoluna giderken, metodlarını bulmak için mücadele ediyorlardı. Meselâ Chabrol'un A Double Tour filimi onun Hitchcock'a olan aşırı hayranlığını ortaya koyar.

Fransız sineması existentialism'in ve 'nouveau roman'ın —yeni roman— tesiri altında da kalmıştır. Alain Robbe - Grillet, Michel Butor veya Nathalie Sarraute gibi romancılar deneyciliğin tahlili üzerinde durmuşlar ve fikirlerini ellerinden geldiği kadar açıklamaktan kaçınarak gizliliğe yönelmişler, neticede okuyucularının zihinlerinde beliren soruların belki yarısını cevapsız bırakmışlardır. Normal olarak nouveau roman, etkilerini sinema üzerinde de göstermiştir. Gerek yazı gerek sinema sahasında merkezleşme 'görüntü sanatı' çevresinde olmuştur. Bir dağ kadar heybetli duran bir şey aslında ufak bir tepecik olabilir. Önemli taraf; bizlerin, bu tepeyi kocaman bir dağ olarak görmemiz ve objektiv realismi hangi yönden elde edebildiğimiz sorusudur. İşte bu görüşler ve ortaya atılan cevapsız sualler nihilist bir tutuma yaklaşmayı sağlamıştır. Bir bakıma buna neo Fascist tutum da denir Fransız eleştirmen Jacques Sicilier Petit Soldat filimi hakkında yazdığı yazısında derki·

> *"Poletikada ortaya atılmış olan sağ ve sol teoriler ahlâk ve toplum kuralları kadar manâsızdır... acte gratuit'den başka değer ölçüleri yoktur."*

Bu sinema ahlâk ve toplum sorunlarını reddeden bir sinemadır: Fertleri kendi ahlâk ölçüleri içerisinde serbest bırakmıştır. Truffaut'ya toplumcu konuları işlemekten neden kaçındığı sorulduğu vakit, 'Fransada en az yarım düzine komünist rejisör vardır; on beş kadar da solcu. Böyle konuları bırakın onlar işlesin' Fransanın genç kuşağı kendi dünyalarına çekilmeği tercih ediyorlardı.

Truffaut, genç Fransız rejisörlerinin en kabiliyetli aynı zamanda en sempatik olanı, ikinci filimi ile dünyadan elini çekenler arasına girdi. Les Quatre Cents Coups (yalnız bir çocuğun kendisine yabancı olan bu dünyada yer edinebilmek için giriştiği mücadeleyi anlatır) 'nouvelle vague' filimlerine güzel bir örnek teşkil eder. Özellikle son sahnede çocuğun denize doğru koşuşu ve şaşkınlıkla dolu gözlerini seyirciye dikişi çağdaş sinemanın unutulmaz çekimlerinden biridir. Truffaut seyirciye kendisini anlatmıştır. Ona göre, filim geniş seyirci kitleleri tarafından tutunduğu anda artık kendi ellerinden çıkmış, kaybolmuştur. Tirez sur le Pianiste'de de yine sırf şahsı için çalışmıştır. Hayatın güçlüklerinden bıkmış bir adamın yalnızlığını aynı zamanda sinemaya karşı duyduğu derin aşkı belirtmiştir.

Jules et Jim'de bu aşk devam etmiştir. Truffaut; aksiyonu hızlandırarak, çekimleri dondurarak, kamerasını tabiatın sonsuzlukları üzerinde gezdirerek, Birinci Dünya Savaşıyla ilgili filimlerden parçalar alarak kendisine has büyüleyici, dinamik bir teknik yaratmıştır. O, filim yapımcılığının çok kolay bir iş olduğunu karşısındakilere kabul ettirebilecek akıcılıkta bir üsluba sahiptir. Bunun yanı sıra; saflığa (temizliğe) duyduğu özlem sonsuzdur. Daima omuzlarının üstünden geriye bakarak, hayatın sırf saadet ve kolaylık ifadê ettiği (eğer öyle bir şey mevcutsa) mesut an'ı yakalamağa çalışır. Renoir gibi Truffaut da filimlerinde arkadaşlık temasını işler.

Tenkitçi esintiler Truffaut ve Goddard'ın başlarını yalıyarak geçip Alain Resnais'de sert rüzgârlar hâline geldiler. Bu iki meslektaşından oldukça yaşlı olan Resnais'in ne 'Hiroshima mon Amour' ne de 'L'Année dérniere à Marienbad' filimleri sükûn ve itidalle seyredilememiştir. Her ikisi hakkında yazılan kritikler de kızgınlık ve nefret dolu ifadeler olmaktan kurtulamamıştır. — Hiroshima, tenkitlerin en ağırı sayılabilecek 'bir kadın tarafından yaratılan filim' damgasını yemiştir; Marienbad ise ortası boş bir lâbirenttir. Bu tenkitleri okuduktan sonra Resnais'in sinema dünyasını tehdit eden bir rejisör olduğu kanaatı uyanabilir.

Halbuki Resnais bu çevreden kendisini âdeta tecrit etmiştir. Filim tekniği, zaman kavramını ustaca kullanması, sahneler arasındaki bağlantıları taklitçiliği teşvik edecek mahiyette değildir. Resnais ilk çalışmalarını kısa metrajlı sanat filimleri üzerinde yaptığı için (Van Gogh, Guernica) bunu takip eden filimlerinde de aynı özellik kendini belirtmiştir. Hem kısa filimleri hem de ilk iki uzun filimi (Hiroshima, Marienbad) zaman ve geçmişle ilgilidirler; geçmişin hâtıralarıyla dolu kütüphane, hâlâ yaşayan esir kampı ve görülmüş olan korkulu rüyalar; savaşın kurbanı olmuş bir genç kız ile felâketlerin en büyüğüne hedef olmuş bir şehir arasındaki bağıntı; rüyanın gerçek olabileceğine kadını inandırmağa çalışan bir erkek. Resnais bu filimlerde iki yazarla işbirliği yapmıştır. Marguerita Duras ve Alin Robbe - Gillet. Mme Duras'nın kadın kahramanı hisleriyle yaşayan bir insandır. Hiroşimadaki felâketlerin içinde yaşamamıştır fakat zamanı geçmişi tecessüm ettirmek için kullanmaktadır.

L'Année dernièra à Marienbad öznelliğe (subjectivity) daha çok yer vermiştir: Burada seyirci yaşanmış bir olaya reaksiyon göstermeğe değil bir kanaatı, bir fikri kabul etmeğe inandırıcı bir şekilde teşvik ediliyor. Büyük bir otelin soğuk taş koridorlarında bir kadınla erkek karşılaşır. Aralarındaki münasebet bir rüyayı andırır çünkü zaman'la bir ilgisi yoktur. Karşılaşmadan önce pek çok şey olmuştur veya karşılaştıkları anda olmaktadır veya hiç bir zaman olmayacaktır; seyirci istediği yorumu yapabilir. Filim kendi devam çizgisini Resnais'in yarattığı hayallerin hissi ekoları ile devam ettirir.

Filim başı sonu belli olmayan bir daire gibidir. Kişiler bu muhteşem otelin dışına çıktıkları zaman ne yapıyorlar? diye sorar Resnais. Robbe - Grillet'in cevabı 'hiç bir şey'dir, çünkü otelin dışında bir varlıkları yoktur. Kendi içinde başlayıp kendi içinde biten filim tutumuna yaklaşış, nouvelle vague'nun ileri sürdüğü tezlerden biri.

Nouvelle Vague tekniğini ana hatlarıyla belirtmek imkânsızdır çünki nouvelle vague aslında kabiliyetleri değişik yönlerde gelişen bir çok sanatçının bir araya gelmesinden doğmuştur. Henri Colpi, Alexandre Astruc, Philippe de Broca, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Agnès Varda, Chris Marker... bunları bir araya getiren şanslarıydı. Bugün nouvelle vague gerilerde kalmıştır. Sanatçı için yeni açılan saha roman ile filim arasındaki köprüyü kurabilme çabasıdır.

1959 Cannes Festivalinden sonra Fransız sineması dünya endüstrisinde sağlam bir yer edinmiştir (yaratıcı güç üstünlüğü bakımından) ve bunu genç rejisörlere borçludur Fakat, bu jenerasyon Fransız halkını tamamen fethedememiştir. Durum, çağdaş sinemanın içinden çıkamadığı bir çapraşıklık göstermektedir. Ticari filimler bireyci tutuma yer vermekten uzaklaştığı nispette asi sanatçının yerinde kalması normal bir sondur. Fakat o, kendisini reddeden toplumu reddetmekte kararlıdır. Fransız rejisörleri bireyci inançlarının sinema endüstrisi tarafından ucuza kapatıldığını bilmektedirler. Parisin ana caddelerini süsleyen The Longest Day (En Uzun Gün), How the West Was Won, Ben-Hur gibi filimlerin endüstriyi ayakta tuttuğundan haberleri vardır Truffaut Les Quatre Cents Coups'ın fazla seyirci celbettiğinden Tirez sur le Pianiste'nin ise az bir çoğunluk tarafından görüldüğünden şikâyet etmiştir. Bu da gösterirki sanatçının seyirciye ihtiyacı vardır. Seyircinin azalması kendisinin yok olması demektir. 1959-1960 yıllarında yeni yetişenlere rahatlıkla yatırım temin eden Fransız filimciliği 1963'de kendisini aşırı istihsali durdurma çabası içinde bulmuştur.

TEPEDEKİ ODA

İNGİLTEREDE Yeni Dalga kavramı, tohumlarını atmış mıdır, eğer atmadıysa bunun sebebi nedir? Aynı sual bir çok kereler tekrarlanmıştır. Fransanın aksine, İngilterede yaratıcı kişilere kendilerini göstermeleri için fırsat çıkmamıştır. Bundan dolayı da İngiliz sinemasının yaratıcı bir potansiyele sahip olup olmadığı hususunu tartışmak yersizdir. Fakat, gerçek kendimize has bir sinemamız olduğudur. Sovyet rejisörü Sergei Youtkevich 'İngiliz sineması ananelere en bağlı kalan sinemadır' demiştir. Eğer hakikaten böyle bir şey olsa idi İngiliz sinema endüstrisi birbiri arkasına meydana gelen krizleri önlemek için çaba sarfetmez, istihsali teşvik için kanunlarında değişiklikler yapmak mecburiyetini duymazdı. Fransada sendika kanunları Ingiltereye nazaran çok hafiftir. Burada bir filim için gerekli işçi sayısı sendika tarafından kararlaştırılır ve bu karara uyulur. Hükümetler sinemaya yaptıkları yardımları düşünmeden dağıtmışlardır. Filimlerin kalitesi yeteri kadar tetkik edilmemiştir. Diğer Avrupa memleketleri arasında sinemayı birinci derecede, bir eğlence vasıtası olarak kabul eden tek memleket İngilteredir.

Carl Foreman. 'unutmıyalım ki endüstrimiz orta yaşlarını yaşamaktadır. Kendi kendimize soralım; bundan on sene sonra İngiliz filimlerinin senaryolarını kim yazacak, kim çekecek, kim oynayacak ' demiştir. Fransa ve İtalya yanlış yapmaktan çekinmeyen atılgan genç rejisörlerle doludur. Fakat İngiliz sineması daima bir yanlışlık yapmaktan, tenkid edilmekten korkmuştur.

Herşeye rağmen, İngiliz sinemasının bir kaç yıl öncesinden çok farklı olduğunu söylemek yerinde olur. İngiliz Sinemasında bir Tony Richardson (tiyatrodan geçmiştir), bir Karel Reisz (dokümanter filimcilikten), bir Jack Clayton, bir John Schlesinger (televizyon) gibi rejisörler; Albert Finney, Tom Courtenay veya Rita Tushingham gibi oyuncular mevcuttur.

İngilterede de herşey, Fransada olduğu gibi bir dergi aracılığı ile başlamıştır. 1947'de Lindsay Anderson ve Karel Reisz Se-

quence dergisindeki yazılarıyla İngiliz filimciliğinin baştan beri yanlış bir tutum takip etmekte olduğunu ileri sürmüşlerdir. Ticari gaye ile çevrilen filimlerin bir mikrop gibi kaliteli filimlere zarar verdiklerini açıklamışlardır.

1956'da Anderson ve Reisz 'Bağımsız Sinema'yı kurmuşlardır. Bu, mevcut sisteme karşı besledikleri memnuniyetsizliğin ispatı mahiyetinde bir hareket olmuştu. Anderson'un O Dreamland, Reisz'in Momma Don't Allow, Lorenza Mazzetti'nin Togather filimleri geniş bir seyirci toplayabilmişti. Bu meydan okuyuş, her ne kadar küçük çapta kaldı ise de, kendi taraflarını tutan bir seyirci kitlesinin doğmasına sebep olmuştu. "Bağımsız Sinema"nın gayesi gündelik hayatta bir özellik bulabilmekti. Buna, Jazz klüpleri, gençler, parklarda dinlenen insanlar, hammallar, pazar yerleri arasında dolaşarak varmak istiyorlardı. Lindsay Anderson Every Day Except Christmas filimini bütün Govent Garden hammallarının görmesini istemişti. Anderson, bütün insanların asil bir tarafları olduğunu bilmelerini istemiştir.

"Bağımsız Sinema" hareketi İngiliz filimciliğinde yapılması şart olan değişiklikleri tam zamanında sezinliyerek faaliyete geçmiştir. Bu sıralarda tiyatro dünyasına ve roman âlemine Shelagh Delaney, Arnold Wesker, Alun Owen, Alan Sillitoe, Keith Waterhouse, Willis Hall, David Storey gibi yazarlar girerek yeni bir çığır açmışlardır.

İlk bakışta bunların sinemayla direkt bir münasebeti yoktu. Fakat zamanla yenilikleri benimsemek mecburiyetinde kalacağı bir gerçekti. Bu epey vakit aldı. Çünki Fransada genç bir kabiliyet sinemaya yönelirken İngiliz tiyatroyu tercih ediyordu. Sinema, sahnenin bağımsızlığını kazanabilmek için mücadele etmek zorundaydı. Hatta Lindsay Anderson dahi Every Day Except Christmas'dan sonra tiyatroya geçerek sinemaya ancak beş sene sonra 1963'de This Sporting Life (Bir Sporcunun Hayatı) ile dönmüştü.

Dökümanter filimler, tiyatro ve televizyon. Televizyon, seyircilerin ne istedikleri ve nasıl istedikleri hususunda âdeta kanunlaşmış pek çok fikirleri sarsmıştır. Sinemada bu değişikliğin kimin tarafından uygulanacağı merak edilirken, ilk adımı, sinemaya harpten önce girmiş, onun içinde yetişmiş bir rejisör atmıştır: Jack Clayton. Clayton John Huston ve Anthony Asquith ile bir süre çalışmış ve sonra yalnız olarak Room at the Top'u (Tepedeki

Oda) çevirmişti. Clayton, bu filimi sırf konuyu enteresan bulduğu için çevirdiğini söylerken İngiliz endüstrisi hâlâ onun gölgesinde yaşamakta devam ediyor.

Filimin gerek İngiltere ve gerekse Amerikada gördüğü rağbet, tek kelime ile, muazzam olmuştu. Simone Signoret gibi büyük bir aktris, John Clayton gibi korkusuz bir rejisör (İngiliz meslektaşlarının aksine), ve kameranın kullanılış tarzı Room at the Top'un başarısının nedenlerini teşkil eder.

Filim, aynı zamanda İngiliz sinemasına yerleşecek olan konuları da bir araya getiriyordu; sınıf farkı, para ve cinsi problemler. Clayton'un seyirciye takdim ettiği erkek ise tipik bir İngiliz taşralısını temsil ediyordu. Kamera, devamlı olarak İngilterenin bildik endüstri havzalarında dolaşıyordu. Diyalog son derecede basitti.

Bu başarısına rağmen Jack Clayton bir devrenin öncülüğünü yaptığını kabul etmiyerek sadece bir filim çevirdiğini söylüyordu. İkinci filimini çevirmek için tam üç yıl bekledikten sonra The Innocents (Masumlar) ortaya çıktı. Bu filimde de Clayton tekniğinin üstünlüğünü gösterebilmiştir. Herşeyin mükemmel'e erişmesini arzulayan Clayton tefsirci bir rejisördür. Hiç bir şekilde başkalarının tesirinde kalmıyarak kendi tutturduğu yoldan ayrılmamıştır.

The Innocents bir tarafa: 1950'lerin sonlarına ve 1960'ların başlarında İngiliz sineması denince akla Look Back in Anger (Öfke), A Taste of Honey (Bir Tadım Bal), The Lonliness of Long Distance Runner (Tony Richardson); Saturday Night and Sunday Morning (Karel Reisz); A Kind of Loving (John Schlesinger), Whistle Down the Wind ve L-Shaped Room (Bryan Forbes) gelir.

Bu filimlerin ortak oldukları noktayı kolaylıkla görmek mümkündür. Ele aldıkları yer Londra değil taşra şehir veya kasabalarıdır; ileri sürdükleri tezler serttir (Arthur Seaton işini yapar, haftalığını alır, Cumartesi gecesi eğlenir... gerisi 'propaganda'dır); seyircilerine direkt olarak yaklaşmak suretiyle reaksiyon almak yoluna giderler; otoriteye karşıdırlar fakat 'birlik' taraftarıdırlar. Karakterlerinin ekserisini sevmezler. Hayatı karanlık, kasvetli, monot- her yönden kısıtlı ve daimî anlaşmazlıklar içinde kabul ederler. Bir dereceye kadar bu filimlerde İngiliz gençliğinin melankolik havasını bulmak mümkündür.

Bir kaç yıl öncenin İngiliz sinemasına bakılsaydı ilk görülecek kişi bir destroyerin güvertesinde aşağı yukarı dolaşan Kenneth

More olurdu. Bugün ise el ele tutuşmuş bir kızla erkeğin sokak aralarında veya kırlarda yaşayacak, sevişecek bir yer aradıklarını görüyoruz. Tabiî ki, bu değişiklik İngiliz halkı tarafından benimsenmeseydi ölmeğe mahkûmdu. Realism kelimesi gişe için bir anlam taşımağa başlar başlamaz o güne kadar daha kibar işlerle uğraşmış olan rejisörler metanetle kabalığa doğru ilerlediler. Soho'nun arka sokaklarında avlanan erkekler, ordan burdan kapma mevzular sırf gişe uğruna realist filimler kategorisine dahil edilerek piyasaya sürülüyordu.

Aynı zamanda iki temayül birden ortaya çıkarak ayrı yönlerde gelişmeğe başlamışlardı: 1960 İngilteresinin değer ölçülerini bütün gücüyle tenkid eden grup; (John Osborne'un piyesleri veya Alan Sillitoe'nun yazıları) ve umumi efkârın zevkine uygun eserler verenler. Bu zevklerin gelişmesinde televizyonun büyük rolü olmuştur. Bir takım yeni rejisörler ortaya çıkarak mücadele edeceklerini söylediler se de harp meydanının boşalmış olduğunu görerek onlar da halk için çalışarak para kazanma yoluna gitmişlerdir.

Ortak pek çok tarafları bulunan filimler arasında şahsiyetini eritmeksizin konulara yaklaşan, özel taraflarını bütün keskinlikleriyle belirten sanatçılar vardır. Bunların tam ortasında Tony Richardson durur. Genç rejisörlerin en faali olan (dört yılda beş filim) Richardson aynı zamanda endüstrinin ticarî ilkelerine de uyacak şekilde çalışmalar gösterir. Richardson'un bir yönü de kapalı yerlerden uzaklaşmak, açığa çıkmaktır. A Taste of Honey (Bir Tadım Bal) ve The Entertainer ( ) filimlerinde kamera sirkleri, parkları, resmigeçitleri, şarkı söyleyen çocukları tabiat güzelliklerini çekmiştir. The Lonliness of a Long Distance Runner aksiyondaki seri ilerleyiş, son sahnedeki dondurulmuş çekim Richardson'u nouvelle vague rejisörleri arasına sokarsa da esasında onların hepsinden farklı tutumla hareket etmiştir. Bu filimde asi'liğin kısır bir huysuzluk olarak kabul edildiğini görüyoruz.

Karel Reisz (Saturday Night and Sunday Morning) ve John Schlesinger (A Kind of Loving) Richardson'dan daha basit konular üzerinde dururlar. Saturday Night...'ın Arthur Seaton'u hiç bir zaman için John Osborne'ın Jimmy Porter'i veya Sheagh Delenay'ın yalnız genç kızı değildir. Arthur Seaton toplumun üzerine yüklediği mecburiyetlerle sonsuz bir mücadeleye girişmiştir, sonunda kavuşacağı arazi, evini kuracağı yer onu beklemektedir. Seyirci, Seaton'un Cumartesi gecesi bütün bir haftaya karşı giriştî-

ği savaşı memnuniyetle kabul eder. Reisz'in filimlerindeki en mühim yön seyircilerle oyuncular arasında bir alışveriş tesis edebilmesidir

Arthur, fabrikaların, birbirine yapışık evlerin, nehir boyunun adamıdır. Albert Finney bu rolü bir ömür boyu oynamaktan bıkmıyacağını söylemiştir. Seyirci bu filimde bir karaktere (Arthur Seaton) ve bir aktöre (Albert Finney) karşı reaksiyon göstermiştir. John Schlesinger'in A Kind of Loving filiminde ise reaksiyon alan durum olmuştur. Sosyal bakımdan kendisinden daha yüksek sınıfa mensup bir kızla evlenen işçinin duyduğu isyan hislerini; kurduğu ailenin cemiyet kaidelerine aldırmıyacak kadar şuurlu hareket etmesi sonucu yavaş yavaş yatıştırarak yok etmesini anlatan filim her bakımdan başarıya ulaşmıştır. Karışık heyecanlar, kararsızlık, işçi sınıfının dünyası, tatminsizlik İngilterenin radikal filimcilerini ilgilendiren konulardı.

İngiliz filimleri hakkında konuşulurken yapılan şey ön plânda gelir. Halbuki Fransız ve İtalyan filimlerinde önemli olan o şeyin nasıl yapıldığıdır. Filimin muhtevası İngilizler için şekilden daha mühimdir. Fransız filimcisi eğer gayesine uyuyorsa bir tabiat manzarasını beyaz perdeye ters olarak aksettirmekten çekinmezken İngiliz sanatı için bunu yapmaktansa sadece bir gözlemci olarak kalmağı tercih eder. Eğer Fransız mesuliyetsizliği gözüne alırsa İngiliz seyirci için sürpriz teşkil etmeyecek bir tekniğe yönelme riskini kabül eder. İngiliz seyircisi hiç bir hâdise karşısında şaşırmaz çünki önceden hazırlanmıştır, ne olacağını bilir.

Gerek sanat gerekse ekonomik yönden İngiliz sineması Amerika ile Avrupa arasındadır. Bu memlekette filim çevirmek son derecede pahalı ve pek çok yönlerden kısıtlanmış olduğundan meselâ Tirez sur le Pianiste gibi bir filimin serbestçe buraya girebilmesi imkânsızdır. Yazarlar, filimciler genellikle romanların ve tiyatro eserlerinin arkasından atışlarını yapabilmektedirler. Fakat artık Room at the Top (Tepedeki Oda) devri kapanmak üzeredir. Bu devrin yetiştirdiği genç rejisörler kendilerine göre bir yol bularak Manşın ötesinden gelen etkilerden ayrı bir tarz tutturmak zorundadırlar.

DÜŞÜNCE KONTROLÜ

BEYAZ perde, her ne kadar toplumların aksak yönlerini ele alırsa da, seyirciye bir milletin şahsiyeti hakkında yeterli derecede bilgi verebilen bir aracıdır. Zıt fikirler ihtiva eden, belirli standartlara karşı gelen bir sinema cemiyetin kaidelerini samimiyetle tasdik eden bir sinema kadar inandırıcı ve gerçektir. Niza'dan uzak olan, sansüre dayanan, komite kararlarına göre çalışan bir sinema ise seyirciye ancak hükümetin çehresini aksettirebilir.

George Orwell Totaliter rejimlerin edebiyatı yok ettiğini söylemiştir:

> *"Hayal gücü-hattâ şuur-Totaliter rejimlerin temsilciliğini yapan eserlerde varlıklarını gösteremezler. Yayınlanacak kitapların ana hatları başta bulunan bürokrat idareciler tarafından çizilir ve o kadar çok elden geçer ki, kitap bittiği zaman tıpkı bir fabrikanın işçileri tarafından parçaları bir araya getirilen Ford arabalarına benzer, yazarın kişiliği tamamen kaybolmuştur."*

Eğer sanat ve propaganda arasında bir ayırım yapılmıyorsa Sovyet sinemasının değeri; her hangi bir zamanda, sanatçılarının halkı teşvik ve takviye etmeleri gereken sahalarda ne dereceye kadar kişiliklerine sahip olabildikleri, propaganda unsurunun hangi alanlarda ve ne ölçüde göz önüne alınıp alınmadığı hususlarında aranmalıdır. 1920'lerin dinamik Rus sineması İhtilâl'in dinamik sineması idi; harp sonrası Rus sinemasında Stalin rejiminin ve demir perde gerisinin övgüsü tek gaye idi.

Stalin'in beyaz perdede oynadığı roller hakkında uzun bir tez yazılabilir. Savaştan önce yazılan Lenin biyografilerinde Stalin Rusyanın iki numaralı adamı olarak zikrediliyordu. 1949'da Berlinin Düşüşü ile Stalin de tanrılaştırılmağa başladı: Stalin çiçekli bahçesinde vaiz verirken, Stalin ofisinde harita üzerine kondu-

racağı bir işaretle ordularını nereye yönelteceğini kararlaştırırken; Stalin, beyaz üniforması içinde göklerden inen bir tanrı.. Ölümünden sonra Khruschev'in tenkitlerine maruz kalan bir vatan haini:

> *"Stalin yalnız filimlerde memleketini tanıyan onun kalkınmasıyla yakından ilgilenen bir insan olarak gözükmüştür. Bu filimler gerçekleri saklamıştır. Kollektif çiftlikler, bu çiftliklerde hindi ve kazların ağırlığı ile âdeta ayakları eğrilmiş yemek masalar. Stalin de bütün bunların gerçek olduğuna kendini inandırmıştır."*

Rus sinemasının en kısır devresi zafer kazanmışların biyografileri ve anti - Amerikan temayüller üzerinde merkezleşmişti. Eisenstein olayı Rus sinema tarihini gölgeliyen bir nitelik taşır. 'Ivan The Terrible' filiminin ikinci kısmı 'Boyars' Plot' harp sonlarında tamamlanmış fakat piyasaya sürülmeden ortadan yok edilmişti. Ancak yaratıcısının ölümünden 10 yıl sonra filim atıldığı yerden çıkartıldı. Buna sebep; Eisenstein'in şerefli oprichniki ordusunu Amerikalıların Ku Klux Klan'ları ayarında tutması Ivan the Terrible'ı ise karaktersiz, kararsız bir kişilik olarak işlemiş olmasıydı. Bu hususlar Merkez Komitesince kendisine bildirildiği de Eisenstein'in Komiteye sunmak zorunda kaldığı özür mektubu şu merkezdeydi:

> *"Biz sanatçılar, sanatın hizmetle sorumlu olduğu noktaları unuturuz... Biz sanatçılar, sanatın herşeyden önce ideolojileri takviye etmek görevini unuturuz. Ivan the Terrible filiminin ikinci kısmında tarihi gerçeklere uymayan bir hata işlediğimizi ve bu büyük yanlışın filimin değerini düşürdüğünü ideolojilere aykırı bir tutum yarattığını kabul ediyoruz..."*

Sovyet sineması hâla müspet kahramanlar'ın hayalleri ile yaşamak arzusundaydı. Eisenstein bu inancı iki yönde sarsmıştı: Şüpheci fikirlerini filimde açıklamakla ve şekilci bir açıdan hareket etmekle. Eisenstein 1948'de öldüğü zaman Ivan serisinin üçüncü kısmı henüz tamamlanmamıştı. Stalin'den sonra aralanan per-

de bu sanatçının tekrar canlanmasına sebep olmuş, bütün çalışmaları Avrupa memleketlerine gönderilmiştir.

Batılı bir kritik umumiyetle Sovyet sineması üzerinde yanlış fikirler yürütür; çünki, her şeyden önce yeterli bilgisi yoktur. İkinci olarak, kritik, propaganda ve yalan kelimelerini aynı teraziye vurmak temayülündedir. Onun açısından, Batılı rejisör ve aktörler bu kadar sıkı bir sistem içerisinde çalışamıyacaklarından Rus filimcileri de aynı derecede zincire vurulmuş gibi hissederler kendilerini. Evet, bir Dr. Zhivago'nun çevrilebileceğini düşünemeyiz fakat Rusların kendi kendilerini kritik etmekten usanmadıkları bir gerçektir.

> *"Duygusal filimler seyretmek isteyen seyirciye devamlı surette kuru, öğretici, tarihî kahramanların hayat hikâyelerini anlatan filimler vermekten vazgeçilmedi. Seyirci; insanı insan olarak ele alan, onun ruhunun derinliklerine inebilen filimlere aç kalmışlar gibi koşacaktır."*

1954'de rejisör Mikhail Romm tarafından yazılan bu satırların aşağı yukarı aynılarını 1961'de Ilya Ehrenburg, Ballad of a Soldier (Askerin Türküsü) filimi münasebetiyle tekrar ediyordu.

> *"Basitlik ve tevazuya karşı duyulan ihtiyaç nihayet kendini açığa vurabildi... Yükseklik basitlikle tasvir edilebildi."*

Bu yıllar boyunca Rus sineması bir yandan insan'a yönelmeğe basit olana yaklaşmağa çalışırken diğer taraftan da sosyal gerçekçilik doktrinleri ile haşır neşir oluyordu.

Rus filimleri sex ve ahlâk konuları üzerinde daima muhafazakâr bir tutum göstermiştir. Sovyet rejisörlerinin en kozmopolit sayılanlardan Sergei Youtkevich'in Fransız gazetecileri ile yaptığı bir konuşmada Antonioni'nin La Notte (Gece) filimi hakkında söyledikleri bu hususu biraz daha aydınlatabilir.

> *"Seyirci onun getirdiği yenilikleri anlayamıyacaktır... Belki de sadece güleceklerdir. Lüks, şahane arabalar, rahat bir hayat ve korkunç bir bunalım!"*

Saturday Night and Sunday Morning filim'i sabık Kültür bakanı Mme Furtseva'yı şaşırtmıştır. Bugün Batı filimleri Rusyaya ihraç edilmekle beraber Ruslar Batının melankolik tutumu ile halkı zehirlememek için büyük bir dikkat sarfetmektedirler.

Batı ile yarışabilecek durumda olan Rus rejisörleri Avrupalı meslektaşlarını kendi problemleriyle ilgisiz bir merakla izleyebilmektedirler. Modern Sovyet endüstrisi her bakımdan iyi kurulmuştur: Büyük, mükemmel teçhizatlı stüdyolar, dünyada ikinci bir rakibi bulunmayan sinema okulu (hükümet tarafından kurulmuştur). Bu okul İhtilâl'den sonra Lenin tarafından kurulmuş olup altı ayrı fakülteden ibarettir. Eisenstein dahil hemen bütün ünlü Rus rejisörleri burada hocalık etmiştir, etmektedir.

Sergei Bondarchuk'un Destiny of a Man, Mikhail Kalatozov'un The Cranes Are Flying, Grigori Chukrai'nin Ballad of a Soldier (Askerin Türküsü) ve A Clear Sky filimleri modası bir türlü geçmeyen savaş hikâyelerinin buzlarını eritebilmişlerdir. Bu rejisörlerin ele aldıkları kişiler daha insan ve dolayısiyle daha ilgi çekicidirler. Fakat yine de yeteri kadar girift, derin tarafları yoktur.

Stalinizm dogmalarından, bu dogmaların yarattığı baskıdan kurtulmak daha canlı ve çok cepheli tekniklerin doğmasına yol açmıştır. Kalatozov ve Urusevsky The Cranes Are Flying - The Letter That Was Not Sent filimlerinde cesaretle öne atılarak Sovyet sinemasında o güne kadar kullanılmayan kamera hilelerine baş vurmuşlardır. Destiny of A Man filiminde kamera buğday tarlasında yatan bir adamdan onu bir nokta halinde gösterinceye kadar uzaklaşır. Dramatik yönden bu çekim uçsuz bucaksız buğday denizinde insanı bir çiçek olarak sembolize etmektedir. Chukrai'nin A Clear Sky'ında bir istasyondan hızla geçen tren yine sembolik bir anlam taşımaktadır. Yine de, bir kaç tanesi müstesna, bu tekniklerin olağanüstü bir özellik taşımadıkları muhakkaktır. Kamera bütün süratiyle tabiatı taramakta fakat tabiat içindeki şekiller aynı kalmaktadır.

Sovyet sinemasının en başarılı olduğu alan edebî adaptasyonlardır. Bu adaptasyonlar, Sergei Youtkevich'in Othello'su ve Grigori Kozinstev'in Don Quixote'si hariç (her ikisi de başarılı olmuştur), Rus klâsiklerinden alınmadır. Joseph Heifitz (Rus ordusundan ayrılmış bir rejisördür) tarafından çevrilen The Lady With the Little Dog Checkov'un bir hikâyesinden perdeye uygulanmıştır. Fransızlar hemen her filimi bilmece hâline sokabilirler. Bu filimde Rusların da Fransızlardan aşağı kalmadıkları görülmüş-

tür. Zaman mefhumundan uzak bir dünya, dramatik aksiyonu yöneten ufak jestler, cansız bir atmosfer içinde deniz kenarında yürüyüş yapan sevgililer. Heifitz'in bu filimindeki melankoli havası, değişik hislerin işlenişindeki ince tutum pek çok Batılı kritikler tarafından değerlendirilerek Ballad of a Soldier (Askerin türküsü)'nden daha üstün olduğu söylenmiştir.

"Yalnızlık kapitalist dünyanın kişilerinde bulunan bir histir. Belki insan psikolojisinde bu duygunun yeri vardır, fakat sinemanın görevi bununla mücadele etmektir," diyen Youtkevich inandığı rejimin sözcülüğünü yapmıştır. Sovyet sineması bu tarz ideolojilerin yürütücüsü Kominist blokuna ait devletler ise takipçileridir. Çin sineması bir meçhuldür, fakat Batıya sızan birkaç filim (Beş Numaralı Kadın Basketbolcu unutulması imkânsız bir başlık!) Moskova tarafından henüz ilk mektep eğitimine tâbi tutulduklarını göstermektedir Batı Almanya Nazi devri hakkında dökümanter filimler çevirmekten usanmamıştır. Yugoslavya, son yıllarda karton filimler üzerinde büyük ilerlemeler kaydetmiştir. Karton normal filimden çok ileridir. Çekoslavakya'da ise Jiri Trnka tarafından geliştirilen kukla- filimcilik 'par excellence' denebilecek durumdadır. Genellikle bu ülkelerde filimcilik harp, esir kampları, tarihî kahramanlar ve nadiren günlük hayattan alınmış konular çevresinde dönmektedir.

Bu durumun dışında olanlar da vardır. Meselâ, 1956 ihtilâli sırasında Macaristanda ulusal sinemanın kurulması için geniş bir faaliyet başlamıştı. Zoltan Fabri'nin Merry-Go-Round ve Professor Annibal, Imre Feher'in A Sunday Romance, Laszlo Ranody'nin Discord gibi filimleri artık Sovyet direktiflerine göre filim çevirmekten bıkmış bir endüstrinin yeni yollar aramakta olduğunu gösteriyordu. Fabri Merry-Go Round filimine hazırlık için Welles'in Citizen Kane (Vatandaş Kane)'i tam yirmi defa seyretmişti. Fakat müdahale fazla geçikmedi; eskiye dönüş, sıkı sansür ve yine aynı temalar. 1959'da Sinema endüstrisinin yetkili kişilerinden birisi "Bugünün yaşayışını, bugünün insanını bütün sevinç ve üzüntüleri ile perdeye aksettirme gayretlerimiz muazzam bir başarısızlıkla sonuçlanmış bulunuyor," demiştir.

Modern Komünist sinemasında ideolojilerin fikirleri yok etmemesi gerektiğini ispatlamak görevi Rusların Batılı komşularına düşmüştür.

Polonya filimciliğe oldukça geç başlamış ama Avrupanın en parlak sinema okullarından birisini kurmuşlardır. Aleksander Ford tarafından yönetilen bu okul yeni bir nesil yetiştirmiştir - Andrzej Wajda, Andrez Munk, Jerzy Kawalerowicz, Roman Polanski, Wojciech Has Doğu blokuna mensup diğer memleketlerde olduğu gibi Polonyada da harple ilgili konular rejisörleri büyüleri altına almıştır: fakat bir farkla: Taklitten uzak, samimi bir tutumla savaş ve onun yarattığı problemler ele alınmıştır. Wajda'nın üç kısımdan ibaret çalışmasında (A Generation, Kanal, Ashes and Diamonds) şuurlu bir gerçekçilikle göze çarpar. A Generation'da genç bir işçi partiyi kurar, kollektif bir faaliyetin temelleri atılmıştır, gaye birleşmektir; Kanal'da mücadeleciler gurubunun Varşovanın karanlık lâğım kanallarındaki korkunç ve yalnız yolculukları anlatılır; Ashes and Diamonds'da yine kişi ızdırabı ile yüz yüze gelinir - öldürme emri ve kişinin kendi kendisiyle, öz mantığı ile yalnız kalışı. Bu trilogy bir çemberi hatırlatır; ümitten hayal kırıklığına geçiş, inançtan şüpheye yöneliş. Wajda kendi nesli için konuşmuştur ve duygularını gayet açık bir şekilde belirtebilmiştir. Zbigniew Cybulski de 1950'lerin genç Plonyalılarını temsil eder; onun filimlerinde de kaynaşamamış, yerine oturmamış bir neslin şüpheciliği vardır. Wajda'nın daha yumuşak filimlerinde de, meselâ Innocent Socerers'da olduğu gibi, aynı şüphecilik mevcuttur. Filmdeki genç doktor sahip olduğu motosikletini, elektrikli traş makinasını, teypini, Jazz plaklarını zafer madalyaları gibi kıymetlendirir: Boşluk ve şüphecilik bu sembollerin yok olmağa başladığı yerde başlar (savaşta silâh, barışta motosiklet). Wajda bütün Polonyalı sanatçılarda görülen Gotik romantisminin tesirinden kurtulamamıştır onun için filimlerinde melankolik hava daima mevcuttur. Diğer taraftan ise çağının etkilerini, yarattığı gerilimleri yine çağına uygun bir gerçekçilik içerisinde verebilmektedir. Wajda beynelmilel çapta kıymet kazanan bir filimcidir.

Wajda'daki Gotik romantismini tenkid eden Andrej Munk onun kadar renkli olmamasına rağmen Polonya sinemasının gelişimi de en az Wajda kadar rol oynamış bir filimcidir. The Man on the Tracks (yaşlı bir tren işçisinin hayatını anlatır) ve Eroica (iki kısımdır) Polonyanın geçmişini, inançların yok olmasından doğan inançsızlığı inceler. Harp filimleri bütün milletlerin sinemalarını istilâ etmiştir. Kazananlar için gurur verici bir macera, yenilenler için ise içlerindeki ezikliği tazeleyen bir vasıtadır bu tip filimler. Batı'da harp bir güldürü niteliği de kazanmağa

başlarken (komediler) Polonya hâlâ aldığı manevi yaraları iyileştiriyordu. Bu yaralardan uzaklaşan rejisörler ise (Aleksander Ford, Jerzy Kawalerowicz) çok daha gerilere gittikten sonra tam ayağına kavuşmamış bugüne dönmeği tercih ediyorlar. Polonya Doğu-Batı blokları arasında bir köprüdür o hayatı kendi ölçüleri içerisinde soğukkanlı ve müdrik bir açıdan ele alırlar.

BEYNELMİLEL ENDÜSTRİLER

SON on yıl içerisinde sinema kritikleri tarafından keşfedilen yeni sinemaların sayısı hayli kabarıktır. Avrupada tertiplenen bir festivalde isimsiz bir memleketin ödül kazanması bütün dikkatleri o tarafa çekmek için yeter idir. Bu şehrin sesini duyuran endüstrilerin çoğu yenidir. Japon filimleri, Avrupada, harpten önce, ancak sinema cemiyetlerinde tertiplenen gösteriler vasıtası tanınıyordu. Harpten önce sadece bir filim (sessiz), Crossway, Beynelmilel Filim Arşivine girebilmişti. Japon filimciliğinin harp sonrası tanınması ise 1951 Venedik filim festivali iledir. Bu festivalde Akira Kurosawa'nın Rashamon filimi büyük ödülü kazanmıştır. 1945'de Teinosuke Kinugasa'nın Gate of Hell'i (Cehennem Kapısı) Cannes Festivalinde yine büyük ödüle lâyık görülmüştür. Bu filim özellikle renk çalışmaları ile başarı kazanmıştır. Festivallerde kazanılan mükâfatlara rağmen Japon sinemasının Batı dünyasına yerleştiği söylenemez; esasen buna ihtiyacı da yoktur. Bu endüstri, Joseph Anderson ve Donald Richie tarafından hazırlanan The Japanese Film (Japon filimciliği) kitabında da işaret edildiği gibi dünyanın sayılı büyük endüstrilerinden biridir ve beynelmilel pazarlara ihtiyaç göstermiyecek kadar kudretlidir. Diğer ülkeler seyircilerini kaybetme tehlikesine çare ararken Japonlar durmadan sinema salonları inşa etmekteler. Anderson ve Richie'ye göre "1945 Ekim'inde Japonyadaki sinema sayısı 845'den 1957'de 6000'e çıkmıştır." O tarihten bu yana sinema endüstrisindeki gelişim hızını kaybetmemiştir. İki günde bir açılan sinemalar, 100.000 masrafla çevrilen filimler mükemmel organizasyona sahip bir dağıtım sistemi Japon sinemasını televizyonla rahat yarışabilecek ve ondan üstün olan durumunu muhafaza edebilecek bir duruma getirmiştir.

Endüstrinin dış münasebetler servisi tarafından yayınlanan katalog, Unijapan, bütün çevrilen filimlerin listesini ihtiva eder. Japonya'da da; korku filimleri, inci avcılarının maceraları, iç savaşlar, Hollywood tarzı dramlar geniş seyirci kitlelerini cezbeden filimlerdir.

The Japanese Film'e göre bu endüstri tamamen ticarî zihniyetle çalışmaktadır. 1950'lerde Japonyanın en büyük altı şirketi bir araya gelerek millî pazarlarını kendi aralarında paylaşmışlardı.

> *"Böylece Shochiku kadın seyircileri kendisine hedef edindi; Toho şehirlere, özellikle memur sınıfına hitab edecek filimler üzerinde çalışıyordu; Daei yeni yetişen nesil için faaliyet gösteriyordu... Tohei daha ziyade korku ve macera, filimlerini tercih ediyordu; Shintoho kazanç'ı konsevatif zihniyetli seyirciye yönelmekte buluyordu."*

Hollywood dahi en parlak günlerinde bile böyle bir teşkilâtlanma düşünememişti. Avrupalıların Japon filimlerini ithal ederken temkinli hareket etmelerinin başlıca sebebi bu filimlerin Batıya nazaran çok ağır bir tempo içerisinde yürümeleri ve zaman zaman fazla esrarengiz uzak bir havaya bürünmüş olmalarıdır. Bu sebeplerin yanı sıra Doğunun egzotik tarzının tesiri altında kalabilme korkusu da mevcuttur. İşte böyle tutumlar sonucu Batı Dünyası, Japon filimciliği konusunda fazla cahil kalmıştır. Japon sinema endüstrisinin sayılı endüstrilerden biri olduğunu düşünürsek bu boşluğun en kısa zamanda doldurulması gerektiğini daha iyi anlayabiliriz.

Anderson ve Richie'ye göre Japon sineması dünyanın en muhafazakâr sinemalarındandır. Orada bir rejisör, Batı'da olduğu gibi sinemaya direkt geçemez. Tek başına bir isim olmadan önce çıraklık devresini tamamlaması gereklidir. Bu yüzden de ekserisi orta yaşta tam mânasıyla profesyonel olabilmektedirler. Filimler genellikle iki kategoriye ayrılır: Jidai-geki (zaman-devir-konuları) ve gendai-geki (modern konular). Bu iki geniş sınıf da kendi aralarında gruplara ayrılmıştır. Rejisör Yoshimura bu konuda der ki:

> *"Filim yapımcılığında takib ettiğimiz gelenek zayıf temeller üzerine kurulmuştur. Japon romanları aradan bir sene geçmesine rağmen dramatik aksiyon bakımından ayrı donukluğu muhafaza etmektedir ve filimlerde romanların bünyeleri üzerine kurulmaktadır... Japonlar, dış tesirlere rağmen fazla yenilikten hoşlanmaz."*

Akira Kurosawa (en fazla Batılılaşmış rejisör) ve Yasujiro Ozu (tamamen Japon kalmıştır) gibi birbirinin aksi istikametlerde çalışan filimcilerin yarattıkları eserler Japon geleneksel sanatlarını - kabuki, resim, edebiyat - modern sanatla çok başarılı bir şekilde bağdaştırabilmiştir. Büyük Japon rejisörleri yaratma güçlerini belirli çerçeveler içerisinde geliştirirler. Şekillendirilmiş düzenin dışına çıkan, kuralları yıkan rejisörlerin sayısı oldukça azdır. Japon sineması kendi an'anelerinden kudret kazanan, daima eskiye dönerek ele almış olduğu konular üzerinde daha geniş deneylere girişen bir endüstridir.

Batı dünyasının yakından tanıdığı rejisörlerin başında Akira Kurosawa (Rashamon, The Seven Samurai, Living, The Lower Depths, The Hidden Fortress, The Bad Sleep Well) gelir. Kurosawa'nın Batıya yaklaşmış bir rejisör olarak kabul edilmesinin başlıca nedenlerinden biri deneycilikten kaçınmaması ve kendine has bir tarz yaratma çabası içinde bulunmasıdır.

Rashaman Venedik Festivalinde gösterildiği zaman Kurosawa 41 yaşında idi. Harp, Kurosawa'ya çıraklık devresini çabuk atlatabilmesi için yardımcı olmuştu. Rashamon düşünürün çapraşıklıklarından uzaklaşarak duygusal'a yönelmiş bir filimdir. Kurosawa bu eserinde güçlü bir teknik çalışma göstererek Rashamon'a çok şeyler kazandırmıştır. 1951'de Rashamon, bir milletin gizli kalmış taraflarını ifşa etmesi gibi gelmişse de aslında bu filim tek bir insanın kendi tutum tarzını ifşa edişidir.

Rashamon'un maharetle teşhir ettiği yön sadece teknik değil kudretli olduğuna inanan, devamlı araştırma durumunda olan bir akıldı. Kurosawa; Shekespeare'den (Macbeth'in adaptasyonu olan Throne of Blood) Gorki'ye (The Lower Depths), süslü komedilerden (The Hidden Fortress) ağır melodramlara (The Bad Sleep Well) kadar bütün türlere el atmış ve her kalıba kolaylıkla girebilen tekniği ile müspet neticeler almıştır.

İkuru'da (Living-Yaşayanlar) rejisörün toplum sorunlarını da Sica vari bir açıdan ele aldığı görülür; fakat yine de Krosawa filime Japonlara has bir hususiyet katarak bu temayı benzerleri arasında 'tek' olma seviyesine çıkartmıştır.

Kurosawa Batılı kritiklerin üzerinde çekinmeden konuşabilecekleri tek Japon filimcisidir denebilir. Meslektaşlarına kıyasla adını Japonya dışında en fazla duyurmuş olan rejisör odur. Ünlü Kenji Mizoguchinin (1956 da ölmüştür) çevirmiş olduğu 88 filimden ancak iki tanesi Londrada gösterilmişti. Yasujiro Ozu'nun hiç

bir filimi Avrupaya gelmemiştir. Kon Ichikawa, CinemaScope perde üzerinde bilhassa siyah-beyaz renk çalışmaları ile dikkati çekmiştir, Avrupa pazarlarında az çok tanınmış olan filimcilerdendir. Ichikawa güzel ve vahşi arasında Japonlara has bir incelikle bağlantı kurabilen ender sanatçılardandır. Yarattığı karakterler ya dış etkilere son derecede dayanıklı (Fires on the Plain'de Japonların Filipin bozgununu anlatır) ya da fikri sabitlerin esiridirler (Conflagration'da genç bir talebe zihninde yer eden güzelliğe kavuşmak için altın bir mabedi ateşe verir). Filimlerine kendi duygularını katmamayı, Ichikawa, tekniğindeki estetik tutum ile gerçekleştirebilmiştir. Fires on the Plain bozguna uğramış askerlerin yamyamlığa yönelişlerini gösterir; Odd Obsession cinsî sapıklığı çeşitli açılardan işler. Sansasyona aşırı derecede düşkün Batı beyaz perdeleri için bu tarz konuları işleyen filimler her zaman kendilerine bir yer bulabilir.

Batı filimlerinin hızlı temposuna alışmış vasat bir sinema seyircisinin Ozu'nun The Tokyo Story filiminin ağır temposu, hareketsiz kamerası karşısında göstereceği tepki ne olacaktır? Nesiller arasında açılmakta olan uçurumları, yaşlı ve genç arasındaki münasebetleri inceleyen bu muazzam filimin seyirciden istediği tek şey yürütülen mütalâaların onlar tarafından kabul edilmesidir. Filim yapımcılarının en sessizi olarak vasıflandırılan Ozu'nun birçok filimlerinin görülmemiş olmasının sebebi onların sıkıcılıklarından ötürü değil sinema için fazla durgun ve sakin olmalarındandır. Japon filimcileri tarafından da Ozu geleneklere en bağlı sanatçı olarak nitelenir. O, endüstri devrinde yaşayan fakat devrine göre fazla muhafazakâr bir radikaldir. Ozu, sesli filim çevirmeğe karşı direnen rejisörlerin başında gelir. 1934 yılına kadar sessiz filim çevirmekte inat etmiştir.

İşlediği konuları yavaş yavaş bir merkez etrafında toplamıştır. Bıkmak bilmeden üzerinde tekrar tekrar durduğu temalar kişi münasebetlerinin kuvvetli ve zayıf noktaları; bir aileyi meydana getiren bireyler arasındaki boşluklardır.

Kenji Mizoguchi İngiliz seyircisi için yabancıdır. 1962'de Londra'da ilk defa oynayan Ugetsu Monogatari (Monogatari 'hikâye' anlamına gelir) fazla ilgi uyandırmamıştı. Halbuki 1957 Venedik Festivalinde ise Avrupanın her köşesinden gelmiş kritikler yabancı diyarlardan gelen bu filimleri görmek için sinema salonunu sabahın erken saatlerinden itibaren doldurmağa başlıyorlardı. Ugestu Monogatari; harp, hırs, insanlık aşkı ve aldanışın hikâye-

sidir. Filimin konusu; gizli kuvvetler tarafından esrarlı bir şatoya çağrılan bir köy çömelcisi ile hayatta iken kendisinden kaçan sevgilisi için ızdırap çeken bir hayaletin (prenses) etrafında gelişir. Rejisörün şekillendirdiği fikirler - sisli bir göl, karanlıkların içinden çıkan bir gemi silûeti, gölün sazları arasından kocasına son defa el sallayan köylü kadın, ve son perdede, kameranın kadının mezarından tarlalara çalışan insanlara dönerek her şeye rağmen hayatın devam ettiğini söylemesi. Mizoguchi Japonlar için kadını en güzel çizen ressamdır.

Japonlar sinema binaları inşa ederken Asyanın diğer büyük endüstrisi de sinemayı şehirlerden alarak en ücra köşelere kadar [illegible] mek için uğraşıyordu. Japon seyircisi [illegible]nellikle şehirlidir. Hindistanda ise durum bunun tamamen aksidir denebilir. Biraz da bundan dolayı Hint sinemasının Batıya girebilmesi nispeten zor olmuştur. Daha birkaç yıl öncesine kadar Hint filimleri millî kıyafetler, şarkılar, danslarla süslü bir bitip tükenmezlik içinde yuvarlanıp gidiyordu. Hint sinema endüstrisi oldukça geniş ve dağınıktır Yıldız sistemi eleştiricilerin tenkitlerine rağmen seyirciyi tatmin etmek için her gün biraz daha kuvvet kazanmaktadır. Bengalde çevrilen bir filim Bombayda kolay kolay anlaşılamaz. Bu da demektir ki rejisörler bir bütün için çevirmemektedirler filimlerini. Yıldızlar, ekseri aynı zamanda birkaç filimde birden rol aldıklarından, oradan oraya koşmak zorundadırlar. Aynı şey rejisörler için de vâkidir. Filimler Batıya kıyasla çok ucuza mal edildiği gibi, aktörler de az bir ücret mukabili çalışırlar (Japonyada da durum aynıdır): Stüdyoların teknik imkânları yeterli değildir. Satyajit Ray Jalsaghar filiminin bir sahnesini çevirmek için Kalkütanın mümkün olan her yerinden ışık istemek zorunda kalmıştı.

Hintli sinemacıların şikâyetleri de yeteri kadar kaliteli Avrupa filimleri göremedikleri merkezindedir. Hollywood Hint filimcilerinin ilham kaynağı durumundadır. Hintli De Milles'ler çevirdikleri her filimde Taj Mahal'e bir yer bularak dekorları zenginleştirme yoluna gitmişlerdi. 1950'lerin ortalarına doğru Bimal Roy (Two Acres and) ve K. Abbas (Munna) gibi rejisörler neo-realist çalışmalar göstermeğe başlamışlardı. Bunların tohumlarını atıkları yeni bir sinema eskinin bağlı olduğu inançlardan ayrılmağa başlıyordu.

Ve 1956 Cannes Filim Festivalinde Satyajit Ray'in Panther Panchali'si büyük ödülü kazandı. Ray, Sinemayı ticarî yönden ele almış bir kimseydi. Renoir, 'The River' filiminin yapımı için Hin-

distana geldiği zaman Ray kendisiyle temas etmiş ve sonraki yıllarda Renoir'dan aldığı tavsiyeleri yerine getirmeğe çalışmıştı. Renoir "ancak Hollywood kopyeciliğinden kurtulduğunuz takdirde değerli filimler yapabilirsiniz" demiştir. Ray seneler sonra ilk filimini 'içlerinden ancak birinin profesyonel olduğu 8 kişilik bir grup' ve 'başkasını bulma imkânı olmadığı için iyice eskimiş bir Wall kamera' ile ilk filiminin çekimine başlamıştı. Filim Batı Bengal hükûmetinin de yardımlarıyla ancak iki yılda tamamlanabilmişti. Birinci filimin tamamlanmasından sonra Ray sırayla Aparajito ve The World of Apu'yu çevirdi; böylelikle bir üçgen yaratmış oluyordu. Panther Panchali fakir bir köyde geçer. Evin reisi basit bir kâtiptir, anne açlıkla sonu olmayan bir mücadeleye girişmiştir. Apu ve kızkardeşi için bütün hayat tarlaların arasından bir rüzgâr gibi geçen treni seyretmektir. Sonradan çevrilen iki filimde hayat köyden uzaklaşarak şehir içinde merkezleşmeğe başlar. Talebe Apu karısını tren yoluna yakın kulübesine getirir, onun ölümünü yine burada öğrenir ve kendini tren yoluna atarak intihar etmeği tasarlar. Filimde tren yolları ve nehirler aksiyonu hızlandıran unsurlardır.

Festivalde François Truffaut'un Hintli çiftçilerin yaşayışlarıyla ilgilenmediğini ileri sürerek salonu terk ettiği söylenir. Ray, Renoir gibi gözlemcilikten bıkmayan bir sanatçıdır. Bir durumu değişik açılardan def'alarca inceler. Onun dünyasında kahramanlar; başarıya erişememiş şairler, yazarlar, hayalperest idealist talebeler ve zenginlerin İngilizce espriler yaptığı bir devrede yaşayan fakirlerdir. Ray'in çevresinde yetiştirmekte olduğu genç rejisörler bugünün Hint sinemasının temsilcileridir. Bu durum yeni biri ortaya çıkarak Ray tarafından ortaya atılan tezleri yıkıncaya kadar devam edecektir.

FİLİM YAPIMCILARI

ŞİMDİYE kadar umumiyetle ulusal endüstriler üzerinde durduk. Buna sebep; ekonomik, sosyal durumlar ve yaratıcı güçlerin ortaya çıkardıkları eserlerdir. Ulusal şöhretlerin yanı sıra; hiç bir kalıba uymadan yükünü kendi sırtında taşıyan (Satyajit Ray) rejisörler de vardır. Bunlar memleketlerinin endüstrileri hakkında yabancı seyirciye bir fikir verebilen kişilerdir. 10 yıl önce Hint sineması tamamen karanlık bir bölge idi; 5 sene öncesine kadar Latin Amerika sineması Avrupa memleketlerinin nazarlarını üzerine çekmekten âcizdi... Mısır, Türkiye, Filipinler ara sıra festivallere gönderdikleri filimlerle Batılıların kısa bir süre için de olsa dikkatlerini çekmektedir. Dünyanın her tarafında değişmeyen kaide; filimcilerin kendi arzu ettikleri yolda çalışmalarını yürütebilme arzuları ve mücadeleleridir. Luis Bunuel — Mexico'da, Fransa ve İspanya'da filim çevirir— dünyanın hangi köşesine giderse gitsin kendi şuurunda yer etmiş olan bir tabiat dekoru önünde çalışır, Leopoldo Torre Nilsson (Lâtin Amerika), Juan Antonio Bardem, İngmar Bergman, Micheal Cacoyannis, Orson Welles kendi zihinlerinde şekillendirerek toplumun malı yaptıkları fikirleri empoze eden sanatçılardır

Bunuel filimlerini; tradisyonel fantazilerden, muhafazakâr ahlâk kurallarından, aşırı duygudan tamamen uzak tutmak mücadelesi içindedir. Onun açısından Burjuvaların ahlâk tutumları kökünden sökülüp atılması gereken bir bozukluktadır. Bunuel, L'Age d'or filimini (surrealist deneme) çevirdiği günden beri bu tutumla mücadele hâlindedir. Filim 33 sene önce Pariste oynadığı zaman polis müdahale ederek salonu boşaltmak zorunda kalmıştı. L'Age d'or bugün dahi umumi sinemalarda oynatılmamakta ancak özel klüplerde gösterilmektedir. Harp sona erdiği sıralarda Bunuel Sinema tarihinde kendisine bir yer edinmişti. Fakat bu arada filimciliğe 10 yıl kadar ara vermiş ve memleketinden sürülerek Hollywood ve NewYork'da filim çalışmalarında bulunmuş fakat bu kocaman endüstri tarafından âdeta yutulmuştu. Fakat 1950'de Los Ol-

vidados filimi ile tekrar ortaya çıkan Bunuel bu 10 yıl içerisinde kabiliyetlerinden hiç bir şey kaybetmediğini göstermiştir.

Los Olvidados; Mexico City'nin fakir mahallelerinde yaşayan ve tedavisi imkânsız bir vahşet hastalığına kapılan gangster çetesinin hikâyesini anlatır. Bunuel bu defa surrealist tekniğini realist bir çevre içerisinde kullanmıştır. Anarşist, dünyayı bir cehennem gibi görür ve Bunuel bu görüşe hiç bir şekilde müdahale etmez. Bu filimden sonra El, Archbaldo de la Cruz ve 1953'de de Robenson Crusoe (tamamen değişik bir tutumla ele alınmıştır) gelmiştir. Bu filimde yalnız duygusu üzerinde işlemiş ve hatta kritikler tarafından 'sadist'likle itham edilmiştir. Mexico gibi, filimlerin ya çok ağır tempolu turistler için hazırlanmış bol manzaralı gösteriler ya da koyu melodramlar olmaktan ileri gitmediği bir memlekette Bunuel hızlı ve kaba çizgilerle çalışmak iki üç haftada bir filim bitirerek Fransadaki çalışmalarına yetişmek, oradan başka bir yere koşmak zorundadır. Bunuel İspanyada Viridiane filiminde de kendisine has vahşetini kullanarak büyük gürültülere sebep olmuş ve eserin İspanya dışına çıkması hükümet tarafından yasaklanmıştı. The Exterminating Angel'da ise rejisör kalabalık bir grubu bir partiye götürerek hepsini kendi dünyaları, fantazileriyle baş başa bırakır. Filimde hem komik hem acayip bir mantık vardır. Salona inen merdivenlerin başında beliren kocaman bir ayı, karanlık bir köşeden uzanan bir elin işlediği esrarengiz cinayet, kiliseyi pisleten koyun sürüsü..

Bunuel, surrealist tradisyonda kendi ahlâk ve cinsiyet yasalarını yaratmış bir rejisördür. Filim dünyasının Picasso'sudur. Taklit edilmesi imkânsız bir sanatçıdır.

Ingmar Bergman da Bunuel gibi tenkitçi eleştirileri geri teptiren bir kaya parçasına benzer. Bergman, ısrarla, alışmış olduğu çevrenin dışına çıkmayı reddeder. Kışları tiyatro yazları ise sinema çalışmalarına hasretmiştir. Kendi başına filim çevirmeğe başlamadan önce sessiz sinemanın ünlü rejisörü Sjöberg ile çalışan Bergman bugün kırk yaşlarında olmasına rağmen gerilerde bıraktığı devreler yaşıyla kıyaslanmayacak bir doluluk içerisinde geçmiştir. Bu sahada fazla verimli olmayan hatta sinemanın ölü noktaya eriştiği bir memlekette Bergman yirmi beşten fazla filim yapmıştır. Ekseri filimlerinin senaristi de kendisidir. Bergman harp sonrası rejisörleri arasında hakkında en fazla yazılan ve konuşulanlardandır. Eserlerindeki sembolizm kendine has bir sınıflandırmaya tâbi tutularak birçok açılardan incelenmiştir. Çalışma tarzına

da İsveç'e has 'neutrality complex' izleri aranmıştır Bir mazoşist, bir Puritan olmakla nitelenmiştir. 'Sinema dünyasının Shakespeare'i ünvanına layık görülmüştür.

Bütün sözlere, düşünce veya yazılara hedef olmak için sanatçının gerçekten büyük bir özellik taşıması gerektir. Seyirciye dümdüz bir mesaj değil de sanki gizlipten haber vermeli fakat aynı zamanda sunduğu şifrenin çözüm zevkini de onlara tattırmalıdır. Bergman'ın sembolizmi kapalılıktan uzaktır, fakat karakterlerini işleyiş tarzı âdeta mantığına işkence etmektedir. Trenlerde, arabalarda durmadan münakaşa eden orta yaşlı çiftler, Wild Strawberries (Yaban Çilekleri) de hayatındaki boşluğu hayallerle doldurmağa çalışan yaşlı profesör, The Face'deki şarlatan, The Virgin Spring de kızının ırzına geçerek öldüren bir katilin ölüsü önünde son vazifesini yapan bir baba, The Seventh Seal'de ölümle satranç oynayan bir şövalye... Bunların hepsi de Bergman'ın kuklalarıdır. Bergman kendi yarattığı bu kişilere karşı son derecede sadist bir tutumla hareket edebilir, fakat birdenbire çevresini saf ve temiz şekillerle doldurmak üzere sadizm'den uzaklaşması mümkündür. Izdırap ve zevk: sık sık yer değiştiren iki histir. Bergman Alman expresionism'inin etkisi altında kalmıştır. Filimlerin l- rüya ve gerçek, geçmiş ve hâl, doğru ve yanlış temaları geniş yer kaplamıştır. Bergman seyirciye aşkın hem gerekli hem de ızdırap verici olduğunu anlatmıştır. İsveç ruhunu, İsveç dünyasını bütün ana hatlarıyla canlandıran odur. Kader ve irade kuvveti filimlerinde kaynaştırdığı iki hususdur. Bergman bütün seyredenler tarafından takdir edilen filimlerin yapımcısıdır. Aşırı Bergman'cılar onu def'alarca seyretmekten usanmak. Bergman'ın dünyasını antipatik bulanlar, onun kişileri üzerine bütün kapıları kapatarak kendi iradelerini kullanmalarına fırsat vermediğini söylerler. Kişilerinin hangisinin yaşayıp hangisinin öleceğine karar veren Bergman mıdır yoksa kader mi? Bergman zihinlerde bu soruyu uyandırabilecek kadar mahir bir ustadır.

Bergman'ın kazanmış olduğu şöhret İsveç'in küçük sinema endüstrisi ile kı- anamıyacak kadar geniş şümullüdür. Bergman her istediği ülkede her istediği aktörle filim çevirebilir.

Sinemada Bergman kadar eski olmasına rağmen Orson Welles çok daha az sayıda filim yapabilmiştir. Welles Hollywood'a tiyatrodan geçmiş bir sanatçıdır. Citizen Kane ve The Magnificent Ambersons burada ilk çalışmaları olup Agnes Moorehead, Joseph Catton gibi oyunculara yıldızlık kapılarını açmıştır. Citizen Kane'i

çevirdiği zaman Welles henüz 26 yaşında idi. Fakat bugünün seyircisi dahi filimin kudretini inkâr edemez. Welles filimleri kendisine has bir teknik taşır - açık ve koyu renkler arasında zıtlıkların belirtilmesi, hızlı konuşmalar, gölgeli suratlar, yalnızlığı sembolize eden bir beyazlığın fon olarak kullanılışı. Ne yazıkki Welles bugün Hollywood endüstrisinin kurbanı olmuş rejisörlerden birisidir. Rejisör Welles fazla faaliyet gösteremezken aktör Welles üstün kabiliyeti ile her girdiği rolün altından başarıyla kalkmasını bilmiş ve kudretini kabul ettirmiştir.

ÜNLÜ YAPIMCILAR VE ÜNLÜ FİLİMLERİ

ALDRİCH, ROBERT : Vera Cruz, 1954, Kiss me Deadly. 1955. The Big Knife, 1955. What Ever Happened to Baby Jane (Bebek Jane'e Ne Oldu) 1962.

ANDERSON, LİNDSAY O Dreamland, 1954. Thursday's Children, 1954. Every Day Except Christma, 1957. This Sporting L'fe (Bir Sporcunun Hayatı) 1962.

ANTONİONİ MİCHELANGELO Cronaca di un Amore, 1950. La Signora senza Camell'e. 1953. Le Amiche, 1955. İl Grido, 1957. L'Avventura, 1960. La Notte (Gece), 1961. L'Eclisse, 1962. Il Deserto Rosso, 1964.

ASQUİTH, ANTHONY The Winslow Boy, 1949. The Browning Version, 1951. The İmportance of Being Earnest, 1952. Orders To Kill (Öldürme Emri) 1958. The Vıps (Meşhurlar Oteli), 1963.

ASTRUC, ALEXANDRE Le Rideau cramoisi 1953. Les Mauvaises Rencontres 1955. Une Vie (Bir Hayat) 1958. La Proie pour l'Ombre 1960. The Pit and the Pendulum 1963.

AUTANT - LARA, CLAUDE Le Diable au Corps 1947. Occupei- toi d'Amelie 1949. L'Auberge rouge, 1951. Le Blé en Herbé 1953. En Cas de Malheur 1963.

BARDEM, JUAN - ANTONİO Comicos 1953. Death of a Cyclist 1955. Calle Mayor 1956.

BECKER, JAQUES Antonie et Antoniette 1947. Edouard et Caroline 1951. Casque d'or 1952. Touchez pas au Grisbi 1953. Le Trou 1960

BERGMAN INGMAR Thirst 1949. Summer Interlude 1950 Summer With Monoka 1952. Sawdust and Tinsel 1953. Smiles of a Summer Night 1955. The Seventh Seal 1956. Wild Strawberries (Yaban Çilekleri) 1957. The Virgin Spring 1959. Through a Glass Darkly 1961. Winter Light 1962. The Silence 1963 (Sessizl'k).

BONDARCHUK SERGEİ : Destiny of a Man 1950. War and Peace (Harp ve Sulh) 1963

BRESSON, ROBERT Le Journal d'un Curé de Campagne 1951. Procée de Jeanne D'Arc 1961.

BROOK, PETER Moderoto Cantabile 1960. Lord of the Flies 1963.

BUNUEL, LUİS Los Olvidados 1950. El 1952. Robinson Crusoe 1953. The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz 1955. Cele s'Apoelle l'Aurore 1956. Nazarin 1958. Viridiana 1961. The Exterminating Angel 1962. Le Journal d'une Femme de Chambre 1964.

CAPRA, FRANK İt's a Wonderful Life 1946. State of the Union 1948. Riding High 1950. A Hole in the Head 1959.

CARNE, MARCEL Le Portes de la Nuit, 1946. La Marie du Port 1949. Thérèse Raquin 1953. Les Tricheurs 1958.

CASSAVETES, JOHN Shadows 1960. Les Tricheurs 1958.

CASTELLANİ, RENATO Sotto Il Sole di Roma, 1948. E Primevera 1949. Due Soldi di Sperenzo 1952. Romeo and Juliet 1954. Il Brigante 1961.

CAYATTE, ANDRE Justice est faite 1950. Nous Sommes tous des Assassins 1952 La Passage du Rhin 1960. La Vie Conjugale 1964.

CHABROL, CLAUDE Le Beau Serge 1958. Les Cousins 1958. Les Bonnes Femmes 1960. Landru 1963.

CHAPLİN, CHARLES Monsieur Verdoux 1947. Limelight (Sahne Işıkları) 1952. A King in New York 1957 (New York'da bir Kral)

CHUKRAİ, GRİGORİ : The Forty-First 1956. Ballad of a Soldier (Askerin Türküsü) 1959. Clear Sky 1961.

CLAİR, RENÉ Le Silence est d'or 1947. Le Beaté de Diable 1950. Les Belles de Nuit 1952. Les Grandes Manoeuvres 1955. Porte des Lilas 1957. Tout l'or du Monde 1961.

CLAYTON, JACK : Room at the Top (Tepedeki Oda) 1958. The Innocents 1961. The Pumpkin Eater 1964.

CLEMENT, RENÉ : Les Maudits 1947. Jeux Interdits 1952. Knave of Hearts 1954. Gervaise 1956. Plein Soleil 1960. Che Gioia Vivere 1961. Le Jour et l'Heure 1963.

CLOUZOT, HENRİ Quai des Orfevres 1947. Le Salaire de la Peur 1952. Les Diaboliques 1954. Le Mystere Picasso 1955. La Vérité 1960. Du Fond de la Nuit 1964.

COCTEAU, JEAN La Belle et la Bete 1964. Les Parents terribles 1948. Orphee 1950. Le Testament d'Orphee 1959.

CUKOR, GEORGE Born Yesterday 1950. Pat and Mike 1952. The Maryying Kind 1952. A Star is Born (Bir Yıldız Doğuyor) 1954. Heller in Pink Tights 1959. My Fair Lady 1964.

DASSİN, JULES Brute Force 1947. The Naked City 1948. Du Rififi chez les Hommes 1955. Celui qui doit mourir 1957. Never on Sunday 1961. Phaedra 1962.

DONEN, STANLEY On the Town 1950. Singing In the Rain 1952. Seven Brides for Seven Brothers (Yedi Kardeşe Yedi Gelin) 1956. The Pajama Game 1957. What Lola Wants 1958. Charade 1963.

DONSKOİ, MARK The Village Teacher 1947. Mother 1953. At a High Price 1957. Foma Gordoyev 1959.

EDWARD, BLAKE Mister Cory 1956. Breakfast at Tiffany 1961. Grip of Fear 1962. Days of Wine and Roses (Şarap ve Gül) 1962. The Pink Panther (Pembe Panter) 1963.

FABRİ, ZOLTAN Merry - Go - Rount 1955. Professor Hannibal 1957.

FELLİNİ, FEDERİCO Lights of Variety 1950. The White Sheik 1952. I Vitelloni 1953. La Strada 1954. Notti di Cabiria 1957. La Dolce Vita 1960. (Tatlı Hayat) Eight and a Half 1962.

FORD, ALEXANDER Five Boys from Barska Street 1954. The Eight Days of the Week 1948. The Knights of the Tutonic Order 1960. Cheyenne Automn 1964.

FORD, JOHN My Darling Clementine 1946. She Wore a Yellow Ribbon 1949. Wagon - Master 1950. The Quiet Man 1952. The Sun Shines Bright 1953. The Last Hurrah 1958. The Horse Soldiers 1959. The Man Who Shot Liberty Valance 1961. Donnovan's Reef 1963.

FRANJU, GEORGES Sang des Betes 1940. Hotel des Invalides 1952. La Tete contre Les Murs 1958. Les Yeux sans Visage 1959. Therese Desqueyroux 1962. Judex 1963.

FRANKENHEİMER, JOHN The Young Stranger 1956. All Fall Down 1961. The Manchurien Candidate 1962. Seven Days in May 1963. The Train 1964.

GODARD, JEAN - LUC A Boute de Souffle 1959. Le Petit Soldat 1960. Une Femme est Une femme 1961. Vivre sa Vie 1962. Les Carabiniers 1963. Le Mepris 1963

GOSHO, HEİNOSUKE Four Chimneys 1953. An Inn at Osaka 1954. The Valley Between Life and Death 1954. Growing Up 1955.

HAMER, ROBERT It Always Rains on Sunday 1947 Kind Hearts and Caronets 1949. Father Brown 1954.

HAWKS HOWARD The Big Sleep 1946. Red River 1948. The Big Sky 1952. Monkey Business 1952. Rio Bravo 1959. Hatari 1962. Man's Favorite Sport 1963.

HİTCHCOCK, ALFRED Strangers on a Train 1951. Rear Window 1954. The Trouble With Harry 1955. The Wrong Man 1957. Vertigo 1958. North by Northwest 1959. Psycho 1960. The Birds 1963. Marnie 1964.

HUSTON, JOHN The Treasure of Sierra Madre 1947. We were Strangers 1949. The Asphalt Jungle 1950. The Red Badge of Courage 1951. The African Queen 1951. Moby Dick.

ICHİKAWA, KON The Burmese Harp 1955. Conflagration 1958. Odd Obsession 1959. Fires on the Plain 1959. Bonchi 1960.

KALATOZOV MİKHAİL The Cranes are Flying 1957. The Letter That was not sent 1959.

KAWALERPWİCZ, JERZY Celluloze 1954. The Shadow 1956. Mother Jean of Angels 1955.

KAZAN, ELİA Boomerang 1947. Panic in the Streete 1950. Viva Zapata 1952. On the Waterfront (Rıhtımlar Üzerinde) 1954. Baby Doll (Taş Bebek) 1956. A Face in the Crowd 1957. Splendour on the Grass (Yeşillikler Üstünde) 1961. America America 1963.

KİNG, HENRY : Margie 1946. Twelve O'clock High 1949. The Gunfighter 1950. The Bravados 1958.

KOZİNTSEV, GRİGORİ Don Quixote 1957. Hamlet 1963.

KUBRİCK, STANLEY The Killing 1956. Paths of Glory 1958. Spartacus 1960. Lolita 1962. Dr. Strangelove 1963

KUROSAWA, AKİRA Drunken Angel 1948. Rashamon 1950. The Idiot 1951. Living 1952. The Seven Samurai 1954. The Lower Depths 1958. Sanjuro 1962. Heaven and Hell 1963.

LANG, FRİTZ Clash by Night 1952. The Big Heat 1953. Moonfleet 1955. Indian Tomb 1958. The 1000 Eyes of Dr. Mabuse 1960.

LATTUADA, ALBERTO The Mill on the Po 1949. Lights of Varitey 1950. Il Capotto 1952. The Unexpeeted 1961.

LEAN, DAVİD Great Expecvtations 1946. Oliwers Twist 1947. The Sound Barr'er 1952. Summer Madness 1955. The Bridge on the river Kwai 1957. Lawrence of Arabia 1962.

LOSEY JOSEPH The Dividing Line 1949. M. 1950. The Prowler 1950. Blind Date 1959. The Criminal 1960. Eva 1962. The Servant 1963.

LUMET, SİDNEY Twelve Angry Men 1957. That Kind of Woman 1959. Long Day's Journey into Night 1961.

MACKENDRİCK, ALEXANDER Whisky Galore 1948. The Man in the White Su't 1951. Mandy 1952. The Ladykillers (Kadın Kaatilleri) 1955. Sweet Smell of Sucess 1957. Sammy Going south 1963.

MALLE, LOUİS L'Ascenseur pour l'Echafaud 1957. Les Amants 1958. Zazie dans le Metro 1960. Vie privee 1961. Le Feu Follet 1963.

MANKİEWİCZ, JOSEPH : Letter to Three Wives 1948. All about Eve 1950. Julius Ceaser 1953. Guys and Dolls (Erkekler ve Bebekler) 1955. Suddenly Last Summer (Bir Yaz Macerası) 1959. Cleopatra 1963.

MANN, ANTHONY The Tall Target 1951. Where the River bends 1952. Men in War 1957. El Cid 1961. The Fall of the Roman Empire 1963.

MELVİLLE, JEAN PİERRE Le Silence de la Mer 1947. Les Enfants terribles 1949. Bob le Flambeur 1956. Leon Marin, Pretré 1961. Le Doulos 1962.

MİNELLİ, VİNCENTE The Pirate 1948. Father of the Bride 1950. An American in Paris 1951. The Bad and the Beautiful 1952. Band Wagon 1953. Lust for Life 1956. Some Came Running 1958. Two Weeks in Another Town 1962.

MİZOGUCHİ, KENJİ The Life of O-Haru 1952. Ugestu Monogatari 1953. Gion Festival Music 1953. Sansho Dayu 1954. Chikamatsu Monogatari 1954. Yokihi 1955. Street of Shama 1956.

OLİVİER, LAURANCE Hamlet 1948. Richard III 1955. The Prince and the Showgirl 1957.

OLMİ, ERMANNO Time Stood Still 1959. Il Posto 1961. I Fidanzati 1963.

OPHULUS, MAX Letter from an Unknown Woman 1948. The Reckless Moment 1949. La Ronde 1950. Le Plaisir 1951. Madame de 1953. Lola Montes 1955.

OZU, YASUJİRO The Flavour of Green The and Rice 1952. The Tokyo Story 1953. Tokyo Twilight 1957. Higanbana 1958. Good Morning 1959. Floating Weeds 1960. Early Automn 1961. An Automn Afternoon 1962.

PASOLİNİ, PİERPALO Accottone 1961. Mamma Roma 1962. Rogopag 1963.

PATRONİ, GRİFFİ Il Mare 1962.

PETRİ, ELİO L'Assassiono 1961. The Counted Days 1962.

POLANSKİ, ROMAN Two Man and a Wardrobe 1958. Knife of the Water 1962.

PREMİNGER, OTTO Daisy Kenyon 1947. Bonjour Tristesse 1957. Anatomy of a Murder 1959. Exodus 1960. Advise and Consent 1962. The Cardinal 1963.

QUİNE, RİCHARD So This is Paris 1954. My Sister Eileen 1955. The Solid Gold Caddilac 1956. Operation Madball 1957. Paris When it Sizzles 1963.

RAY, NİCHOLAS They Live by Night 1958. In a Lonely Place 1949. The Lusty Man 1952. Rebel Without a Cause 1955. King of Kings 1961. 55 Days at Peking 1963.

RAY, SATYAJİT Pather Panchali 1952 - 5. Aparajito 1957. Jalsaghar 1958. The World of Apu 1953. Devi 1960. Two Daughters 1961. Kanchenjunga 1962. Mahanagar 1963.

REED, CAROL : Old Man Out 1947. The Fallen İdol 1948. The Third Man 1949. Outcasts of the Islands 1951. Our man in Havana 1959. The Running Man 1963.

REİSZ, KAREL We are the Lambeth Boys 1958. Saturday Night and Sunday Morning 1960. Night Must Fall 1964.



Rus sinemasından bir örnek: "ASKERİN TÜRKÜSÜ"





Polonya sinmasının önemli yönetmenlerinden Roman Polanski'nin ünlü EKEL filiminden bir görüntü



Çağdaş Sinema — F.

RUS SİNEMASINA KISA BİR BAKIŞ (1)

FOTOĞRAF ve Sinema ticareti endüstrisinin Eğitim Komiserliğine devredilmesine ilişkin "Kararnamenin Halk Komiserleri Kurulu Başkanı U Ulyanov (Lenin) tarafından 27 Ağustos 1919'da Kremlin'de imzalanması Rus sinemasının tarihinde yeni bir dönem açtı. Kararnamenin birinci fıkrası "fotoğraf ve sinema ticaret ve endüstrisinin tümünün, bunların örgütülmesinin, teknik araçların ve ham maddelerin sağlanmasının ve dağıtımının, bütün S.S.C.B. topraklarında Eğitim Komiserliğinin yetki alanına devredilmesini" öngörmekteydi.

Rusya'da ilk filim, sözkonusu Kararnamenin yayınlanmasından on iki yıl önce çevrilmişti. Drankov adında bir fotoğrafçı Petersburg'un Eden tiyatrosundaki Puşkin'in Boris Godunov temsillerini filime almayı denemişti. 285 metrelik bir çekimden sonra, baş oyunculardan birisi "sinemanın adî bir panayır gösterisi" olduğu gerekçesiyle, filimi yarıda bırakmıştı. Aradan çok geçmeden 15 Ekim 1908'de ilk Rus filmi, Sdenka Razin piyasaya çıktı. Yine Drankov'un görüntü yönetmenliğini yaptığı 224 metre uzunluğundaki Sdenka Razin'in yönetmeni Ramaşkov'dur. Sdenka Razin ile başlayıp sinemanın devletleştirilmesiyle sona eren, ilk dönem Rus sinemasında, genellikle ünlü edebiyatçıların yapıtları sinemaya uygulandı. Karamazof Kardeşler, Anna Karenina, Savaş ve Barış, Kreutzer Sonatı perdeye aktarıldı. On yıllık süre içinde konusunu Tolstoy'un yapıtlarından alan filimlerin sayısı otuzu, Çehov'dan yapılan uyarlamalarınki elliyi buldu. Bu filimler, çoğunluğu okuyup yazma bilmeyen seyircilerin, Rus yazarlarının yanısıra Shakespeare, Dickens, Hugo, Scott gibi yabancı yazarları tanımalarını sağladı. 1909'da yirmiüç filim yapılmıştı. Bu sayı 1916'da beşyüzü aştı. Bu artışta savaşın yabancı filim getirimini azaltmış olmasının büyük etkisi vardı. Protazanov'un 1917'de yönetiği Maça

---

(1) Rekin TEKSOY'un bu incelemesi "YENİ SİNEMA" dergisinin Nisan - Mayıs 1966 sayısından iktibas edilmiştir.

Kızı bu dönemin en önemli filmi oldu. Çeşitli plânları, üstten görüşleri (plongée), kaydırmaları, paralel kurgusu ile teknik açıdan başarılı bir çalışmaya yer veren filim, bir yandan da İvan Mosjoukin'in usta oyunculuğunu ortaya koyuyordu.

İç savaşın ülkenin ekonomik durumunu altüst etmesi sinemayı da etkiledi. Ham madde sıkıntısı filim sayısını azalttı Konulu filimlerin yerini Kuleşov, Dziga Vertov ve Tisse'nin, cephede çektikleri haber filimleri aldı. Sinema sanatçılarının bir çoğu yabancı ülkelere göçtü.

Sinema endüstrisinin devletleştirilmesinden beş gün sonra, 1 Eylül 1919'da ilk Devlet Sinema Okulu açıldı. Yepyeni bir anlatım diliyle, yepyeni fikirleri anlatmak çabası, çeşitli akımlar ve eğilimler ortaya çıkardı.

1922 yılında Yüksek Sinema Teknik Okulu adını alan Okulun Stüdyosunun başında Kuleşov bulunuyordu. Kuleşov sinemada "oyuncunun önemli olmadığını, her şeyi yönetmenin yarattığı kanısındaydı". Kurgunun filim sanatının en önemli öğesi olduğuna inanıyordu. Bunu ortaya koymak için de ünlü bir deney yapmıştı. Eski bir filimden Mosjoukin'i yakın planda gösteren bir parça almış, bu yakın planı sırasıyla, bir kâse çorba, bir tabut ve bir çocuğu gösteren filim parçalarına eklemişti. Bu kurguyu görenler Mosjoukin'in çorba kâsesi karşısında açlık, tabut karşısında üzüntü ve çocuk karşısında da sevgi belirtişindeki ustalığı övmüşlerdi. Oysa Mosjoukin'in yakın plânı hep aynıydı. 1924 yılında Kuleşov ve öğrencileri konulu bir filim yaptılar. (Mister West'in Bolşevikler ülkesindeki olağanüstü serüvenleri.) Filim Amerikalı Mr. West'in Sovyetler Birliğinde karşılaştığı olayları ele alan bir taşlamaydı. Eleştiriciler tarafından olumlu karşılanmasına karşılık, anlatımındaki aşırı yenilik seyirciler tarafından yadırgandı. Kuleşov'un ikinci filimi Ölüm Işını (senaryoyu öğrencilerinden Pudovkin yazmıştı) tam bir başarısızlığa uğrayınca, öğrencileri kendisini yalnız bıraktı. Topluluk dağıldı.

1921'de Petrograd'da Kozintsev ve Trauberg F. E. K. S.'i (Eksantrik Oyuncu Fabrikası) kurdular. F. E. K. S'in amacı "yaşamanın ne denli ilginç olduğunu göstermek, devrimin getirdiği yeni bir yaşantının övgüsünü yapmaktı, geleneksel sanat biçimlerini yok edip, yepyeni bir sanat yaratmak istiyorlardı" (Kozintsev). Toplulukta Kozintsev, Trauberg, Yutkeviç, Girassimov gibi sanatçılar vardı. İlk filim Oktiabrina'nın serüvenleri, anlamsız gag'larla dolu üç bobinlik bir güldürüydü. Kozintsev'in deyimiyle "Mayako-

vski'nin de etkilerini taşıyan büyük bir hareket ve propaganda filmiydi." Seyirci karikatür ve grotesk yoluyla etkilenmek isteniyordu. Damlarda bisiklet yarışlarına, helikopterlere, develere yer veren filim, yirmibeş yıl sonra çevrilecek olan Helzappopin'in öncüsüydü. Topluluğun ikinci filmi (Muşka, Yudeniçe karşı) ilki kadar başarılı olmadı.

Stüdyo ve sahne olanaklarından yararlanan F. E. K. S'in tutumunun tam karşıtında Dziga Vertov vardı. Dziga Vertov haber filimleri yönetmeniydi. Pravda gazetesi tarafından düzenlenen "Kinopravda'yı" (sinema gerçeği) yönetmekle görevlendirilmişti. Vertov'un amacı "yaşantıdan alınmamış her şeyi sinema dışında bırakmak, stüdyo, dekor, oyuncu gibi olanakları bir tarafa itip, hiç bir ön hazırlık yapmaksızın yaşantıyı olduğu gibi perdeye aktarmaktı. "Çekilen parçalar kurgu sırasında sanat değeri kazanacaktı. Sinema gerçeği nesnel gerçekten çok ayrı, çok daha güzeldi. Sinema gerçeği ancak sinema gözüyle (kinoglaz) saptanabilirdi. Sinema gözü insan gözünün göremedikleıini görüp ortaya çıkartabilirdi. Kameranın objektifinin yakaladığı gerçekler, kurgudan sonra yepyeni bir niteliğe kavuşabilirdi. Gerçekten de Vertov Kinopravda'lara haber filimi niteliğini aşan bir güç kazandırdı. Her sayıda tek bir tema üstünde durarak bir haber filiminden ziyade konulu bir filime yaklaşan sonuçlar elde etti. Ne var ki, başta en başarılı filimi Lenin üstüne üç türkü olmak üzere Vertov'un önemli filimlerinin ön fikirlerden yola çıkarılarak hazırlanmış oluşu benimsediği kuramın uygulamadaki yetersizliğini gösteriyordu.

1924 yılında toplanan 13. Parti Kongresi sinema alanını yeniden düzenledi. Sinema işlerini yönetmek üzere Sovkino adını taşıyan yeni bir örgüt kuruldu. 10 Ocak 1925'de çalışmaya başlayan Sovkino geniş olanakları, yeterli yöneticileri ve genç kadrosuyla çok geçmeden sinema tarihinin en başarılı yapıtlarından birini gerçekleştirdi. O yılın Aralık ayında Potemkin Zırhlısı piyasaya çıktı. Potemkin Zırhlısı'nın yönetmeni Eisenstein, Mayakovski'nin yönettiği Lef dergisinde "çarpıcı kurgu" (montage des attractions) adını verdiği bir kurguyu ortaya atmıştı. Kurgu ile seyirci üzerinde sarsıcı, çarpıcı bir etki yaratmak gerekliliğini savunmuştu. İlk filimi Grev'de bu anlayışı uygulamış, Çar tarafından öldürülen işçilerin görüntüsü ile mezbahada boğazlanan hayvanların görüntüsünü üstüste göstererek, seyirciyi etkilemesini bilmişti.

Eisenstein Potemkin Zırhlısı'nı Odesa'da bir kaç haftada çekti. Stüdyo, dekor, makyaj gibi olanaklardan yararlanmadı. Çok az

oyuncu kullanarak başrolü halka verdi. Zırhlı ve Odesa kenti filimin iki baş oyuncusunu meydana getirdi. 1905 yılında Potemkın Zırhlısı denizcilerinin Çara karşı ayaklanışını büyük bir sadelik, alışılmamış bir ritim ve kurgu ile veren filim, sessiz sinema döneminden sonra da değerini yitirmedi. Nitekim 1958 Brüksel Sergisinde oylamaya katılan 117 sinema tarihçisinin 100'ünün oyu ile "sinema sanatının meydana getirmiş olduğu en başarılı filim" olarak nitelendi.

Eisenstein Potemkin Zırhlısı'ndan sonra Eski ve Yeni'de toprağın devletleştirilmesini işledi. Asıl amacı Marx'ın Kapital'ini perdeye uygulamaktı. Partinin izlemesi gereken genel yolu bu filimde belirtmek istiyordu. Dört yıl çalıştıktan sonra araya başka bir filim (Ekim) girince, Eski ve Yeni'yi yarım bıraktı Ekim tamamlandıktan sonra tekrar eski konusuna döndü. Arâdan geçen zaman çekilen bölümleri eskitmişti. Bunları bir kenara bırakıp yeniden 100000 metrelik filim çekti. 2500 metresini kullanarak Eski ve Yeni'yi tamamladı. Gerek Eski ve Yeni gerekse John Reed'in Dünyayı sarsan On Gün adlı ünlü kitabından uygulanan Ekim yer yer çok başarılı olmakla birlikte Potemkin Zırhlısı'nın kusursuz güzelliğine ulaşamadılar.

Potemkin Zırhlısı'nın başarısının hemen ardından bir başka sanatçı, Pudovkin, Ana ile Rus sinemasının en önemli filimlerinden bir başkasını meydana getirdi. Maksim Gorki'nin ünlü romanından sinemaya aktarılan Ana'nın kahramanı, yavaş yavaş bağlı olduğu toplum katının görevlerinin bilincine varıyordu. Nitekim Pudovkin daha sonraki filimlerinde de (Petersburg'un Sonu, Cengiz Hanın Mirasçısı) gene bir köylü ile, cengiz Hanın oğlunun aynı bilince ulaşmalarını işliyordu. Eisenstein'in halkı baş kişi olarak ele alınmasına karşılık Pudovkin kişilerin serüvenlerini izleyerek yeni rejimin gerçeklerini sinemaya uyguluyordu.

Petersburg'un Sonu ve Ekim çevrilirken Karadeniz kıyısındaki Odesada da Dovçenko ilk önemli filimini (Zvenigora) tamamlıyordu. Ukrayna'lı olan Dovçenko sinema sanatının en büyük destan ozanlarından biriydi. Sevgi, ölüm, bereket gibi temaları konusunu Ukrayna'dan alan filimlerde türküleştiriyordu. Dovçenko, Arsenal ile elde ettiği başarıyı Toprak ile perçinledi. Eisenstein ve Pudovkin'den sonra o da ününü ülkesinin sınırları dışına yaymış oldu. Toprak, adının da belirttiği gibi toprak sorunlarına eği-

liyordu. Sevgi, ölüm ve doğa motiflerini, toprağın devletleştirilmesinin getirdiği zorluklar içinde inceliyordu. Bulutlar altında işlenen tarlalar güneş altında sallanan buğday başakları, yağmurlar altında ıslanan elmalarıyla erişilmez plâstik güzellikler getiriyordu. Köyler, geceler, çiftçiler, ayçiçekleri ve yaz sıcağında el ele sevişen kızları, oğlanlarıyla Toprak, sinema diliyle yazılmış bir şiirden farksızdı. Nitekim Fransız ve özellikle İngiliz sinemacıları Dovçenko'nun büyük ölçüde etkisinde kalacaklardı.

Amerika'da ilk sesli filim çekildiği sıralarda Rusya'da, sinema endüstrisi büyük bir gelişme gösteriyordu. 1925'de sinema salonu sayısı 2.000 iken 1928'de 9800'e yükselmişti. 1929'da yürürlüğe giren ilk beş yıllık planın sonunda bu sayı 29 000'i bulmuştu. Sinema sayısının çoğalması sinemayı halkın ayağına götürdüğünden, filimlerin herkes tarafından anlaşılabilir bir dille çevrilmesi zorunluğunu ortaya çıkardı. Yazarlar Birliğinin edebiyat alanındaki tutumuna benzer bir tutum sinemada da belirdi. Konular şemalaştırıldı. Filimlerde "tiplere" yer verildi. 1930 ile 1932 arasında çevrilen filimlerde didaktik bir niteliğin ağır bastığı görüldü. 1932'de bu kısır tutum üzerine Pravda'da yayınlanan bir yazı ile sinemacıların dikkati çekildi. Filimlerin öz ve sanat değerinin yükseltilmesi gerekliliğini savunan yazıda, şemalaştırılmış anlatıma son verilmesi, gerçek yaşantının ve gerçek insanların filimlere konu edinilmesi isteniyordu. İki yıl sonra Maksim Gorki de Yazarlar Birliği Kongresinde "toplumsal gerçekçiliğin" ilkelerini belirtecekti. Edebiyat alanı için ortaya atılan bu ilkeler, sinema için de geçerli idi. Eisenstein, Dovçenko, Pudovkin, Kozintsev, Trauberg gibi sanatçılar, filimlerinde toplumsal gerçekçiliği daha ziyade duygusal bir hava içinde işlemeye koyuldular. Başta Yutkeviç olmak üzere, Ermler, Vasiliyef Kardeşler, Romm ve Gerassimov ise daha düz bir anlatımı benimsediler. İki topluluk arasındaki görüş ayrılığının gittikçe arttığı bir sırada Vasiliyef kardeşlerin Çapayef'i, toplumsal gerçekçilik anlayışının kusursuz bir örneği olarak ortaya çıktı. Görüşleri birleştirdi. Çapayef adını tarihsel bir kahramandan alıyordu. Filimin yönetmenleri Çapayef'e sevgilerini, düşmanlarına karşı da kızgınlıklarını belirtmekten kaçınmamışlardı. Ama sevgiyi hayranlık, kızgınlığı da kin derecesine vardırmayarak çok ölçülü, çok dengeli bir gerçekçiliğe ulaşmışlardı. Toplumsal gerçekçilik dönemi Çapayef'le başlamış oldu. İkinci Cihan Savaşına kadar da birçok önemli yapıt verdi. Maksim'in gençliği (Kozintsev ve Trauberg), Gorki'nin çocukluğu, Ekmeğimi Ka-

zanırken, Üniversitelerim (Donskoy), Kronstad Denizcileri (Dzigan), Büyük Vatandaş (Ermler), Lenin Ekim ayında ve Lenin 1918 (Romm) bunların başlıcalarıdır.

Eisenstein'in kişiliği bu dönemi de etkiledi. Eisenstein 1928'de Hollywood'a gitmişti. Ancak tasarılarını gerçekleştiremeyeceğini anlayınca, Upton Sinclair'in sağladığı olanaklarla Meksikada Que Viva Mexico adlı bir filim çekmeğe başladı. 50.000 metre filim çektikten sonra yapımcıyla arası açıldı. Filim yarıda kaldı. Çekilen bölümlerin bir kısmı, daha sonra, Tarzan filimlerinin yapımcısı Sol Lesser tarafından Meksikada Fırtına adını taşıyan ticari bir filim haline getirildi. Bu tamamlanmayan filimden geri kalanlar Que Viva Mexico'nun estetik açıdan Eisenstein'in en başarılı yapıtı olduğunu göstermektedir.

Rusyaya döndükten sonra Moskovadaki Devlet Sinemacılık Okulunda bir çok genç sinema sanatçısının yetişmesini sağlayan Eisenstein Alexandre Newski ile sinema tarihinin en önemli filim lerinden bir başkasını verdi.

Hitler orduları Rusyayı istilâya başlayınca Minsk, Kiev, Harkov stüdyoları işgal edildi. Moskova ve Leningrattakiler kullanılmaz hale geldi. Cephelerde çekilen haber filimleri bir kez daha konulu filimlerin yerini aldı 240 operatör tarafından çekilen "Rusyada 24 Saat Savaş" ile "Moskova Önündeki Alman Bozgunu" bu filimlerin en başarılısı oldu. Öte yandan sinema sanatçıları da Semerkant ve Alma Ata'da toplanmağa başlamışlardı. Eisenstein Alma Ata stüdyolarında Korkunç İvan'a başladı. Moskovada tamamlanan filim Eisenstein'in son yapıtı oldu. Dört yıl sonra çekilen ikinci bölümü ancak Stalin'in ölümünden sonra piyasaya çıkabildi. Korkunç İvan, Alexandre Newski'yi de aşan ve Eisenstein estetiğini en iyi şekilde belirten bir filimdi.

Savaş 28000 sinema salonunun 8000'ini yıkmıştı. Savaş ertesinde yapılan çalışmalar 1950'de sinema salonu sayısını 42000'e çıkarttı. Yıllık seyirci sayısı da bir milyarı buldu. Bütün stüdyolar onarılarak yeniden donatıldı. Bununla birlikte yapımda büyük bir yavaşlama ortaya çıktı. Resmî makamların senaryoları kusursuz kılma isteği, sonu bir türlü gelmeyen tartışmalar doğuruyor, filim konularında "çatışmalara" yer verilmemesi gibi yersiz istekleri sinemacıların elini kolunu bağlıyordu. 1950'de çevrilen filim sayısı onun altına düştü. Yönetmenler konu sıkıntısını gidermek için bale, opera, ve oyunları filme almağa başladılar (Boris Godunov, Romeo ve Jülyet gibi). Öte yandan Eisenstein'den sonra Pudovkin

de, sesli filimlerinin en başarılısı olan Vasili Bortnikov'un dönüşü'nü çektikten sonra ölmüştü. Dovçenko da Denizin Türküsü adlı senaryosunu filim haline getiremeden ölmüştü.

Stalin yönetiminin sona ermesi sinemanın da yeniden canlanması sonucunu doğurdu. 1954 ile 1958 arasında yepyeni bir sinemacı kuşağı iş başına geçti. Elliden fazla yönetmen ilk filimini yaptı.

Yeniler arasında Çukray, Bondarçuk, Rostotski gibi savaş yıllarının olgunlaştırdığı gençler olduğu gibi, ilk filmini yapmak için on yıldır sıra beklemekte olan Şveitzer gibi daha yaşlılar da vardı. Hepsinin birleştiği nokta "geçmişin eleştirisini yapmak, bugünün gözüyle dünün gerçeklerine bakmaktı". Eskilerden Gerassimov'un Sakin Akan Don Nehri ile Piryev'in Anna Filipovna'sından (Dostoyevskinin Budala'sının ilk bölümü) sonra yeni kuşağın uluslararası üne kavuşan ilk filmi Leylekler Geçerken'i izledi. Yine Çukray'ın Duru Gök'ü Stalin yönetimini eleştiren konusuyla 1961'in en iyi filimi seçildi. Tarkovski'nin İvan'ın Çocukluğu, Bondarçuk'un Bir İnsanın Kaderi, Samsonov'un İyimser tragedyası, Danelia'nın Moskovada Dolaşıyorum'u yeni kuşağın önemli filimleri arasında yer aldı Eskilerden Kozintsev de Hamlet ve Don Kişot uyarlamalarında başarılı sonuçlara ulaştı.

Rus sinemasının en büyük özelliği, öze, biçimden fazla değer vermesidir. Filimler biçimlerine göre değil, taşıdıkları öze göre değerlendirilir. Sinema "halkın yaşama ve çalışma isteğini arttırmak, olumlu kahramanlarla seyirciye toplumsal ideal anlayışı aşılamak ve halk kitlelerinin beğenisini eğitmek" amacı güder. Rus sinemasının başarılı, başarısız bütün filimlerinin bu ilkelere uygun olduğu görülür.

POLONYA SİNEMASININ YÖNETMENLERİ (1)

POLONYA sineması bugün, göz kamaştırıcı sitili, parlak yönetmenleri ve geride bırakılan savaşı işleyen, insan, toplum sorunlarına değişik yorumlar getiren filimleriyle dünyanın en önde gelen sinemalarından biridir. Savaştan önce kendi halinde, durgun hattâ ticarî bir sinema olan Polonya sinemasında genellikle yılda 15-20 filim yapılıyordu. 1929'da Wanda Jakubowska tarafından kurulan Start / artistik filim dostları birliği bu durgunluğa karşı kurulmuş bir örgüttü; Savaştan sonra Start benzeri böylesi kuruluşlar çoğaldı, Studio (A. Ford'un yönetiminde), Kadr (J. Kawalerowicz'in yönetiminde), Kamera (J Bossak'ın yönetiminde), Droga (A Bohdziewicz'in yönetiminde), Syrena (J. Zarzycki'nin yönetiminde) vb. gibi filim yapım birlikleri kuruldu, Polonya sinemasının şaşırtıcı ilerlemesinde bu birliklerin rolü önemlidir. 1945'te kurtuluştan sonra Polonya'da savaş öncesi sinema endüstrisinden hiç bir şey kalmamıştı, yapım evleri, laboratuar, sinema salonları, yıkıntı halindeydi. İşe sıfırdan başlanarak sinema endüstrisi yeniden ele alındı, Lodz'da kurulan Ulusal filim ofisi'nin başına Aleksander Ford atandı. Lodz'da bir de yüksek sinemacılık okulu meydana getirildi. Aynı yıllarda Antoni Bohdziewicz de Krakow sinema okulunu kuruyordu. Bu iki okulun, Jerzy Toeplitz'in yönettiği Lodzy yüksek sinemacılık okulu ile Krakow sinema okulunun, Polonya sinemasında iki ayrı grubu oluşturduğu da söylenebilir. 1952'ye değin sürüp sağlam bir belgecilik geleneği üzerine çağdaş Polonya sinemasının temellerini atan bir hazırlık döneminin ardından 1954'te Ford'la birlikte ilk mezunlar Kawalerowicz, Munk, Wajda bir "yeni dalga" havasında ortaya çıktılar. 1958'lerde Has, Konwicki, Kutz, Polanski onları izlediler.

ALEKSANDR FORD. Rejisör. 24 Kasım 1908'de Lodz'da (Polonya) doğdu. Varşova Üniversitesinin Sanat Tarihi bölümünü bi-

---

(1) Tuncan Okan'ın bu incelemesi "YENİ SİNEMA" dergisinin Nisan-Mayıs 1966 sayısından iktibas edilmiştir.

tirdikten sonra, 1929'da rejisörlüğe başladı. İkinci Dünya Savaşında Polonya ordusunun sinema kolunda çalıştı. Savaştan sonra devletleştirilen sinema kurumlarının başına getirildi. 1948'de yeniden rejisörlüğe döndü. Başlıca filimleri: 1929 Nad Ranem. 1932 Sokak Çocukları / Legion Ulicy. 1934 Uyanış / Prezebudzenie. 1935 Gençlerin Yolu / Droga Mlodych. 1936 Vistula'lı İnsanlar / Ludzy Wisly. 1944 Majdanek. 1948 Gerçeğin Sınırları Yoktur / Ulica Granicza. 1952 Chopin'in Gençliği / Mlodosc Szopin. 1954 Barska Sokağının Beş Çocuğu / Piatka Z Ulicy Barskiej. 1958 Haftanın Sekizinci Günü / Osmy Dzien Tygodnia. 1960 Töton Orduları /Krzyzacy. 1964 Özgürlüğün İlk Günü / Pierwszy Dzien Wolnosci.

Aleksander Ford, Savaştan sonra Polonya sinemasının yöneldiği bütün olumlu gelişmelerde rol oynamış bir sanatçıdır. Kişisel çabalarının yanısıra, genç kuşak sinemacılarının yetişmesini sağlayan bütün toplu davranışlara katılmıştır. İlk başarısını Savaş öncesi yıllarda, 1932'de Sokak Çocukları ile sağlamıştı. Gerçekçi bir dille Varşova'daki gazete satıcısı çocukların hayatını anlatan bu filimdeki başarısıyla Ford, Emile ve Detektifler'in yazarı G. Lambrech'le bir tutuldu. Ford, üç genç kızın hayata atılırken ne güç toplumsal koşullarla karşılaştıklarını belirttiği Uyanış'ta sansür kurumunun şiddetli hücumlarına hedef oldu. Gerçeğin Sınırları Yoktur'da Varşova'nın bir mahallesinin savaş içindeki öyküsünü perdeye aktarıyordu. Chopin'in Gençliği ünlü bestecinin aşk hayatından çok, içinde bulunduğu çağın tarihsel çatışmaları karşısındaki tutumunu yansıttı. Ford Barska Sokağının Beş Çocuğu'nda çocukların Polonya'nın yeni toplumsal düzenine nasıl ayak uydurabileceklerini, bu düzeni nasıl benimseyebileceklerini açıklıyordu. Haftanın Sekizinci Günü konut sıkıntısı çeken genç bir çiftin ilginç hikâyesi üzerine kurulmuştu. Töton Orduları ile rejisör tarihsel üstün yapımlara çok iyi bir örnek kazandırmış oldu, ancak Özgürlüğün ilk Günü'nde yine savaş içindeki Polonya'nın panoramasını genellikle moral sorunlarıyla vermek isteyecek, fakat daha önce kendi çağdaşlarının defalarca ele aldıkları bu konuyu işlerken bilinenlere yeni bir şey katamayacaktı.

JERZY BOSSAK. Belge filimleri rejisörü. 31 Temmuz 1910'da Rostov'da (S. S. C. B.) doğdu; Varşova Üniversitesinde hukuk ve tarih öğrenimi yaptı. 1930'da eleştirmeciliğe başladı. Aynı zamanda, ilerici genç sinemacıların toplandığı "Sanat filimleri dostları birliği" (Start)'ne de girdi. 1943'de Sovyet Rusya'da meydana getirilen 1. Polonya Ordusunun sinema kolunda görev aldı. Burada

belgesel savaş filimleri çekerek sinemacılığa başladı. Savaştan sonra, Lublinde Aktüalite filimleri çekmeye koyuldu. 1945-1947 arasında, devletleştirilen sinema kurumlarının sanat yönetmenliğini yaptı. 1956'da Belgesel Filimler Stüdyosu'nun yönetmenliğine getirildi. Lodz'daki Yüksek Sinemacılık Okulu'nda mizansen dersleri vermektedir. Başlıca filimleri: 1944 Majdanek Avrupa'nın Mezarlığı / Majdanek Cmentarzysko Europy. 1945 Kolobrzeg Savaşı / Bitwa o Kolobrzeg. 1945 Berlin'in Düşüşü / Zaglada Berlina, 1947 Su Baskını / Powodz. 1951 Barış Dünyayı Ele Geçirecek /Pokoi zdobedjie swiat. 1952 Yemin / Sluhulemy. 1953 Eski Varşova / Powral na Strare Miasto. 1954 Sarı Mayonun Peşinde /W Pagoni za zolta koxszulka. 1956 Varşova 56. Polonya sinemasının genç kuşağı sinema okullarından ve belge filimciliğinden geldikleri için Bossak genç sinemacıların yetişmesinde büyük bir rol oynamıştır.

JERZY KAWALEROWICZ. Rejisör. 19 Ocak 1922'de Gwozdziec'te Ukrayna) doğdu. Krakow Güzel Sanatlar Okulunda eğitim gördükten sonra, yine buradaki Sinema Enstitüsüne girdi. 1946 da rejisör yardımcısı olarak sinemacılığa başladı. Bu arada Wanda Jakubowska'nın Son Durak / Ostandi Etap adlı filiminde de yardımcılığını yaptı: 1952'de Kommün / Gromada ile rejisörlüğe geçti. Filimleri:

1945 Anılar Gecesi / Celuloza. 1954. Yıldız Altında / Pod Gwiazda Frygijska. 1956 Gölge / Cien. 1957 Herşey Bitmedi / Prawdziwy Koniec Wielkiej Wojny. 1959 Gece Treni / Pociag. 1961 Meleklerin Joanna anası / Matka Joanna od Aniolow. 1963-1966 Firavun / Faraon. Kawalerowicz 1955'ten beri "Kadr" sinemacılar topluluğunu yönetmektedir.

"Savaşı hemen izleyen yıllarda Krakow'daki Sinema Enstitüsüne devam ediyordum. Aynı zamanda Güzel Sanatlar Akademisinde resim öğrencisiydim. Amcam da ressamdı. Resim beni daha çok küçük yaşlarında etkilemişti. Kommün ile sinemaya yöneldim. İlk defa düşlerimdeki olayları ve durumları sinematografik görüntülerle vermeyi deniyordum. Şüphesiz, bu filimin hataları başarılı yanlarından çoktur. Fakat bu filimle sinema alanında bir deneme yapmış oluyordum.

Aslında, oyuncusundan teknikerlerine kadar, filime emeği geçen herkes tecrübesizdi. Celuloza ile daha düzgün bir biçime vardım. Eleştirmeciler onda İtalyan "yeni - gerçekçi" sinemasının etkilerini buldular. Bana kalırsa bu filimle yeni gerçekçi filimler arasın-

daki yakınlık konu benzerliğinden başka birşey değildir. Toplumsal bir konuyu ele almıştım. Yeni - gerçekçi rejisörler toplumun az bilinen dikkati çekmeyen olaylarını ve çevrelerini ele aldılar. Ben ise büyük bir fabrika içindeki politik çatışmaları işledim. Yeni gerçekçi'lerden etkilendiğimi inkâr etmem. Fakat sanattan söz ederken böylesine kategorik yargılara saplanmak fayda vermez. Bir sanatçının nereden etkilendiğini bulabilmek kolay değildir. Gölge, polis filimlerinin kalıplarına uygun bir biçimdeydi. Aydınlatılması gereken birtakım karanlık durumlar ve olaylar üzerinde durmuştum. Ve seyirciyi bu polis havası içinde filimin moral ve politik sonucunu araştırmaya çağırdım.

Asıl amacım Polonya toplumunun yeni düzenine düşman olanları belirtmekti. Bu düşman çevremizdeki insanların gölgesi gibiydi, yanı başımızdaydı. Herşey Bitmedi'yi çevirdim?.. Savaşa karşı çıkmak, savaşı yermek için.. Savaşın yaralarını deşmek istedim. Fakat savaş sonrası kuşağın bu yaralardan tamamen kurtulamayacağını da düşünüyordum. Herşeyin savaşın bitimiyle bitmediğini söyledim. Hikâye şematik olarak bir melodram kuruluşundaydı. Bu şematik kuruluşu, kişilerimin iç dünyalarını vermek ve zaman zaman sübjektif bir anlatıma yönelmekle kurtarmaya, hikâyeye bir boyut kazandırmaya çalıştım. Gece Treni, önceki filimlerimden değişik bir nitelikteydi. Bazı eleştirmeciler bu yüzden, bana filimimde insanlığın temel sorunlarını ele almadığım için hücum ettiler. Gece Treni'nde bir gece yolculuğunun hikâyesini anlatıyor, bu süre içinde tren yolcuları arasında kurulan kısa ilişkilerden dramatik bir yapıya varmak istiyordum. Bazı eleştirmeciler her zaman toplumsal sorunları tartışmam gerektiği düşüncesiyle, toplumsal tezlerden uzak, kesin bir sonuca varmayan bu filimi şaşkınlıkla karşıladılar. Maddeci düşüncede bir insan olduğum için Meleklerin Joanna anası'nda idealist felsefeyle polemiğe giriştim. Fakat amacım dine karşı değildi. Din adamlarının kisvesine saklı bazı duyguları analize ederek hayatı harekete geçiren güçleri ortaya koymaya çalışıyordum..."

ANDRZEJ MUNK. Rejisör. 16 Ekim 1921'de Krakow'da (Polonya) doğdu. Burada mimarlık eğitimi gördükten sonra, Lodz Yüksek Sinema Okuluna girdi. 1950'de görüntü yönetmeni ve rejisör olarak burayı bitirdi. 1951'de belgesel filimler stüdyosunda kısa ve orta uzunlukta filimler çevirerek rejisörlüğe başladı. 1956'da ilk uzun filimini yaptı. Filimleri: 1951 Hayata Daha Yakın Bilim /Nauka blizej zycia. 1951 Nowa Huta Yönü / Kierunek Nowa

Huta Ursus Masalı / Bajka w Ursusie. 1952 Köylü Anıları / Pamietniki Chlopow. 1953 Trenyolu İşçisinin Sözü / Kolejarski slowo. 1954 Yıldızlar Parlamalıydı / Gwiazdy musza Plonac. 1955 Bir Pazar Sabahı / Niedzielny Poranek. 1955 Mavi Haç / Blektiny krzyz. 1956 Yolda Bir Adam / Czlowiek na torze. 1957 Eroica. 1960 Zezowate Szczescie. 1961 1964 Yolcu / Pasazerka. Munk 20 Eylül 1961 günü bir trafik kazasında ölmüştür. Ölümü üzerine yarıda kalan Yolcu adlı filimi arkadaşlarından Witold Lesiewicz tarafından tamamlanmıştır.

Wajda ile birlikte, 1955'te ortaya çıkan Polonya "Yeni Dalga" sının en önemli kişilerindendi. Sinemaya belgecilikle başladı Belge filimlerini aktüalite filimi çeker gibi çevirmezdi. Önce ele alacağı konuyu bütün ayrıntılarına kadar titizlikle inceler, filimini çekeceği yeri, kamera karşısına çıkaracağı gerçek kişileri yakından tanır, sonra o gerçek olayları yeniden yaşatma yoluna giderdi. Munk Yoldaki Adam ile belge sinemasından hikâyeli uzun filimlere geçti Filim Polonya'nın yeni düzenine kolayca ayak uyduramadığı için sert tepkilere hedef olmuş yaşlı bir adamın trajik serüvenini anlatıyordu. Filim, ülkenin yeni politik düzenini iyi ve kötü yanlarıyla ışığa çıkarması açısından önemliydi. Wajda bürokrasinin yol açtığı bazı hataları belirtiyor, fakat kimseyi suçlamak istemiyordu. Eroica'nın da en önemli özelliği, kahramanlığı özellikle 1939 öncesi militarist bir düzenle yönetilen Polonya'da yerleşmiş körükörüne bir kahramanlığı yermek isteyişi idi. Eroica komik filimlerin bazı klâsikliklerini taşımakla birlikte, Munk'un eleştirme tonu gayet sertti. Munk Zezowate Szczescie'de "Neşeli Dram" ya da "Buruk Komedi" diye tanımladığı alışılmış biçimini sürdürdü. Filim, bir fırsatçının çeşitli toplumsal düzenlerdeki serüvenlerini anlatıyordu.

ANDRZEJ WAJDA, Rejisör 6 Mart 1926'da Suwalki'de (Polonya) doğdu. Krakow Güzel Sanatlar Akademisinde resim öğrenimi yaptı. Sonra Lodz Yüksek Sinema Okuluna girdi. Burada öğrenimini yaparken Ilza Seramiki / Ceramika Ilzecka adlı bir belge filimi meydana getirdi. 1953'te Aleksander Ford'un yardımcılığını yaptı. Bir yıl sonra ilk uzun filmini çevirdi. Filimleri: 1954 Bir Kız Konuştu / Pokolenie. 1955 Güneşe Gidiyorum / Ide do Slanco. 1957 Kanal. 1958 Küller ve Elmas / Popiol i diament. 1959 Lotna. 1960 Suçsuz Büyücüler / Niewenni Czarodzieje. 1960 Sibiryalı. Lady Macbeth. 1961 Samson. 1962 Yirmi Yaşında Aşk / L'amour a Vingt Ans filimdeki skeçlerden biri. 1964 - 1966 Küler / Popioly.

Polonya sinemasının genç kuşak rejisörleri arasında en önemlisidir. Filimleri genellikle "millilik" açısından dikkati çeker. Wajda yapıtlarıyla Polonya hayatını yansıtmıştır. Çağdaşlarından daha az aydındır. "Kendime bir usta seçmek gerektiği zaman en çok Bunuel'e güvenirdim" diyor. Bunuel ile Wajda arasında gerçekten bazı ilişkiler bulabilmek mümkündür. Filimlerinde genellikle çarpıcı bir şiddet vardır. Fakat bu, boş yere, gereksiz bir şiddet değildir. Wajda'nın kahramanları olağanüstü nitelikler taşımayan, olağanüstü tutkular peşinde koşmayan kişilerdir. Wajda, bu kişilerin olağanüstü durumlar karşısındaki psikolojisini inceler. İnsanlar bazı koşullara uymak zorunluğu içinde biçim değiştirebilirler. Olağanüstü kişiler gerçekte yoktur, fakat şartlarla kişiler olağanüstü bir niteliğe bürünebilirler. Kişi bu tür koşulların elinde bir oyuncaktır. Waj'da çıkışı olmayan bir durum durumların en dramatik olanıdır. Şayet bir kişi bu durumlarla bir kurtuluş yolu bulabilmişse iyi ya da kötü hareket etmiş demektir. İyi hareket ediyorsa mesele yok, fakat kötü hareket ederse bunun üzerine filim çevirmeye değmez" diyor. Wajda'nın kahramanları, olanakları zorlayabiliyorsa, bu durumun aslında sonsuz olmasından gelmektedir. Wajda'nın evreniyle eski trajedinin evreni arasında bir ilişki kurulabilir. Ancak, Wajda'nın trajedi düzeninde ne tanrıların lâneti, ne de kaderin araya girmesi vardır. Kişinin ezilmesi, eğilmesi, yoğrulması birtakım olaylardan gelmektedir. İnsan bilinciyle, analiz gücüyle bunların pekâlâ üstüne çıkabilir. Filimlerinde hemen daima insan sevgisi, gerçek bir aşk dikkati çeker.

Biçim açısından dikkati çeken özelliği Wajda'nın "Expressioniste" ışık altındaki Varşova'nın hikâyesini anlattığı Kanal, Wajda'nın en karamsar, en sarsıcı filimidir. Küller ve Elmasda Wajda İkinci Dünya Savaşının hemen ardından Polonya toplumunun sağcıları ve solcuları arasında süregelen mücadelelerin öyküsünü veriyordu. Lotna Wajda'nın ressamlık yanını en iyi belirten bir filimdi. Suçsuz Büyücüler stil ve konu bakımından Wajda'nın alışılagelen filimlerinden ayrıldığı için değişik yargılara hedef tutuldu. Wajda Sibiryalı Lady Macbeth'e Sovyet yazarı Nikolai Leskov'un Shakespeare'den esinlenerek yazdığı bir romanı klâsik trajedileri aşan bir şiddet ve gerçekçilik tutkusu içinde başarıyla perdeye aktarıyordu. Samson "Ghetto" dan kaçıp kurtulabilmiş bir Yahudi gencinin korkulu günlerinin öyküsüydü. Yirmi Yaşında Aşk'taki skecinde Wajda, yirmi yaşındaki gençlerin evrenini veriş

ken önceki filimlerin anılarını yaşatan kısa, fakat özlü bir antoloji de ortaya koyuyordu.

JERZY WOJCIECH HAS. Rejisör, 1 Nisan 1925'te Krakow'da (Polonya) doğdu. Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim gördükten sonra Krakow Sinema Enstitüsüne girdi. 1947'de Harmonia adlı orta uzunlukta bir deneme filimi çevirdi. 1948 - 1951 arasında Belgesel filimler stüdyosunda, bu nitelikte çalışmalar yaptı. 1951 - 1956 arasında öğretici filimler çevirdi. 1957'de "İlluzjon" sinemacılar topluluğuna katılarak uzun filimlere başladı. Başlıca filimleri: 1948 - 1951 Puchat Tatr Şehrim Cracovie / Krakow Moje Miasto, İlk Plân / Pierswzy Plân. 1951 - 1956 Kayalık Vadideki Ot Ekicileri / Zielarze z Kamiennej Doliny, Bizim Topluluğumuz / Nasz Zespol. 1957 Akan Düğüm / Petla. 1958 Ayrılmalar / Pozegnania, 1959 Ortak Oda / Wspolny Pokoj. 1961 Güle güle Gençlik / Rozstanie. 1963 Sevilmek Sanatı, 1964 Saragossada Bulunan Yazma. Has'ın filmografisinde de, çağdaşları gibi, savaş filimleri önemli bir yer tutar. Has, savaş koşullarıyla insanın kendini kaybettiğini ve doğal kurallardan uzaklaştığını anlatır. İnsanın çevresindeki her baskı onu kişiliksiz bir duruma sokar. Savaş bunların en korkuncudur" diyor Has. Ressamlıktan sinemaya geçtiği için sinema dışından da etkilenmiştir. Özellikle Amerikan edebiyatına tutkundur. Amerikalılardan da Lewis Milestone'u beğenir. İlk umutverici aşaması Ayrılmalar olmuştur. Bu filim, Has'ın tecrübesizliğinden gelen bazı hatalı yanlarına rağmen, sinemacılık öğrenimini yeni tamamlamış bir genç için gerçekten dikkate değerdi. Akan Düğüm, Has'ın ilk uzun filimiydi. Bir alkoliğin evrenini veriyordu.

KAZIMIERZ KUTZ. Rejisör. 1929'da Silesia'da doğdu. Lodz Yüksek Sinemacılık Okulunu bitirdikten sonra Bir Kız Konuştu /Pokolenie ve Kanal'da Wajda'nın, Gölge /Cien'de Kawalerowicz'in, Suikast / Zamach'de Passendorfer'in yardımcılığını yaptı. 1959'da ilk filimini yönetti. Başlıca filimleri 1959 Savaş Haçı / Krzyz Waleczmych. 1960 Kimse Çağırmıyor / Nikt nie wola. 1961 Bir Trende Panik / Ludzie z Pociagu. 1962 Aşk Oyunu / Tarpany. 1963 Sessizlik / Milczenie. 1964 Isı.

"Kimse Çağırmadı, bir gencin geleneksel sinemaya karşı direnme tutkusundan başka bir şey değildi. Filimim, belki başka rejisörlerle bir araştırma, bir inceleme konusu olabilirdi. Trendeki Panik'te tamamen toplumun, insan kümelerinin içine girdim. Fakat burada da, bireysel durumlardan hareket ettim. Herbiri soyut

bir durumu yansıtan küçük olayların sentezini yaptım. Savaş Haçı ve Sessizlik'de olduğu gibi, burada da bütün bu durumlardan toplumsal bir ortamın genel durumunu vermek istemiştim. Savaş Haçı'nı Polonya sinemasının en elverişli çağında yaptım. Şimdiye kadar anlatılanlara yeni birşeyler katabileceğini umuyordum. Sinemaya olağan kişileri çeşitli durumlar karşısındaki davranışlarıyla getirmek istedim. çokluk, filimlerimde köy insanları arasında toplum sorunlarının nasıl karşılandığını ele aldım. Bu insanların neden öncelikle bazı yenilikler karşısında direndiklerini ya da sersemlediklerini, neden mutlaka ikna edilmek istediklerini açıklamaya çalıştım. Sessizlikte bir kasaba halkının başlarındaki din adamının moral sorumluluğu karşısındaki durumu inceleniyor... Bunun Polonya toplumuna özgü bir konu olduğunu sanıyordum, Filim kendi toplumumuzun ortamını yansıtıyordu bir anlamda. Fakat aynı zamanda evrensel bir sorun üzerine de kurulduğu için yabancı ülkelerde de ilgi gördü..."

ROMAN POLANSKI. Polonyalı rejisör. 1963'te Paris'te (Fransa) doğdu. Bir süre tiyatro oyunculuğu yaptıktan sonra Lodz Yüksek Sinema Okulunu bitirdi. 1953 - 1960 yılları arasında oyuncu olarak sinemada çalıştı. Bu arada 1955'te kısa filimler çevrimine başladı. İlk uzun filimini 1962'de çevirdi. 1963'te Paris'e 1964'te Londraya gitti. 1964 65 yıllarında Londrada iki İngiliz filiminin yönetmeliğini yaptı Başlıca filimleri şunlardır: 1955 Bisiklet (tamamlanmamıştır) 1957 İki Adam, Bir Dolap. 1958 - 1959 Melekler Düşünce. 1959 Lamba. 1960 Şişman ve Zayıf (Fransa'da) 1961 Memeliler. 1962 Sudaki Bıçak / Noz w Wodzie. 1963 Dünyanın En Güzel Dolandırıcılık Olayları/Les Plus Belles Escroqueries du Monde Filimindeki skeçlerden biri. 1964 Tiksinti / Repulsion. 1965 Cul de Sac.

Polanski'nin çağdaşlarından ayrılan en belirgin özelliği konularını daha soyut bir biçimde işlemesidir. Bu, daha ilk denemelerinde dikkati çekmiştir. Gelişiminde Wajda ve Munk'un büyük etkileri olduğu bir gerçektir. Fakat Polanski bu ustalarından ayrılan bir kişiliktedir İlk kısa filimlerini daha Lodz Sinema Enstitüsünde öğrenimine devam ederken yapmıştı. 1958'de çevirdiği İki Adam, Bir Dolap, Brüksel'deki Deneysel Filimler Festivalinde ödül kazandı. Diploma filimi Melekler Düşünce ilk renkli filim denemesiydi

SON

Şevket Ustanın Kedisi

Yazan :

Rıfat ILGAZ



Son devrin en güzel mizah hikâyeleri. HABABAM SINIFI yazarı ünlü mizah üstadı Rıfat Ilgaz'ın birbirinden güzel 30 hikâyesi birarada. Nefis bir kapak içinde 240 sayfa — Fiatı 750 kuruş.

Genel Dağıtım: Keratekin. Ankara Caddesi 44, Cağaloğlu İst.

Bütün kitapçılarda bulunur.

Fiyatı: 5 liradır