# Filim 70

SAYI: 6

# TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİ KASIM / ARALIK GÖSTERİ PROGRAMI

24,25,26 KASIM / CHARLES S. CHAPLIN KISA FİLİMLERİ VE GENERAL / THE GENERAL / BUSTER KEATON / A.B.D. 1926 (Museum of Modern Art / New York tarafından kısaltılmış kopya)

27,28,29 KASIM / HOŞGÖRÜSÜZLÜK / INTOLERANCE / DAVID WARK GRIFFITH / A.B.D. 1915 **Dikkat** Bu filmin gösteri saatleri / 12.00-15.00-18.00-21.00

**KORKU FİLİMLERİ TOPLU GÖSTERİSİ**

1,2, ARALIK / KORKUNÇ EVLER / DR. TERROR'S HOUSE OF HORRORS / FREDDIE FRANCIS / A.B.D. 1964

3,4 ARALIK / ŞEYTANIN MASKESİ / MASQUE DE DEMON / MARIO BAVA / İTALYA 1960 / (Türkçe)

5,6 ARALIK / KENDİ KENDİNE KÜÇÜLEN ADAM THE INCREDIBLE SHRINKING MAN / JACK ARNOLD / A.B.D. 1957

8,9 ARALIK / FRANKEŞTAYN'IN LANETİ / THE CURSE OF FRANKESTEIN / TERENCE FISHER / A.B.D. 1957

10,11 ARALIK / KORKUNÇ MASALLAR / TALES OF TERROR / ROGER CORMAN / A.B.D. 1962 / (Türkçe,

---

12,13,15 ARALIK / GÜZEL MAYIS / LE JOLI MAI / CHRIS MARKER / FRANSA 1962

16,17,18,19 ARALIK / HİROŞİMA ÇOCUKLARI / GENBAKU NO KO / KANETO SHINDO JAPONYA 1953

20,22,23,24 ARALIK / KURU HAYATLAR / VIDAS SECAS / NELSON PEREIRA DOS SANTOS / BREZİLYA 1963

**AMERİKAN GENÇ SİNEMASI TOPLU GÖSTERİSİ**

25,26,27,29,30 ARALIK / WHİSKEY FLATS / MAC GREGOR DOUGLAS THE REFINER'S FIRE / LEASLEY, GROSSMAN, HEMENWAY IMOGENE CUNNINGHAM / JOHN KORTY AFTER FORD / DAVID VASQUES DANGEREOUS SUPPER / DAVIT AXELROD FORTUNA / WOODY GARVEY ve programa konuk olarak katılan JEFF STRICKLER'in iki filmi THE GOOD GUYS ve LAST THURSDAY NIGHT

31 ARALIK ve 1,2,3 OCAK/TUTKU / OSSESSIONE / LUCHINO VISCONTI / ITALYA 1942

GÖSTERİ SAATLERİ / HER GÜN (Pazartesi dışında) 14.00 - 16.30 - 19.00 - 21.30 / PAZARTESİ GÜNLERİ GÖSTERİ YOKTUR / HOŞGÖRÜSÜZLÜK FİLMİNİN GÖSTERİ SAATLERİ İÇİN PROGRAMDAKI NOTA DİKKAT EDİNİZ.

---

Ön Kapak / Buster Keaton
Arka kapağı hazırlayan / Sungu Çapan

---

FİLM 70 / Türk Sinematek Derneği'nin yayın organı olarak ayda bir yayınlanır / Sahibi: Türk Sinematak Derneği adına Onat Kutlar / Yazı İşleri sorumlusu: Ömer Pekmez / Bu sayıyı hazırlayan Jak Şalom / Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz / Yönetim Yeri Türk Sinematek Derneği, Sıraselviler Caddesi, No. 65, Beyoğlu, İstanbul / P.K. 307 Beyoğlu / Yıllığı 24 liradır / Dizgi Alfabe Matbaası / Baskı Latin Matbaası / Kapak baskısı Fono Matbaası / Baskı tarihi 20/11/1970

---

# yeni çalışma yılında

Sinematek, bildiğiniz gibi bu yılın çalışmalarına kendine ait bir merkezde başlamaktadır. Yeni bir merkez, sadece Sinematek'in kendi salonunda çalışmasının çok ötesinde anlamlar taşıyor. Bu, aynı zamanda kurumun, gerçekleştirmek için çaba gösterdiği bütün amaçlara uygun bir ortama kavuşması, Türk sinema seyircisine ve giderek halkımıza gerçek bir sinema kültürünün ulaştırılması yolunda kesinlikle vardığı ilk aşamadır. Türk Sinematek Merkezi, üyelerimizin beş yıldan bu yana yarattıkları birikimin ve potansiyelin elle tutulur ürünüdür. Akıllıca kullanılırsa, bundan böyle daha da çok ihtiyaç duyulan üye desteği artarak devam ederse kısa süreler içinde öbür amaçların da gerçekleşmesi mümkün olacak, arşiv geliştirilecek, sinemacı gençlerin yetişmeleri için gerekli araçlar sağlanacak,yayın ve gösteri faaliyetleri yurt çapında yaygınlaştırılabilecektir.

Bu yıl planladığımız çalışmalar içinde arşiv ve gösteriler ön planda yer tutuyor. Arşivimizde özellikle fotoğraf, kitap ve afiş bölümlerinden uzun zamandanberi yaptığımız hazırlıkların sonuçlarını almaya başladık. Bütün gereçleri hazırlanmış ve ilk denemelerden olumlu sonuçlar alınmış bulunan fotoğraf stüdyomuzda kendi filim fotoğraflarımızı hazırlayabilmekteyiz. Kitaplık ise yeni merkezimizde gene geçen yıllarda olduğu gibi üyelerimizin yararlanmasına açık tutulacaktır.

Filim 70'in bu sayısında sunduğumuz ilk program ise kanımızca çok önemli eserlerin sinematek üyelerince izlenmesini sağlayacaktır. Vidas Secas, Hiroşima Çocukları, Tutku, Güzel Mayıs, Hoşgörüsüzlük, General gibi filimlerin herbiri birer sanat olayı olacak değerdedir. Öbür yandan Korku Filimleri toplu gösterisi gene usta yönetmenlerin eserlerinden meydana gelen bir programla, gerçek sinema seyircileri için vazgeçilemez bir türün küçük panoramasıdır.

Sinematek gösterilerinde yeni ve ülkemizde gösterilmemiş filimlerin yanısıra ülkemizde veya Sinematek'te daha önce gösterilmiş bazı önemli filimler de elbette yer alacaktır. Çünkü hiç bir Sinematek, ilk vizyon filimler gösteren ticari bir sinema salonu gibi düşünülemez. Sinematek'lerde önemli filimler mutlaka tekrar tekrar yer alır ve daha önce görmek olanağını bulamayan yeni üyelerin veya seyircilerin ilgisine sunulur. Programlarımızı genellikle izlenmemiş filimlerden düzenleme çabamızın yanısıra Sinematek gösterilerinin özelliğini belirleyen bu noktayı yeniden açıklamayı yararlı bulduk.

# chris marker:

# güzel mayıs

Ne ünvan dağıtma niteliğimiz, ne de isteğimiz var, Güzel Mayıs'ın yönetmenleri de umursamıyorlar bunu. Bu nedenle Güzel Mayıs'ın militan olmayan ama yine de anlamlı bir filim olduğunu belirtirken söylediğimizden başka bir şey demek istemiyoruz; Güzel Mayıs'ta genel bir anlamla birlikte belirli bir yönelme de var. Yapısında, gerçeğe yaklaşımında Güzel Mayıs, alışkanlıkları, merakları, kedileri ve baykuşları ile özel kişilerin bir yaratısıdır gerçi. Gerçeğin karşısında onu «yansıtmayan» ama belli bir karmaşıklığını veren diyalektik bir yapı elde etmeye çalışan ve başaran bir kuruluştur da aynı zamanda.

Marker ve Lhomme bu yapıyı kurmak için bir varsayımdan, bir çalışma varsayımından yola çıkıyorlar: gerçeğin bir dillenimi (signification) ona bizim verdiğimiz bir anlamı vardır ama aynı zamanda bizde bu gerçeğin içinde bulunduğumuza göre, bu anlamın **varolduğunu** söyleyebiliriz bir bakıma.

Yalınçlaştırmak istersek, 62 mayısında Paris değişme yolunda uzaysal-zamansal evrenin bir parçasıdır. İyi ve kötü, olumlu ve olumsuz, eski ve yeni ayrılmaz biçimde onun içinde birbirlerini etkiliyorlar. Bu asker ile nişanlısı; dünyadan ayrı iki sevgili? duygulandırıcı belki. Bir düğünde tanışmışlar, ne korkunç şey düğün yemeği ama onlar öyle düşünmemiş. Şimdi de soru sorduruyorlar kendilerine, alıcıya bakmadan, açıkça söylüyorlar kendileri dışında hiç bir şeyin onları ilgilendirmediğini, herkes onlar gibi yapsa sevişse her şeyin daha kolay olacağını. Sevgililer dünyada yalnız, ama Chris Marker onları bencilliğin sınırında olmakla suçladığı zamanı havalardan iniyor, sıkılıyorlar biraz. Böylece en belirleyici olmayan tek bir ayrımda diyalektik bir çözümleme yöntemi konuyor ortaya: önümüzde bir kıpı (an) yaşayan iki sevgili için, özdeksel koşullanma ile bilinçlenmeyi **olanaklı**, yalnız olanaklı kılan dar bir özgürlük alanının ilişkisini görebilen kişileriz.

Mimarlar ve uzman-mühendisler gelip önümüzde konuştukları zaman, sözlerinin çevremizdeki gerçekle olan karşıtlığı olumsuz bir tepki yaratıyor önce: bulutlarda dolaşıyor bu adamlar, viski içmek ve soyut düşünceler sıralamak için yapılmışlar diye düşünüyoruz. Sonra da, biraz derinleştirince söylediklerinin saçma değil, hattâ korkunç gerçekler olduğunu, saçmanın içinde debelendiğimiz gerçeklik ve ona alışılmış bakışımız olduğunu görüyoruz. Daha iyi yaşama koşulları için savaş saçmadır eğer bundan öteye gitmiyorsa: bu dövüş ergin insanın oluşumu uzgörünümünde (perspective) birden anlamını bulur, gerçekliğin kavranışı, gerçekliğe etki ve bilinçlenme ile gelişen bir oluşumdur bu. Böylece işbırakımcıların ayrımı anlamını Charonne (dövüşenler aynı kişilerdir), uzman-mühendisler (amacı anlık istekler olan savaş saçmadır) ve komünist militan eski papaz-işçi (kavgasına verdiği anlam anlık isteklerle sınırlı değildir) ayrımları ile olan ilintisinde bulur.

Bize gösterilen kişilerden herbiri, yani biz seyircilerin kendimizi tanıdığımız, her gün gördüğümüzü ve duyduğumuzu bulduğumuz kişilerden her biri bu gerçekliğin içinden alınmıştır; seyircilerden her biri için diyalektik bir düşünce süreci başlamalıdır. Betimlenen toplumun şimdiki yapıları saçma ve yabancılaştırıcıdır ,ama son çözümlemede her birimizin yabancılaşmaya teslimi kendisine bağlıdır. Filim seyirciyi, perde'de «bunun söylenilmesi gerken biz değiliz» «bizim elimizde bir şey yok» düşüncesini ileri süren kişiye karşı çıkmaya zorlamak için yapılmıştır. Şüphesiz filim herkesi açıkgörüşlü, bilinçli, eyleme kararlı yapmaya yetmeyecektir; ama Fransız sinemasında bir filmin dünyamızı, saçmalığında olduğu kadar, değişim olanaklarına gebe olarak umut verici niteliğinde de çözümlemesi bile seyrektir. Hele böyle bir çözümlemeden yola çıkarak, aralarında yönetmenlerin de bulunduğu çoğu kişi için Tarihin var olan «anlamına» bilinçli çalışmasıyla katkıda bulunması için seyirciyi bilinçlendirmeye ve eyleme zorlama amacını gütmesi daha da azdır.

Tarihin bu anlamı, bu yönü filmin armağanlamasında (ithaf) şu sözcük oyunlarıyla belirlenmiş: «To the happymany» bu öncü ünlü «to the happy few» deyiminin tam karşıtıdır; soruşturmacıların konuştukları insanların üstüne, dışına yerleşmeyi yadsımalarıdır: belki de bir yön belirtmedir aynı zamanda. Bir idealin, daha iyisi: bir geleceğin; aynı anda eylemimiz için bir amacın, bir geleceğin, bir ölçütün tanımlanmasıdır. Kılgısal olarak, seçilen uzgörünüm içinde kaynaşan, birleşen şeylerdir bunlar: dileklerini yarının gerçekleri olarak saymaktan korkmamak.

Bir yenden o kadar verimli olan Marker Giraudoux ilişkisinin bu noktada ayağı dolaşıyor sanırım. Bu bizi şaşırtmıyor çünkü Giraudoux üstüne çalışmasında Marker tam bu noktada bazı kayıtlar öneriyordu.

Sonuç olarak, GÜZEL MAYIS, anlık militan uğraş ile geleceği hazırlama yazınını ilgilendiren şeyleri kesin kategorilere ayırmayı yadsıdığı için yaşadığımız yıllara uygun bir siyasal filim oluyor.

**Paul-Louis Thirard'dan çeviren :**
**Engin ÖZDEN**

●

# 1962'de fransız olmak...

Bu yeni sinemalık biçimin çıkışında görülen züppelik kadar saçma bir coşku sönmesinin sonucu olarak, çoğalan **sinemagerçek** örneklerinin bazılarında bir bıkkınlık, bir horgörüye neden olduğu şu sıralarda, GÜZEL MAYIS öylesine önemli bir yapıt ve belge olarak ortaya çıkıyor ki, tüm özünü çıkarabildiği, anlatabildiği yaşamla içiçe olduğu için formülün tükenmez olduğunu kanıtlıyor; yeter ki bu süreçte aracı, medyum olan sinemacının olaylar önünde uyanıklığı ve dünya görüşünde tarihsel ve toplumsal bilinci yeterli olsun. Oysa Chris Marker'in bu nitelikleri açıktır. Çin'e, Sibirya'ya, İsrail'e, Küba'ya adadığı incelemelerin anlayışını belirtmek gerekmiyor artık: gerçekliği (réalité) her betimlediğinde, onu görmemiz için öyle açık bir biçimde veriyor ki insan o bizi aydınlatmadan önce kör olup olmadığını soruyor kendine.

Chris Marker'nin görüşü toplumsal ve

siyasal açıdan bilinçli bir insanın görüşüdür. Bu ise önceki filimlerindeki sözlü açıklamanın (commentaire) önemini gösterir, çünkü şeyler her zaman kendiliklerinden konuşmazlar ve dış görünüşleri gerçek anlamlarını vermeyebilir. GÜZEL MAYIS'ta konuşanlar kişilerin kendileri, 1962 mayısında alıcı önünde «yaşamlarını anlatan» Parisliler. Ağızlarından çıkan onların gerçeği (vérité). tikel (partiel) yan tutan bir gerçek; dargörüşlüklerinde, körlüklerinde bazen acınacak, çoğu zaman gülünecek bu dayanıksız gerçeklerin toplamı, genel gerçeği tartışılamaz, çarpıcı bir belge koyuyor ortaya. Çünkü sinemacı bunları duyarkata (péllicule) geçirmekle kalmıyor, seçip yargılıyor da. Gerçek, insan bilimleri konusunda bir olgu değil, onu taşıyan, aktaran özdek (madde) üstüne yargıdan ayrılamaz bir değerdir.

Chris Marker için gerçek diyalektiktir. Bu açıdan görüşünün anahtarı filimde son tümcelerden biriyle veriliyor: «Gerçek belki de erek değil, yoldur.» Bu da gerçek bir amaç değil, bir araçtır demek açıkça, çünkü «kendiliğinden gerçek» insanlar Altın Çağa erişinceye dek uzaktır, kaçıcıdır. Gerçek yoktur, oluşmaktadır, ve oluşmakta olan bu gerçeği bize göstermek sinemacının görevidir. Bu ise soru sorulan kişilerin ve gösterilen olayların seçimini, kısaca ham veriler üstünde yapılan kesim ve kurguyu eleştirmenin boşluğunu gösterir bize: çünkü gerçek **var** değildir, kanıtlanmaktadır yalnızca. GÜZEL MAYIS'ın gerçeği apaçıklıkla (gözü açık olan herkes için burda yaşayanlar 62 yılında Paris ve Parislilerdir) ve etkinlikle kanıtlanıyor: filmin verdiği anahtar Fransızların 1962 deki aktöresel (moral) ve siyasal uyuşukluğunun gizini, sıkıca kapalı bir kapıyı sonuna dek açıyor. «Dedikodular için» France-soir okuyan, kendi küçük sorunlarından başka bir şey düşünmeyen, yirmi yıl süren savaşlara son veren Evian anlaşmalarının on beş gün önce imzalandığını bilmiyor görünen bu insanlara bakın bir. Neyse ki yalnız körler ve bilinçsizler yok bu geçitte: böyle bir kızın, «üç kızkardeş» ten birinin yanında eski papaz-işçi, Cezayirli işçi, genç zenci var. Yine de tümü, Fransa'daki siyasal havayı açıklayan kötümser bir izlenim bırakıyor.

Kaçınmasız burada örneklik (typique) sorunu ortaya çıkıyor. Cezayirli tipik değil denebilir; diploması, bir sanayi C.A.P.*'si vardır, ırkçı değildir. Önce, niçin bir Cezayirli «örneği» eğitilmemiş, çöpçü, Avrupaya karşı olsun? Bu genç, özgür, bilgili, bilinçli insanlar içeren bir ulus olma yolunda Cezayiri yansılıyor. Cezayir'in emeklemekte olduğu, Cezayirli işçiler arasında süpürgecilerin diplomalılardan çok olduğunu ileri sürüyorlar. Doğru, Marker konuşmacıya koşut olarak Parisin bir sokağında çalışan Cezayirli işçileri gösterirken, dekolonizasyon üstüne bir açıklama verirken bunu bizden saklamıyor. Bu üçlü kurgunun sonucunun, görünüşte daha «tipik» olan bir Cezayirli ile söyleşiden çok daha **gerçek** olduğu açıktır. Genç zenci Parise geldiğinde «kendilerini yenenleri» gördüğünü söylerken, perdede fatihe benzer yanı olmayan yorgun, hüzünlü insanların görüntüsü; uzman-mühendisin ürün vermeyenlerden konu açmasından sonra Marker'nin Godard, Resnais, Rouch, Morin'i göstermesi kurgunun öteki ilginç yanları olarak göze çarpıyor.

Demek ki gerçek diyalektiktir. Her gerçek yaşar (değişir) ve tarihsel bütün içinde başka gerçeklere bağlıdır: bir fetih bir yöntemdir. (Rouch'un ve Morin'in BİR YAZIN GÜNLÜĞÜ, Jean Herman'ın KÖTÜ YOL'u, Bertrand Blier'nin «Hitler mi, tanımıyorum»unda olduğu gibi) Marker'in burada uyguladığı sinema-gerçek örneği sinema-gerçek biçimlerinden biridir yalnız. Filme alınanın daha dolaysız, daha ham, kurgunun karışması olmadan verildiği başka yollar da var. (Rogosin, Leacock, Ruspoli, Michel Brault). Değinme az çok fiziksel, az çok sezgiseldir, sinemacı az ya da çok silinmeyi kabul eder. Marker karışmadan duramaz: insanları ve

---

*** C.A.P.: Mesleki yetenek belgesi (Certificat d'aptitude professionnelle)**

olayları verirken yargılar onları, bunun için bakışı gerçekten marksisttir, göstermekle kalmaz kanıtlarda. Didaktik bir yanı, savlı bir yanı yoktur onun; şu şakacı adla, GÜZEL MAYIS'la BİR YAZ GÜNLÜĞÜ'nü karşılaştırmak yeter.

Görüntü yönetmeninin ilgi çekici çalışması üstüne sayfalar yazılabilir: Pierre Lhomme filme alınan şey üstüne bilgisini, sözlerle tam uyuşan, onları doğrulayan ya da gülünçleştiren görüntüleri bulduran sezgisini her an gösteriyor. Marker'in bugün çevirimde yaptığı yorucu çalışmanın bedelini sanatoryumda ödeyen Pierre Lhomme'un adını tanıtma yazılarında adının yanına ve aynı sıraya koyması çok güzel bir davranış olsa gerek. Güzel ve doğal bir davranış; çünkü Marker için sözün büyük önemi olsa da, temel yine de görüntüde kalıyor ve geleneksel sinema biçiminde olduğu gibi sinema-gerçeğin «tansığı» (mucize) da görüntü düzeyinde var oluyor.

**Marcel Martin'den çeviren :**
**Engin ÖZDEN**

●

# Doktor No'ya karşı Cuba Si...

1962'nın mayıs ayında ünlü anıtları, yollarından geçenleri ile Paris, ancak tomurcukların ve geri gelen dinginliğin bağışladığı bir yerçekimi yokluğundan yararlanıyordu. Yarı güneşli bir sabah bir yerde gezginciye benzer ozanlar topal dizeler ve hüzünlü kumrular sayıklarken, Mouffetard'da ozana benzer bir kömürcü eski mahallelerden, sempatiden, kömür tecimini son noktasına çıkaran her şeyden ve elmas ısrafından konuşuyordu. Sokakta Bengi (l'Eternel) önünde büyük gezgin, yükselmede onun meslektaşı, Devlet başkanı bir asker, Eleali düşünürlere ve kaçamak yapan kocalara benzer biçimde seyrek yani demokrat bir kalabalığı — görsel telgrafın en son haki biçimi olan — geniş kol devinimleriyle selâmlıyordu.

Bu yaşlı başkent, bu bit pazarı boyunca dağınık işportalar birbirini izliyor; harap bir gecekondu kentinde televizyon ekranı, uzak bir yıkımdan teknik gelişimden gelmiş dingin yığın, bu köstebek yuvası üstüne olanaklı olan tek gökyüzü parçasını — uzay operalarını — açıyor, son Cro-Magnon adamlarına banliyö komşuları Merihlilerin selamını getiriyordu. Sol kıyının tek öküz-kurbağası, umut demek olan, akşamın Alain Resnais'sini ve, kendisini izleyenleri şaşırtmak için dokuzdan onbire dek Sainte-Geneviève tepesinde, öncü salonların gürültücü römorkörler denli, debdebeli ve hafif gelenekleri Panthéon çevresinde toplandıkları bu us kentinde dolaştığı görülen atkılı sfenksi bir araya getiren Parisin en kapalı hayvanlar bahçesini bir cep tiyatrosunda anarşist bir şarkıcı evcilleştiriyordu. Düğün yapılan bir lokantanın birinci katında İlyada tanrıçaları gibi beyaz tülden saflık ve saygınlık bulutuna bürünmüş, Franz Hals'ın bir cümbüşünde yolunu şaşırmış Vermeer'li nakışçı kız pozunda genç bir gelin, Yasanın ve barok ozanların öğütlediği gibi en iyiyle en kötüyü, saf aşkın romantizmiyle kentsoylu oburluklarını, Werther'in ay ışığını Maubeuge'ünküyle karıştırmaya alışmamak için, uysal, duruyor. Ama mutluluk belki de kalabalık bir ailenin en çılgın düşlerini (ayrı yataklar, kimsenin ellerinden alamayacağı çimlerin görüntüsü) gerçekleştirdiği Aubervilliers'de, Maubeuge'ün bu ön durağındaydı.

Bu çiçeklenme ve değişim baharında gençliğin bin yüzü vardı. Sıralarının üstüne «Ninette» yerine «O.A.S»* yazan, bahçelerde «defterleri yakalım» yerine «Fransız Cezayir» diye bağıran, tüm er-

genlerin sonsuz davranış ve dileklerini meydan okuyarak yani utançtan, yani zayıflıktan bir kat daha abartan Jeanson-de-Sailly'nin bu ince yüzleri. Yaşayan bir yontu denli güzel, barbarlığın eski ülkeleri Dahomey ve ırkçılık arasında kararsız gezgin, beyazların sınırları yakınında Orpheus'un alımlılığı ile dolaşan Afrikalı öğrenci. Mouloud talihsizliğini öylesine saf ve yetkin bir rahatlıkla anlatıyordu ki, genellikle en onarılmaz iki güvensizliğin birleştiği bu «Cezayirli işçi» kavramında, ilk kez tehlikeden yeni kurtulmuşların uyandırdığı bir az bulunurluk ve zenginlik duygusu beliriyordu; gerçekten de o bir batıktan: tornacı işliğinden daha beter, yıllardır gün ışığının girmediği işkilli bir bölgeden, nefretten çıkıyordu.

Tergal satışı, gerçek değerlerin aşağılanması, kolay başarı, plâstik çiçek beğenisi gibi alışılmış canavarları savmak için en gerçek gülümseme, kömürcünün, terzinin gülümsemesi ile çabalıyorlardı. Çırpıştırma bricolage ile gizemliden eşit uzaklıkta, saf Eyfel kulelerini Yunan tanrılarıyla dolu bir göğe doğru dikerken, meccano'yu bulma sabrını gösteren Titanlar denli, bir kez daha büyük yargılara karşı küçük buluşları, güzel mayısın bahçelerine yaydığı yeşil çuhanın üstünde yitirme olanağı olmayan tek oyunu, büyülere karşı mutluluğu, bencilliğe karşı elaçıklığını, Doktor No'ya karşı Cuba Si'yi oynuyorlardı.

**Michel Flacon'dan çeviren : Engin ÖZDEN**

---

* **O.A.S.: Fransız Cezayir'i savunan tedhişçi sağcı örgüt.**

●

# c.m.

Asıl adı Christian François Bouche-Villeneuve'dür. 22 temmur 1921'de Iles aux Moines'da doğdu. (Bir başka iddiaya göre 29 temmuz 1921'de Neuilly sur Seine'de ,bir daha başkasına göre de Dış Mogolistan'ın Ulan Batur şehrinde). Felsefe eğitimi gördü. Savaş sırasında direnme hareketine katıldı. Gene savaş yıllarında Amerikan ordusunda paraşütçü olarak görev aldı. Kurtuluştan sonra «İş ve Kültür» hareketini kurdu ve yönetti. Çeşitli ülkelere yolculuklar yaptı. 1950'den sonra sinema eleştirmesi ve yayın işleriyle uğraştı. Seuil'ün ünlü «Petite Planete» serisini yönetti. Bir roman yayınladı: «Le Coeur Net». Daha sonraki kitapları şunlardır: Giraudoux par lui-même, Coréennes, Commentaires.

Marker, Resnais ve Franju ile birlikte Fransız belge filimciliğinin rönesansını yaratan sinemacıdır. Ama öbür ikisinden «sürekli yolcu» kişiliği dolaştığı ülkelerle kurduğu ilişkiler yönünden ayrılır. Onu çeken ne Franju gibi «Hayvanların Kanı»dır, ne de «Van Gogh». Buna karşılık Küba, İsrail, Sibirya ya da Çin Marker'i heyecanlandırır. Marker, sözcüğün tam anlamıyla «eylem sinemacısı»dır. 1962 mayısı onu ilgilendiriyorsa, bu tarihte Fransada birşeyler oluşundandır. Cezayir savaşı sonuna varmış, OAS (Sağcı Gizli Ordu Teşkilâtı) terörünü sürdürmekte, ve bütün bu olayların içiçe gelişmesi karşısında Paris'li vatandaşın tavrı özel bir önem kaaznmaktadır. İşte «Güzel Mayıs» için en hareketli ortam. Eylem ve anlam atbaşı gider Marker'in filimlerinde. Hiçbirinde beylik belge filimlerinin didaktik havası yoktur. Ama en ince, en az sıkıcı biçimiyle öğreticidirler. Marker «Belge filmi»ne asıl anlamını yeniden kazandırır: Belgeleri araştırır ve gösterir. Son çözümleme ise hem konunun seçilişinde hem de sunuluşunda saklıdır.

Açıklık, kültür ve bellek. İşte Marker'in üç özelliği. Michaux «Sorbonne'u yerle bir etmeli, yerine Marker'i koymalı» diyor. Resnais ise şunları söylüyor: «21. Yüzyıl insanının prototipidir Marker: sanki yeryüzü dışından, bir başka gezegenden gelmiş gibidir.»

# david wark griffith:

# hoşgörüsüzlük

Filmin konusu dört ayrı öykünün içiçe anlatımıyla gelişir: 1. Ana ve Yasa, 2. Saint Barthélémy, 3. İsa'nın Çilesi, 4. Babil Öyküsü.

**ANA VE YASA :**

Filmin en önemli ve en karmaşık öyküsüdür. Büyük bir iş adamı olan Jenkins'in kızkardeşi «püriten» bir örgütü desteklemektedir. Ve Jenkins'ten de bu örgütü paraca desteklemesini ister. Örgütün amacı halk yığınlarının çürüyüp yozlaşmasını önlemektir. Jenkins'in kızkardeşinin bu örgütteki çalışmaları sırasında bir «halktan kız»la karşılaşırız: «Bir Numaralı Sevgili» Ancak Jenkins'in yardımları örgütün ihtiyaçlarını karşılayamaz. Kızkardeşi durumdan yakınır. Jenkins işçilerinin ücretlerini indirir. Bunun üzerine büyük bir grev patlak verir. «Oğlan» da grevciler arasındadır. Jenkins grevi bastırmak için adamlarını (Goths) harekete geçirir. Vahşice bastırılır grev. «Bir Numaralı Sevgili» ile «oğlan» işçi semtini terkederek büyük kente giderler. İşsiz kalan «oğlan» soygunculuğa başlar. Genç kızın ise bu arada yaşlı babası ölmüştür. İki genç birbirleriyle buluşurlar ve evlenirler. Ancak «oğlan» ın eski gangster arkadaşı onu rahat bırakmaz. «Oğlan»'ın eski bir metresinin (Bir Numaralı Arkadaşsız) yardımıyla onu yakalatıp hapse mahkûm ettirir. «Oğlan» cezasını çekerken karısı bir çocuk doğurur. Ama Jenkins'in kızkardeşi tarafından kışkırtılan püritenler bebeği kaçırırlar. Genç kadın çocuğunu bulmak için kocasının eski gangster dostu ile temasa geçer. Bu kez, gangster şefinin metresi durumunda olan «Bir Numaralı Arkadaşsız», sevgilisini kıskanır.

Bir akşam genç kadının odasına giren gangster şefi onu zorla baştan çıkarmak ister. Ancak «1. No. lu Arkadaşsız»ın kendisini ele verdiğinden haberi yoktur. Karşısında hapisten yeni çıkmış olan «Oğlan» ı bulur. Boğuşurlar ve tam bu sırada «Bir Numaralı Arkadaşsız» tabancasını ateşliyerek gangsteri öldürür. Tabancayı da odaya fırlatır. Şaşkınlıkla tabancayı eline alan oğlan, o anda ortaya çıkıveren polisler önünde suçlu duruma düşer. Yakalanır ve cinayetten yargılanır. Bütün deliller aleyhinedir. Asılmasına karar verilir. Ancak infazdan birkaç saat önce gerçek suçlu ortaya çıkarak her şeyi anlatır. Genç anne kocasını kurtarmak için Vali'ye koşar. Ama Vali bir yolculuğa çıkmıştır. Anne ile katil kadın bir otomobile binerek Valiyi götüren trenin peşine düşerler. Sonunda yetişirler. Ve «Oğlan» tam ip boynuna geçmek üzereyken kurtulur.

**BABİL ÖYKÜSÜ :**

Anlayışsız ve sert kardeşine başkaldıran «Dağların Kızı» esir pazarında satılır. Önce bir yaşlı adam tarafından satın alınır. Sonra da Balthazar tarafından azad edilir. Bu yüzden «Dağların Kızı», Prens'e karşı çok derin duygular besler. Öbür yandan kendisiyle ilgilenen ve hem resmî şâir, hem de Büyük Baal Rahibi'nin gizli ajanı olan Rhapsode'a yüz vermez.

Baal Rahibi, hoşgörüsüzlükten yanadır. Kral Nabonidus ise dinsel liberalliği savunmaktadır. Bu yüzden Baal Rahibi, Rhapsode'un da yardımıyla Pers Kralı Cyrus'la temas kurar. Cyrus Babil'e hücum eder. Komutan olan Balthasar bu hücumu püskürtür. Ve bir şölen düzenler. Herkes şölende kendinden geçtiği sırada Büyük Baal Rahibi Cyrus'a haber gönderir. Dağların Kızı bir tesadüf sonucunda ihaneti öğrenmiştir ama çok geç. Şölen basılır ve uykudaki herkesi kılıçtan geçirir Cyrus'un askerleri...

**SAİNT - BARTHELEMY VE İSA'NIN ÇİLESİ**

Bu bölümlerde hoşgörüsüzlük ve baskıya karşı barış ve mutluluk'un sembolize edildiği görülür. İsa'nın öyküsü zaten bilinmektedir. Saint - Barthélémy'de ise Catherine'in oğluna, katliam fermanını imzalatışı ile ilgili olaylar anlatılmaktadır.

●

**GRIFFITH, DAVID WARK:** Amerikan rejisör, oyuncu, yapımcı ve senaryocusu. 22-1-1875'te Crestwood'ta (Kentucky, A. B. D.) doğdu; 23-7-1948'de Hollywood'da öldü. Güneyli bir ailedendi; ailesi iç savaştan zarar görmüştü. La Grange'da (Kentucky) özel okulda eğitim gördü. 1898-99 Louisville'de gazetecilik ve tiyatro oyunculuğu yaptı. 1900'de turnelere katıldı, New-York sahnelerine çıktı. 1906 da kendisi gibi oyuncu olan Linda Arridson'la evlendi. 1907'de oyunculuk yanında yazarlığa başladı; şiirler yayınladı, **«A Fool and a Girl»** adlı bir piyes yazıp sahneye koydu. Aynı yıl Edison şirketinin rejisörü Edwin S. Porter ile tanıştı, onun çevirdiği **«Rescued from an Eagle's Nest»** filmiyle sinema oyunculuğuna başladı. Biograph şirketine birçok senaryolar hazır- **(Old İsaac: The Pawnbroker )** 1908 ortasında Biograph'a rejisör ve senaryocu olarak alındı. Temmuz - Aralık 1908 arasında bu şirket için senaryosunu yazıp çevirdiği ilk 44 filmin arasında yavaş yavaş çeşitli sinema anlatımları denedi. Ekim 1913'te bu şirketten ayrılana kadar hepsi 300 m. kadar uzunlukta 300'den fazla film meydana getirdi. Sonra «Reliance Majestic» hesabına çalışmağa başladı. 1914'te Thomas Dixon'un **«The Clansman»** adlı romanını filme almak isteyen Griffith, hiçbir şirketin buna yanaşmadığını görünce topladığı borç paralarla «Epoch Porducing Co» yi kurdu; 1915 yılı başlarında piyasaya çıkarılan 2,5 saatlik **«The Birth of a Nation»** büyük bir başarı kazandı, daha sonraları da sinema tarihçilerinin çoğunluğu tarafından sinema sanatının ilk büyük adımı olarak kabul edildi. 1915 ortasında o zaman Amerikan sinemasının en büyük üç rejisörü olan Griffith, T. H. Ince ve M. Sennett birleşerek «Triangle Co» yi kurdular. 1915 sonunda tarihin dört ayrı çağında geçen olayları konu alan dört bölümlü, orijinal versiyonu 8 saat süren fakat piyasaya 3,5 saatlik versiyonu çıkarılan **«İntolerance»**ı çevirmeğe başladı.

Sinema tarihinin en büyük eserlerinden biri olarak kabul edilen filmin ilk gösterilişi 5-9-1916'da New York'ta yapıldı. Basın ve aydınlar tarafından hararetle karşılanmasına rağmen, **«The Birth of a Nation»** ticarî bakımdan ne kadar başarılıysa **«intorerance» o** kadar başarısızlığına uğradı, bunun sonucu olarak Triangle şirketi dağıldı. Griffith borç içinde kaldı. 1917'de İngiltere'ye gidip filmini Buckingham sarayında kral ailesine gösteren Griffith; başbakan Lloyd George, W. Churchill, Lord Asquith tarafından propaganda filmi çevirmeğe teşvik edildi.

1917 sonunda İngiltere'de ve Fransız cephesinde **«Hearts of the World»** adlı savaş filmini meydana getirdi. Ertesi yıl Amerika'ya dönen Griffith, borçlarını ödemek için birbiri arkasından önemsiz melodramlar çevirmeğe koyuldu. 1920 Eylülünde C. Chaplin, D. Fairbanks ve M. Picford ile birlikte «United Artist» şirketini kurdular. Bundan sonra iki film hariç, eserlerinin hepsini bu stüdyo hesabına meydana getirdi. 1931'deki **«The Struggle»** dan sonra rejisörlükten ayrıldı; zaman zaman filmlerde teknik danışmanlık yapmağa başladı.

# buster keaton/general

**SORU:** Genellikle bir öyküden yola çıkar gagları sonra ararsınız. Bu filimde hangisinden başladınız?
**BUSTER KEATON:** Bu öykünün ilk sayfası bir tarih betiğinden alınmadır. Bir kaç yıl önce aynı öyküyü Disney filme aldı. Fier Parker'in oynadığı bu yapıta THE GREAT LOCOMOTIVE CHASE (BÜYÜK LOKOMOTİF AVI) adını verdi. Ama öyküyü kuzeyli görüş açısından anlatma yanılgısına düştü. Kuzeylileri her zaman öykünün kötüleri olarak gösterebilirsiniz. Oysa güneyliler için bu olanaksızdır. Disney'in yanılgısı burada oldu.

THE GENERAL'da bu öyküye bağlı kaldım. Kuzeyli ajanlar Konfederelerin ordusuna katılmak için güneye gittiklerini ileri sürerek tarafsız Kentucky Eyaletine girmeyi denerler. Gösterdikleri neden Güneyli ordunun bir kampına giden tirene binmelerini kolaylaştırır. Grupta başkandan başka, ikisi makinist, biri telgrafçı yedi kişi vardır. Bir terslik olduğunda ajanlar Kentucky'den geldiklerini, Güneyli orduya katılmak istediklerini ileri sürecekler ve ilk uygun zamanda kaçarak Kuzeye dönmeyi deneyeceklerdir. Eğer lokomotifi çalmayı başarırlarsa, hemen yola koyulacak, telgraf bağlantılarını kesecek, köprüleri yakacak, Güneyli ordunun beslenmesini tehlikeye düşürmeye yetecek kadar demiryolu bozacaklardı, planları buydu. Kovalamayı gerçekte olduğu gibi verdim. Sonra lokomotifi bir daha çaldırarak öyküyü daha karmaşık yaptım. Filmin sonunda tam bana uygun geldiği gibi savaşı Güney kazanır.
**SORU:** Tarihsel yönün dışında düğüm (intrigue) nasıl gelişiyor; kızın öyküsü, vb?
**B. K.:** Bana oynayabileceğim bir lokomotif ve diğer iğreltiler (accessoires) verildikten sonra insanları güldürmeyi genellikle başarırım. Başlangıçta kovalama kuzeyde bulunduğum ve ordudan kaçtığım sırada bitiyordu. Sonrası benim buluşum, düğüme tam bir dönüş yaptırmak istedim. Bunun artık iç savaşla bir ilintisi yok.
**SORU:** Aramızdan çoğunun filimlerinizde beğendiği kadınlara davranış biçiminiz oluyor. Bu zavallı oyuncular, THE GENERAL da Marian Mack gibi, her türlü aşağılanmayla karşı karşıya kalıyor ama yine de karşı koymayı, savaşmayı sürdürüyorlar. İteliyorsunuz onları ama sonuna dek yanınızda kalıyorlar. Sıkmıyor muydu bu onları?

**B. K.:** Hayır, THE GENERAL'deki bu kız çevirim sırasında oynadığı bütün filimlerden daha çok eğlendi. (Her zaman olduğu gibi o ana dek duygusuz kalan Keaton'ın yüzü anlayışla dolu bir gülümsemeyle değişti birden). Sanırım bunun nedeni o dönemde tüm kadın oyuncuların her zaman makyajcının elinden çıkmışa benzemeleriydi. Yük arabalarında bile güzel ve kusursuz olmaları gerekiyordu. Biz boşverdik, oyuncularımızı biraz kirletiyor ve kötü davranıyorduk onlara.
**SORU:** Aynı zamanda bir gag olan coşkunsal (pathétique) güzellikte bir an var bu filimde. Kız ve siz lokomotifin tekerlek kolu üstünde oturmaktasınız, tiren kalkıyor. Sonda değil, filmin ortasına doğru.

**B. K.:** Tiren kalktığında kolun üstünde yalnız ben vardım. Kızı da oturtmaya korkmuştuk.
**SORU:** Bu gagı nasıl bulduğunuzu anımsıyor musunuz?
**B. K.:** O anda kız bana «Artık konuşmayın benimle üniforma giyinceye dek» diyor. Umutsuzum demek, lokomotifimde oturuyor, düşünüyorum. Demiryollarını bir makinistinden edemeyeceklerini söylememişler bana çünkü. Yardımcım lokomotifi garaja götürmek istiyor, benim te-

kerlek kolu üstünde oturduğumu bilmiyor, devindiriyor lokomotifi. Bütün film boyunca lokomotifi kendim çalıştırdım. Bir para üstünde durdurabilirdim öylesine öğrenmiştim bu işi. Yine de bu sahneyi çekip çekemeyeceğimizi makiniste sordum. «Bir tek tehlike var, dedi, bu eski makinalarda biraz fazla buhar tekerleği döndürüverir bakarsınız, sizi de öldürür.» Üç dört kez denedik, sonra makinist «olur bu iş» dedi ve sahneyi çevirdik. Bu bölümü (séquence) bitirmek için bir gag istiyordum. Pek iyi değil gerçi, ama ince ve seyirciler için oldukça gülünç.

**SORU:** Ve üstelik güzel, bir gagtan öte bir şey. Çoşkunluğa gelince sizinkilerle Chaplin'in filimleri arasında bir ayrım var. Bazan bir bölüme başlar, ve ondan verebileceği tüm çoşkuyu çıkarmak istediği izlenimini uyandırır o. Siz pek seyrek isteyerek dokunaklı (pathétique) görünüyorsunuz. Oysa İNEĞİM ve BEN'de küçük de olsa bilinçli bir çoşkusal öge var. Bu filimde öbürlerinden daha çok çoşkuya gereksindiğinizi mi düşündünüz?

**B.K.:** İneğin mezbahaya gitmesini önlemek için insan olarak ne olanaklıysa yapmayı kararlamıştım. Tek uğraşım buydu. Ama büyük bir düş kırıklığına uğradım bu filimde. O zaman en ünlü western gösterilerinden biri de MARYLAND'İN YÜREĞİ idi. Kâğıt oynayan iki kişi vardır. biri öbürüne sövmeye başlar. Sonra tabancasını çıkarır, masanın üstüne koyar «bu sözleri söylediğin zaman gülümsersen iyi edersin» der. Tınmazlığım bilindiği için seyircinin «Tanrım, gülümsemesini bilmez o, yitti, ölecek» diyeceğini umuyordum. Oysa halk bu sahneyi gülünç bulmadı, bana acımışlardı o kadar. Ancak son anda ayrımına vardık bunun. Bütün sahne yıkılıyordu böylece, gerçi paçayı kurtarıyordum, böyle yanlışlar oluyor bazen.

●

## BUSTER KEATON'ın GEZİNTİSİ

HOROZ

Ko - koriko!

(Buster Keaton dört çocuğunun ellerinden tutmuş girer)

BUSTER KEATON (Tahta bir bıçak çıkarıp çocukları öldürür)

Zavallı çocuklarım!

HOROZ

Ko - koriko!

BUSTER KEATON (Yerde uzanmış gövdeleri sayar)

Bir, iki, üç, dört. (Bir velospite biner ve gider)

(Bir zenci eski iki lâstik ve benzin bidonları arasında hasır şapkasını yemektedir.)

BUSTER KEATON

Ne güzel bir öğle sonrası!

(Bulutsuz gökyüzünde bir papağan uçarken.)

BUSTER KEATON

Velospitle gezmek pek hoş oluyor.

BAYKUŞ

Hu, hu, hu, hu.

BUSTER KEATON

Ne güzel ötüyor küçük kuşlar

Huuuuuuuu.

BUSTER KEATON

Çoşku veriyor insana.

(Sessizlik. BUSTER KEATON kamışlar ve küçücük arpa tarlaları arasından anlatılamaz bir biçimde geçer. Velospitin tekerlekleri arasında manzara daralır. Bisiklet tek boyutludur betiklerin ve ekmek fırınının içine girebilir. Düş kırıklığına uğ-

BUSTER KEATON

Ah, sevi sevi!

(Yere düşer. Bisiklet kaçar, çılgın ve yerden yarım milimetre havada kül rengi iki büyük kelebeğin peşinden koşar.)

BUSTER KEATON

Bir şey söylemek istemiyorum. Ne demeli?

BİR SES

Budala!

(Yürümeye devam eder. Gözleri, yeni doğan bir hayvanınkiler gibi sonsuz ve hüzünlü, zambaklar, melekler, ve ipek kemerler düşler. Gözleri çömlek dibi. Çok

BUSTER KEATON
Bu, bu bir bahçe.
AMERIKALI KADIN
Günaydın.
(Buster Keaton gülümser; bayanın kunduralarına **yakın çekimden** bakar. Ne kunduralar! Olmamalı böyle kunduralar. Üç timsahın derisi gerek bunları yapmak için.)
BUSTER KEATON
İsterdim ki...
AMERIKALI KADIN
Mersin yapraklarıyla donanmış bir kılıcınız var mı?
(Buster Keaton omuz silker ve sağ ayağını kaldırır)
AMERİKALI KADIN
Bir yüzüğünüz var mı, taşı ağılı?
(Buster Keaton gözlerini yavaşça kapar ve sol ayağını kaldırır.)
AMERIKALI KADIN
Evet?
(Kanatları göksel tülden dört israfil çiçeklerin arasında dans eder. Kentin genç kızları velospite biner gibi piyano çalarlar. Vals, ay, sandallar dostumuzun yüreğini ürpertir. Herkesin şaşkın bakışları arasında, suyun geometrik bir şeker küpünü erittiği gibi, güz bahçeye girer.)
BUSTER KEATON (iç çekerek)
Bir kuğu olmak isterdim, ama istesem bile olamam. Öyle ya şapkamı, kırık yakamı, menevişli boyunbağımı ne yaparım sonra? Üzücü bu!
(Beli yabanarısınınkinden ince, iri göğüslü bir genç kız velospitle yaklaşır. Başı bülbül başıdır.)
GENÇ KIZ
Kiminle tanışıyorum?
BUSTER KEATON (eğilip selâmlar)
Buster Keaton'la
(Genç kız bayılır, bisikletten düşer. Çizgili bacakları, can çekişen iki kadın gibi çimenin üstünde titreşir. Bir gramafon «Bülbüller var Amerika'da» der.)
BUSTER KEATON (diz çökerek)
Bayan Eleonora, bağışlayın beni, bunu yapan ben değilim. Bayan (alçak sesle), bayan (daha alçak sesle), bayan (genç kızı öper)
(Filadelfiya ufkunda polislerin yıldızı parıldar, kırmızı.)

**F. G. LORCA.** 1928

●

# b.k.

**KEATON, BUSTER:** Amerikan oyuncusu, 4-10-1896'da Pickway-de (Kansas, A. B. D.) doğdu. Henüz bebekken annesi ve babasiyle sahnede göründü. Daha sonra onlarla «The Three Keatons» üçlüsünü meydaan getirdi. Müzikhollerde, revülerde oynadı. Sonra Keystone'da M. Sennett'in yanında çalıştı. Komik Roscoe Arbuckle ve Al Saint - John'la birlikte perdede göründü. Daha sonra MGM stüdyosunda kendi başına çalışarak kısa filmler çevirdi. Sesli sinemayla birlikte ikinci derecede rollere çıkmağa başladı. 1957'de K. un hayatını konu alan **«The Buster Keaton Story»** adlı bir filmi çevirmiştir.

**BAŞLICA FİLMLERİ:** 1918: **Keystone komedileri;** 1921: **The Playhouse** (Tiyatro); **Day Dreams** (Hayaller); 1922: **The Blacksmith** (Demirci) **The Electric House** (Elektrikevi); **The Boat** (Sandal); 1923: **The Balloonatic** (Balon delisi); **The Three Ages** (Üç çağ, O. Hardy ile);1924: **The** Navigator (Gemici); 1925: Go West 1926: Battling Buter 1927: The General (General) College (Kolejli); 1924: Our Hospitality (Misafirseverliğimiz); 1933: (Fransada): **Le Roi des Champs - Elysées** (C - E. kralı); 1944: (A. B. D. nde): **San Diego, I Love You** (S. D., seni seviyorum); 1945: **That Night With You** (Bu gece seninle); 1948 (Fransa'da); **Un Duel à Mort** (Ölüm düellosu); 1949 (A. B. D. nde); **You're My Everything** (Sen benim herşeyimsin); 1950: **Sunset Boulevard;** 1953, **Limelight** (Sahne ışıkları); 1957: **Around the World in 80 Days** (80 günde devriâlem).

# luchino visconti

## ossessione/tutku

İtalyan yenigerçekçiliğinin ilk filmi sayılan Tutku, bir melodram'ı konu edinir: Başıboş bir gencin, Gino'nun metresi olan Giovanna, sevgilisiyle birlikte yaşlı kocasını öldürür. Sonunda iki sevgili ağır bir sonla cinayetlerini öderler.

Visconti, sinema serüvenine ünlü İtalyan romancısı Verga'nın bir uyarlaması ile başlamak istemişti. Ancak faşist İtalyan sansürü buna izin vermedi. Sonunda Yönetmen bir amerikan romancısının, James Cain'in polisiye eserini perdeye uygulamak zorunda kaldı. Romanın asıl adı «Postacı Kapıyı İki Kez Çalar»dır. Ancak Visconti bu basit romandan çok özgür bir biçimde yararlandı. Ve ortaya çıkan filim yengerçekçiliğin ilk büyük filmi oldu. Fuhuş ve yoksulluk sahneleri dolayısıyla faşist yönetimin büyük saldırılarına hedef oldu.

A. Pietrangeli'nin (senaryo yazarı) bir yazısı filmin o yıllar için taşıdığı önemi ve İtalyan sinemasının alınyazısını değiştirişinin nedenlerini çok iyi açıklıyor:

«... Renoir usulü uzun bir kaydırma yol kıyısında bir benzin istasyonunun yanında dikilmiş bir adamın önünde durur. Ve birden adeta lirik bir sıçrama ile alıcının nefes kesen uçuşu: Perdeye bizden olan biri muhteşem bir biçimde girer. Yıpranmış yeleği, çekingen tavırları ve kamyonda büzülerek geçmiş bir uykulu gecenin gerinmeleri ile... Osessione'nin başkişisi Gino'nun adını mı koyacağız şimdi? İsterseniz bir başka ad koyalım ona: İtalyan Yenigerçekçiliği...»

«Boş ya da cıvıl cıvıl sokakları, alanları ile Ferrara; Ancona ve ünlü fuarı San Ciriaco; Pô ve grevleri... Bu dekor önünde seyyar satıcılar ve makinistler, orospular ve otel garsonları halkın temiz taşkınlıklarını, şiddetli aşkların, işçi aşklarının karasevdalarını, ilkel öfkelerini ve tenin çöküntülerini yansıtarak belirir ve kaybolurlar.»

Filimde Renoir ve Carné etkileri zaman zaman duyulur. Ama daha çok Giovanni Verga'nın bu gerçekçi italyan romancısının atmosferidir egemen olan. Ve bütün bunların üstünde «Visconti dokunduğu her şeyi değiştirir: oyuncuları, evleri, eşyaları, ışıkları, tozu... Bütün bunlar onun kişisel lirizminin sembolik ögeleri olup çıkarlar...»

●

# şeytan sevgililer...?

Ekitsel (culturel) yaratıyı günlük yaşamdan ayıran ayrımların (fark) bilincinde, Luchino Visconti kendi estetik yordamını, sanatın gerçekliği olarak adlandırdığı bir başka gerçeklik yaratma deneyi olarak tanımlıyor. Bunun için, ağır havasına ve duraganlığına karşın **Ossessione,** kişileri üstünde bir başarısızlık yazgısı estirirken faşist İtalyanın yalınç bir yansıması değildir. Doğallayın (tabiatiyle) faşistler Visconti'nin bu ilk yapıtını beğenmediler: betimlediği işsizler, kocasını aldatan kadın ve tutkusal cinayetle filim ideolojilerinin canlı bir yalanlaması oluyordu.

Yine de **Ossessione** geleneksel bir yapıt olarak kalıyor. Filim bir öyküyü anlatmakla sınırlıyor kendini, gerçekliği Tarih olarak, sınıf kavgası ve üretim ilişkileri değişmesi olarak göstermiyor. Faşist İtalya'nın o zamanki toplumsal koşulları, o yoldan başka gözle görülecek olan sorunlara tarihsel bir yaklaşıma izin vermiyordu. Üstelik Visconti'nin o dönemde, geçmişten kalmış, Fransız şiirsel gerçekçiliği ve Amerikan doğalcılığı içinde yeniden yaşanmış ve Ossessione'de açık izleri görülen romantik bir düşüncesi vardı. Bu ilk filim, özgül bir İtalyan sinemasını başlatmaktan çok, savaş öncesi Avrupasının gelenekleri içinde yer alır. Ama özel nitelikleri de vardır, filmin melodramatik örgüsü, çarpıcı bir yoğunluk vererek zamanı geliştiren bir oyunlama aracılığı ile aşılıyor.

Gerçeğin ve mutlağın çalıştığı bir romantik evrende, yaşamın bayağılığına karşı yadsıma tek çare gibi görünüyor. Bu yadsıma İspanyolun karanlık kişiliğinde yansılanıyor. «Yadsımayı» «başka bir şey için yaşamanın» zorunluğu olarak tanımlayan derbeder, eşcinsel (homosexuel) ya da cinsellikten uzak (asexué) - gerçekten cinsellik bir dünya ilişkisi, bu kişi de onun olumsuzlanmasıdır - bir gezgincidir o. Mutlağın yaşanamayacağını ve günlük gerçekliğe geçirilemeyeceğini bilir. Panayırdan panayıra gezer durmaksızın. Öbür serseri, filmin baş kişisi, yaşamak istemesi ve bir yere yerleşmesi yazgısal yanılgısı olan Gino karşıtıdır onun.

Ama yine de İspanyol'un yaşantısı hancının, kışla anılarını sevinçle anlatan, günlerini köyün papazıyla balık avlamakta geçiren bu göbekli, biçimsiz adamınkine benzemez. Bu anlamsız ama rahat yaşantı, mutfakta kirli tabakları yığmaktan yorulan karısı Giovanna'nın yaşamını ve güzelliğini berbat etmekte, ama Gino'nun sahip olmadığı bazı «varlıkları» gerektirmektedir. Visconti'nin öbür erkek kişileri gibi Gino da sapık ama Giovanna'dan daha az kövnüye düşkündür. Hancının varlığı, yoluna devam etmeyi gerekli bulması için yeter neden olur. Sonradan Giovanna'nın kocası bir yarışmada şarkı söylemeye gittiğinde Gino'yu bulur ve «asker arkadaşını» hana geri getirir. Ossessione'nin kişileri birbirleri ile yaşarlar, «özgür» İspanyol bile Gino'yu tutmayı dener.

Giovanna'nın kışkırtmasıyla, sevgilisi bayramdan dönüşte hancıyı öldürür. Bu engel yokolduktan sonra alacağı sigorta parasıyla rahatça yaşayacaklarını düşünür Giovanna.

Ama hancının ölümü aradaki engelleri ortadan kaldırmaz. Gino ve Giovanna hancının evinde yaşamayı sürdürmektedirler. Hancının varlığının tanığı olan eşyaları Gino'yu çabucak rahatsız eder, sıkıntı verir ve yeniden gitmeye zorlar sonunda onu kendisi gibi bir paryanın, genç bir fahişenin yanında geçirdiği anlar tek dinginlik anlarıdır. Giovanna olanları polise bildirmekle korkutunca, hana dönmek zorunda kalır. Giovanna gebedir; dış olguların önemi ve tutkularının, aracı olarak eşyalara gereksinmesi yoktur. Güneşin ilk ışıklarının vurduğu kıyıda uzun bir geceden uyanırlar. Ama günlük yaşamlarından çıkardıkları aracılar acımasız ve kişiliksiz yine görünürler: «şeytan sevgililer» düzenden kaçmaktadır artık.

Gino ve Giovanna'nın tutkusu, dünyaya yansıtıldığında evrenin yüzünü değiştirir; dekorlar, nesneler, bardaklar, tabaklar bile gerçekten var olmaya başlar. Kişiler güzelleşir ve İspanyol'un perde'de her göründüğünde olduğu gibi görüntülerin niteliği değişir. Filmin estetiğinde gerçekle (authentique) günlük arasında sürekli bir değişim vardır. Kişilerin emelleri filmin evrenini sarıyor onu ağır, boğucu, solunmaz yapıyor. Ama yaşamın gerçekliği Gino'nun tutkusuna olduğu kadar güzelliğe de katlanamamaktadır. Her ikisi de, Giovanna'nın kişiliğinde yapacağı gibi yok etmeye çalıştığı zorluklardır. Ölümden koparmaya boş yere çalıştığı kadının kanlı gövdesi yanında, iki jandarma arasında Gino belki de İspanyolun sözlerini düşünüyordur, ya da «özgürlük» emelleriyle filmin tek geçerli kişisi olan bu insan için Visconti böyle diyor. Ossessione'nin evreninde gerçek yaşam yaşanamayandır.

# Visconti'de Renoir etkisi

Visconti'nin sinemayla ilişkisi biraz geç gelişti. Orson Welles'in «Citizen Kare»i yaptığı ve birçok ünlü yönetmenin endüstride yorucu çıraklık çalışmalarını bitirdikleri Alexandre Astruc'un «yirmi altısındayım ve hala «Citizen Kane'i yapmadım» dediği yaşta Visconti sanatçı ilgilerinin geleceği konusunda hâlâ kararsız, inzivada yaşamaktaydı. Mükemmel bir müzikci olan ve resimle de yakından ilgilenen (bu ilgiyi filimlerinde, özellikle 1954'de Senso'da izlemek mümkündür.) Viscontinin gösteri alanına ilk atılışı 1928'de G.A. Traversi'nin bir oyununa dekor yapmakla başladı. 1936'da İngiltere ve Fransada sinema yapmak üzere İtalyadan ayrıldığı zaman Visconti otuzuna yaklaşıyordu.

Kaderin isteğiyle ve iyi bir raslantı sonucu Coco Chanel'le tanışan Visconti, Fransaya gelişinden kısa bir süre sonra, Jean Benoir'ın aşağı yukarı değişmeyen yapım kadrosunda önceleri kostüm desinatörü, sonra da 'Une Partie de Campagne' ve 'Les Bas Fonds' filimlerinde yönetmen yardımcısı olarak buldu kendini. Yönetmen B.B.C. için yaptığı yeni bir televizyon konuşmasında bu yaşantısını anımsayarak, politik gelişimi açısından değerlendirmiş ve Faşist bir ülkeden kaçtıktan sonra kendini çoğu Komünist olan heyecanlı solcular arasında bulmanın kazandırdığı özellikleri anlatmıştır. Şüphesiz bu yaşantı Visconti üzerinde uzun süreli bir etki yaptı ve gelecekteki politik yöntemini biçimlendirdi. Fakat asıl belirlenmesi güç olan Renoir'ın bir sanatçı olarak Visconti'yi nasıl etkilediğidir. Renoir'ın 1930'lardaki estetiği ile otuz yıl sonraki İtalyan neo-realizmi arasında önemsiz olsa bile çok açık bir benzerlik vardır. Aynı benzerlik Visconti'nin de ait olduğu savaş sonrası İtalyan solu ile Renoir'ın katıldığı Fransa Halk Cephesi arasında da görülmektedir. Visconti aslında bu iki akım arasında bir köprü gibidir. Oysa kişisel açıdan bakıldığında iki yönetmen birbirlerine benzemekten çok ayrışırlar. Visconti biçimcilik açısından Renoir'a bazı şeyler borçludur ve bu etki de özellikle savaş sırasında çevirdiği 'Ossessione'de ortaya çıkar. Bundan sonra Visconti kendi ayakları üzerinde durmayı, bağımsız bir kişilik kazanmayı başarır ve Renoir'ın bütün etkisi de silinir böylece. 'Ossessione'de bir karakteri belirlemede kullanılan metod, karakterin doğal çevresiyle ilişkisi, akıcı olmakla birlikte deşici bir kamera kullanımı, natüralist geleneğe duyulan ortak bağlılık -Renoir'da Maupassant ve Zola, Visconti'de Giovanni Verga ve bölgesel edebiyat- Renoir etkilerinin kanıtlarıdır.

1954'de Visconti 'Senso' üzerinde çalışırken en çok uğraştığı sorun realist bir estetiğin dışına çıkabilmekti. 1940'larda ise sorun bunun tam tersiydi. O sırada gerekli olan tümüyle cansız ve konformist bir ulusal sinemaya uyacak en elementer türden bir realizmi uygulamaktı. Visconti 1940'larda bir çeşit sanatcı direnişi olarak gelişen akıma dahildi. Cine-G.U.F. ve Cinema dergilerinin çevresin-

de toplanan bu akımın öncüleri genç eleştirmenler ve iddialı yönetmenler hem politik, hem de estetik nedenlerle realist bir sinemayı savunan partizanlardı. Edebiyatta örnek aldıkları kişi geç 19. yüzyıl yazarı Verga amaçları ise Verga'nın natüralizmini, ya da verismo'sunu sinema diline çevirmekti. Oysa bütün geleneğe bağlılıklarına karşın bu yönetmenlerin (özellikle Michelangelo Antonioni) istedikleri ve elde ettikleri tamamen başka birşeydi. Verismo, estetik bir ilke olarak bulanık kaldı ve Verga'nın realizmine ulaşamadı hiçbir zaman. Çünkü Verga bir sanatçı olarak kendi realizmini aşmıştı zaten. Bu yüzden yönetmenlerin hiçbiri, veristi'ye ulaşmak biryana, basit anlamıyla bir realist bile olamadılar. Herşeye rağmen bu kavramsal karışıklık düşüncelerin etkiselliğini önlemedi ve neoralizmin öncülüğünü yapanların düşünceleri Visconti'de eyleme kavuştu.

'Ossessione', Visconti'nin ilk filmi, 1942'de genel bir karmaşa ve sıkıntı havası içinde gerçekleşti. İtalya Akdeniz çevresinde sürdürdüğü savaşı kaybetmekteyiz. Filmin bitimine yakın aylarda Müttefikler Sicilyaya çıkartma yapmışlar ve yarımada içlerine doğru yavaş yavaş ilerlemekteydiler. Filim ancak savaştan birkaç yıl sonra, o da çok kesilmiş, iyice budanmış bir biçimde, gün ışığına kavuşabildi. Bu nedenlerden dolayı filmin yapımı ve yorumu çevresinde sisli bir masal örtüsü yayıldı. Filim çevresinde yaratılan bu mitosun anlatmak istediği 'ossessione'nin henüz var olmayan yeni-gerçekciliğin vaktinden önce açılmış, zehirli ama gene de olağanüstü bir çiçeği olduğuydu. Bu yorumlarda ve mitosta gerçeğin de payı vardır şüphesiz. Filmin verismo kültü ile kaynak ilişkileri vardır elbette ve geleceğin yeni-gerçekçilerine esinlenilecek bir baş eser olmuştur. Ama bu mitos yosunu filmin üzerinden kazınır da, eleştiri simyası ortaya konursa, 'Ossessione' hayranlarının görmek istediklerinden çok daha değişik, fakat daha güçlü olarak belirecektir.

Visconti'ye kendi başına bir film yönetmek imkânı verildiğinde, Verga'nın bir kısa öyküsünü çekmek istemişti. Oysa sansür reddetti bunu. Renoir'ın da etkisiyle Visconti James Cain'in 'Postacı Kapıyı İki Kere Çalar' romanının bir uyarlamasını verdi sansüre. Söylentilere göre Cain'in romanı Faşist sansürü aldatmak için özellikle seçilmişti çünkü senaryo olarak evet damgasını kazanacak kadar zararsız görünmesine karşın görüntü olarak Faşizmle ilgisiz, gerçek bir İtalyan yaşamını ortaya koyuyordu. Bu sansürü kızdırıp, filmi yasaklama yolunda eyleme geçirdiyse de, gene söylentiye göre Duce'ün bizzat kendisinin emriyle filim serbest bırakıldı.

'Ossessione' cinsel tutkunun yıkıcı gücünü anlatan bir filimdir. Yol üstü hanlarından birine birgün bir adam gelir, işçi olarak kaydolur birkaç gün handa kalır ve hancının karısına tutulur. Bu tutkusu karşılık görür ve ikisi birlikte kaçmaya karar verirler. Fakat yarım saat yolculuktan sonra kadın geri döner ve adam tek başına yoluna devam eder. Birkaç hafta sonra hancıyla karısı yakın kasabalardan birinde gene adama rastlarlar. Hancı hiçbir şeyden habersiz, adama onlarla birlikte tekrar geri dönmesi için ısrar eder. Dönüş sırasında iki sevgili özellikle kadının kışkırtması sonucu yaşlı hancıyı öldürüp kaza süsü verirler. Biraz huzursuz, birlikte işletmeye karar verdikleri hana yerleşirler. Karşılıklı olarak duydukları güvensizlik ve rahatsızlık duygusu gittikçe büyümektedir. Kadın, kocasına ait hayat sigortasının parasını alır. Genç adam ise, kadının para hırsını tatmin için bu kez kendini kullandığı duygusuna kapılır. Öç almak için de bir başka kızla ilişki kurar. Ama polis tarafından arandığını öğrenince kaçar. Yakalanma korkusu sevgilileri yeniden bir araya getirir. Tutuklanmamak için yeniden kaçarlar. Kadın kazada ölür.

Nowell Smith'ten çeviren

Sevil Kutlar

# nelson pereira dos santos:

# kuru hayatlar

Sefaleti filme almak için çok hüner gerek: sefalet yazınından ve boş duygusallıktan kaçınmak için yoksulluk ve alçakgönüllülük ruhuyla zengin olmak gerek. Bunlar bazı İtalyan filimlerinin; VİDAS SECAS'la karşılaştırınca gerçek yerini bulan, yalancı bir sefalet şiirinin ikiyüzlülüğü ile yiten bir yapıt niteliğini alan ÇIPLAK ADA'nın yanlışlarıdır. Nelson Pereira Dos Santos'un kesin süssüzlüğü, nerdeyse belgesel yalınçlığı, kişilere gösterdiği sonsuz saygı yapıta oldukça olağanüstü bir insancıllık veriyor.

«KURU» GERÇEK

Gerçeklik: Kuzey-doğu Brezilya'nın çorak ve uçsuz-bucaksız yaylaları. Yılda düşen yağmur bir metreyi geçmez. Cılız, iğri büğrü ağaçlarıyla bozulmuş bir orman bölgesidir Caatinga. Bu «kuraklık çokgeninde» melez, beyaz ve yerli karışımı bir halk verimsiz bir hayvan yetiştirimine adamış kendini.

Korkunç sefalet koşullarında yaşayan tarımsal bir alt-proletarya meydana getiren yirmi yedi milyon kişi onlar. Fabiano ve küçük ailesi (karısı, iki çocuğu ve küçük köpekleri Baleia) gibi yaşayan yirmi yedi milyon kişi. Belirli konutları, sürekli bir işleri yok, bütün zenginlikleri eskimiş giysiler, mutfak eşyaları ve dinsel nesneler. Çevrelerinde kuru, aydınlık, sonsuz, düşman bir doğu.

Anlatılan özel nitelikten pek uzak ortak olguyu anlamak için bu kişilere yaşarken bakmak yeter. Filmin gerçek değeri ve büyük başarısı burada: genel olanı kavramak için Dos Santos sefaleti özel olanda gösteriyor. Gerçekliğin belirmesi için bunu yirmi yedi milyon kez çoğul yapmak yeterli.

Sözünün aşırı arılığını amaçlayarak Dos Santos dramlaştırmayı yadsıyor. Belleği zorlayabilecek, ayrıcaklıklı bir kaç olgu bırakıyor yalnızca. 1940 ve 1941 yıllarının önemli anları neler olabilir? (Brezilyalılar aynı şeylerin 1964-65 yıllarında da olabileceğini söylerler size...) Yeni bir eve yerleşme, karakolda haksız bir dayak, bir yatak satın almanın özdeksel (maddi) olanaksızlığı ve küçük bir köpeğin ölümü.

Bu yaşam parçası üçlü bir bakışa sunulmuş: nesnel bir alıcının, küçük bir çocuğun ve yönetmenin kendi bakışı. Kesin yan tutmazlığını bazen unutan, gösterdiği sefaleti yargılamaktan kendini alamayan bir yönetmen. Filmin birkaç zayıf ve saf yanı üç bakış arasında kesin bir birlik yokluğundan doğuyor belki de.

Alıcı nesnel olduğu zaman her şey iyi. Filim Caatinga'da bitmek bilmez bir yürüyüşle açılıyor. Kurgu oyunlarına başvurulmadan anlatılmış uzun, zorlu bir yürüyüş. Sinemalık arayış yorgunluğu bize iletmeye, fiziksel olarak duyurmaya dayanıyor. Ana babanın konuşmaya ne güçleri, ne de istekleri var. Çocuklar sefaletin doğurduğu cesarete alışkın, sızıldamaksızın onları izliyor. Durduklarında en küçükleri yorgun bir hayvan gibi hemen yere yatıyor, hepsi bu.. Acındırma, altı çizilmiş ayrıntılar yok. Dos Santos kişileri için acıma dilenmiyor. Uyanık ve soğuk bir bakışla yetiniyor. Filmin başlangıcı anlatımın arılığı, açıklığı, ılımlılığı ve kolay coşkuyu yadsıması ile mutlak bir başarı oluyor.

Sonra köylü ailesinin yaşantısını görüyoruz. Dos Santos, dört kişinin yalınç olgusunu aşarak, sefaletin geniş alanının toplumsal niteliklerini belirtiyor. Fabiano'nun inek çobanı olarak işe alınma biçimi, durumun güvensizliği üstüne çok şey söylüyor. Koruduğu sürüdeki doğumların raslantısına göre her dört danadan biri onun olacaktır. Önceki işinin geliri de aynıydı aslında. Pazar giysileri ve özellikle, sabırlı arttırımlar sonunda bir deri yatak alınmasını sağlayacak pek küçük bir gelir. En yüksek konfor bu... Ya da durmadan çıplak ayak yürüyen çocuklar için yeni kunduralar alınacak.

Filmin en ilginç anlarından biri pazar giysilerini giymiş ailenin sokağa çıkışı besbelli. Sinemalık anlatımın tansığı: seyircinin yarım saat boyunca dolaşırken gördüğü ve alıştığı kişileri tanıması için biraz toparlanması gerekiyor. Fabiano ve ailesi yeni giysilerle düşünülemiyor çünkü.

(Yeni giysilerle sokağa çıkmanın nedeni olan) Dinsel bayram güçlü bir polis örgütünün gücünü kötüye kullanma olasılığını göstermek için fırsat olur. Papaya bağlı, katolik roman Kilisesi temsilcisinin aşağılık yardımcılığı ile, yerel polisin kararlarını patronların iyi niyetine bağlı kılan toplumsal düzenin sorumsuzluğu. Her türlü başkaldırıyı yasaklayan, yoksulları Tanrının karışacağı umuduna bel bağlatan dinsel boyuneğmeden yararlanan bir baskının açık yüzü. Ve bütün bunlar gevezelik etmeden birkaç kesin görüntüde. Bir

Bu gerçekliğe ikinci bakış bir çocuğun. Önemsiz sanılan bazı görüntüleri değerlendiren arı bir bakış. Bunun sonucu, alıcının uzun uzun izlediği bazı olaylara bağlılık: binici giysileri giymiş babaya öykünme ve hayranlık; filimde yaşama sevincinin tek dillenimi (expression): küçük köpeğin ereksiz koşusu. Baleia'nın gidiş gelişi zorlu bir yürüyüşü unutturur bazen. Fareleri avlaması, beleşten bir yemeğe konan ana babaya sevinçli bir eğlence, güçlendirici bir mutluluk olur.

Diğerlerine oranla önemsizliği ve uzunluğu öne sürülen Baleia'nın ölümü ayrımını (séquence) bu çocuk bakışı doğrular ancak. Gelecekte uzun bir sefalete ya da filmin çevrimsel (cyclique) yapısının düşündürdüğü gibi yakın bir ölüme —başlangıçta kesilip yenen papağan ve küçük köpekten sonra— adanmış bu çocuklar için köpeğin ölümü önemli bir olay olur. Baleia'nın ölümünü veren ayrım gerçekten hayranlık verecek gibi çevrilmiş. Bir yandan köylü duruşunu ve nişan çizgisini değiştirirken, alıcı dolaşan sakat hayvanı yeniden ve yeniden çerçeveliyor. Uzun, acı verici bir gerçeklikte bu görüntüler. Sonra sıçanlar önünden geçtiğinde artık hiç tınmayan, donuk gözlü köpeğin yakın çekimden unutulmaz görüntüsü. Yaşama sevincinin sonu bu; göstermelik bir duygusallıktan uzak, babalarının davranışını nitelenmez ve acımasız bir haksızlık olarak yorumlayan çocukların çığlıklarıyla noktalanan yeğin (şiddetli) bir acıya tanık oluyoruz. Duyarlılık gerçekliğe yeni bir anlam veriyor.

Yine de bu başyapıtın genel arılığını solduran, yönetmenin çok belirli karışmasını gösteren bazı estetik araştırmaların hiç olmamasını özlüyor insan. Sonunda bir barınak bulmanın rahatlığında iki monoloğun üstüste bindirilmesi gibi. Kuruluğu ve bayağılığı ile gerçekliği tam konuşmaya karşıt bir etki yaratıyor bu. Filmin sonuna doğru çok güzel bir buluş var: bir çocuk yeni öğrendiği «cehennem» sözcüğü ile oynuyor. Çevresine bakarak sözcüğü yineliyor: «Cehennem... kötü bir yer... kızgın şişler ...ateş». Bu kişiler için «cehennem» yaşama kavgasıdır. Ama direnen kurgu senaryonun bu güzel buluşunu zayıflatıyor. «Yalancı son» görünüşü simgeselliği ile göze batıyor.

1964 Cannes şenliğinde ödüllenmiş bu hayranlık verici filim önünde saygı ile eğiliyoruz. (Gençlik için en iyi filim ödülü, sanat ve deneme sinemaları ödülü). Bu filim bize yirmi yedi milyon yoksuluk mutluluk ülkesünün daha rahat uyumak olduğunu öğretiyor. Uykunun verdiği geçici bilinçsizlikle özgür, deri bir yatakta uyumak.

Raymond Lefevre'den çeviren:
**Engin Özden**

# cinema nôvô :

## kısaca...

Yeni Sinema anlamına gelen bu İspanyolca söz son yıllarda dünya sinemasında büyük yankılar uyandıran yeni bir sinema akımının adıdır. 1960 öncesi koşulları ve ürünleri yönünden Türk sinema endüstrisine çok benzeyen bu ülkede 1953'te Alex Viany'nin ve 1955'te Nelson Pereira dos Santos'un öncü filimleri ile İtalyan yenigerçekçiliğini andıran bir hareket başlamıştır. 1960 sonrasında yeni isimler ve yeni filimlerle gelişen akım bugün hem Güney Amerika sineması yönünden büyük bir olay durumuna gelmiş, hem de koşulları Brezilya'ya benzeyen bütün geri bıraktırılmış ülkelerde yeni sorunların tartışılmasına yol açmıştır. Dos Santos, Rocha, Saraceni, Diegues gibi yönetmenler son yıllarda bir yandan da yayınladıkları yazılarla devrimci bir estetiğin temellerini kurmaktadırlar.

Viany'nin 1953'te çevirdiği UNA AGULHA NO PALHEIRO bil güldürüdür ama bazı özellikleri ile Cinema Nôvô akımının ilk filmi sayılmaktadır. Bu özelliklerden birincisi «GERÇEKÇİLİĞİ»dir. Çünkü o güne kadar bu ülkedeki filimlerin hiçbirinde bu anlamda sade bir gerçekçi tavra rastlanmamakta idi. İkinci özelliği ise o yılların genç sinema düşünürü Humberto Mauro'nun ilkelerine uygunluğudur: Yani gerçekliğe ve gerçekliğin çelişmelerine bağlı kalmak. Aynı yola ikinci giren sanatçı Dos Santos oldu. RIO 40 GRADE (1955) ve RIO ZONE NORTE (1957). Daha sonra Roberto Santos, Galileu Garcia ve öbürleri onları izlediler.

1960'a yakın yıllarda ve hemen sonrasında çevrilen belge filimleri de gerçek bir Brezilya sinemasının doğuşunu güçlü bir biçimde haber veriyordu. Saraceni'nin ARRAIAL DA CABO'su, Andrade'nin COURO DA GATO'su, Rocha'nın BARRAVENTO'su bu önemli ürünler arasında sayılabilir. 1963-65 arasında ise Yeni Sinema'nın büyük patlayışı başladı. VIDAS SECAS, OS FUZIS, DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, O DESAFIO, TERRA EM TRANSE hem ulusal planda hem de uluslararası şenliklerde birer başeser olarak değerlerini kabul ettirdiler.

Bu sinema akımının doğuşunda ve gelişmesinde sinema kulüplerinin ve Sinematek'in katkılarını da belirtmeliyiz. İlki Sao Paulo'da Jaime Redondo tarafından kurulan sinema kulüpleri ile özellikle Sao Paulo'daki Ruda Andrade'nin yönettiği Sinematek ve Delirio, Cine Club, Revista di Cultura Cinematografica, Revista de Cinema gibi dergiler bu güçlü hareketin içinde devindiği doğal ortamlar oldular.

# n.p. dos s.

Brezilya Cinema Nôvô akımının en önemli isimlerinden biri olan Nelson Pereira dos Santos 1928 yılında Sao Paulo'da doğdu. İlk filim denemesini 1950 yılında «Juventude» adlı belge filmiyle yaptı. 1951-53 arasında yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. Bu arada katıldığı filimlerden en önemlisi Alex Viany'nin «Agulha no Palheiro»sudur. 1954-55 yıllarında kurucularından biri olarak katıldığı Cinema Nôvô (Yeni Sinema) akımına ilk ve etkisi en fazla olan filimlerinden birini verdi: «Rio, 40 Graus». Daha sonraki yıllarda da hem Brezilya ulusal sinemasının hem de dünya sinemasının en önemli çağdaş eserlerini birbiri ardından yarattı: «Rio, Zona Norte» (1957), «Mandacaru Vermelho» (1961) ve «Vidas Secas» (1963). Daha sonraki yıllarda yaptığı filimlerden bazıları bütün dürüstlüklerine rağmen ticari düzeyle kalmaktan kurtulamadı. Filim çalışmaları arasında, gazetecilik ve kısa filim yapımcılığı ile ilgilendi. Dos Santos ayrıca kendisinin isim babası olduğu Cinema Nôvô akımının öbür ünlü yönetmenleri ile de işbirliği yaptı. Onların filim çalışmalarına çeşitli biçimlerde katıldı. Örneğin Glauber Rocha'nın «Barravento»suna, Leon Hirszman'nın «Pedreira de Saô Diego»suna ve «Maioria»sına.


**FRANSIZCA SİNEMA YAYINLARI**

- KİTAPLAR Sinema sanatıyla ilgili bol sayıda metin
- SENARYOLAR : Ünlü filmlerin resimli tam senaryoları (Bunuel, Eisenstein, Fellini, Forman, Gavras, Munk, Pasolini, Sica, Ros selini, Tchoukrai, Wajda, Welles v.b.)
- DERGİ ABONMANLARI : «Sight and Sound», «Focus on Film», «Avant-Scène Cinéma», v.b.
- Sinematek üyelerine %10 indirim
- Lütfen kataloğumuzu isteyiniz.

**PENCERE YAYINEVİ — Dış Yayınlar Merkezi**

Cağaloğlu, Çatalçeşme Sokak Aydınlık Han Kat: 2 No. 15
İstanbul — Tel : 26 41 76

# korku sineması hakkında...

Sinema türleri içinde en önemlilerinden biridir korku filimleri. Görünüşteki esrarlı, düşsel, gerçeküstü ya da dışı yapılarının biraz derinine inildiğinde bilinçaltının son derece gerçek karabasanları ile karşılaşılır. İlk büyük ustaların eserlerinden başlayıp, Tod Browning'den ve James Whale'den geçerek Corman'lara, Fisher'lere kadar uzanan yönetmenlerin yarattıkları filimlere kadar bütün bir korku sinemasının «yaratıkları» uydurma, aldatıcı, eğlendirici olmanın çok ötesinde bir gerçeklik taşırlar. Golem, Frankestein'ın yaratığı ya da Dracula, Karagöl Canavarı, Godzilla ya da King Kong bilinçaltımızın ve toplumsal yapıdaki çöküntülerin somutlaşmasından, insanın kendisi, toplumu ve doğa karşısındaki bitmez çabasından doğan korkularının cisimleşmesinden başka bir şey değildirler.

Korku, bugünkü düzeni bozuk dünyamızın en günlük ve gerçek olaylarından biridir. Şu ya da bu ülkede her gün örnekleriyle karşılaştığımız vahşet ve şiddet sahneleri yanında korku filimleri bile eğlendirici kalıyor.

Sinematek'in sunduğu korku filimleri programında yer alan eserler bu türün ikinci büyük döneminin eserleridir. Sinemanın erken yıllarında bir yandan Wiene, Pabst, Lang gibi alman dışavurumcu sinemasının bir yandan da Browning ve Whale gibi anglosakson fantastiğinin büyük ürünleri verilmiş, canavarlar ve korku sinemasının ilkeleri yaratılmıştı. Sonra bu tür 1950'lere kadar sıradan filimlerle idare edildi. 1950'den sonra özellikle İngiliz kaynaklı korku filimleri daha da modern bir anlayışla sinema alanına çıkarıldı. Corman, Fisher, Francis ve Bava gibi yönetmenlerin dirilttikleri ve önemli eserlerle zenginleştirdikleri bu türün tam bir retrospektif'ini yapmak genç sinematek'imiz için kolay değil. Önümüzdeki aylarda özellikle Browning'in «Freaks» ve «Dracula», Whale'in «Frankenstein» ve «Old Dark House» gibi başeserlerini sunacağız. Şimdiki programımız'da yer alan filimler de çevrilişlerinden bu yana on beş yıldan fazla geçmemiş olmasına rağmen türün klasikleri arasına girmişlerdir. Özellikle Corman ve Bava sinema anlatımları yönünden de büyük değer taşımaktadırlar. Bunların yanısıra Fisher'in filimlerinin teknik mükemmelliği, Francis'in bu alanın yeni ama çok önemli adlarından biri oluşu ve Arnold'un (korku sinemasının ünlü ustasının) filimi «Kendi Kendine Küçülen Adam»ının adeta «Robinson»u hatırlatan etkili serüven yapısı bu toplu gösteriye özel bir değer kazandırıyor.

**ROGER CORMAN'ın bio-filmografisi :**

1926'da Amerika Birleşik Devletleri'nin Michigan eyaletinde doğdu. 1950-52 yıllarında yazarlık yaptı. 1954'de American International Şirketi hesabına «western», «gangster», «serüven» ve «sclence-fiction» hayal-bilim türlerinde bir seri film yaptı.

1955'den bu yana 50'nin üstünde filim yönetti.

Başlıca filimleri :

1956 THE DAY THE WORLD ENDED
1957 ATTACK OF THE CRAB MONSTERS
SHE - GODS OF SHARK REEF
1958 MACHINE GUN KELLY
1959 THE MOBSTER
1960 A BUCKET OF BLOOD
1961 THE PIT AND THE PENDULUM
TALES OF TERROR
THE FALL OF THE HOUSE OF US-

HER
1962 THE TOWER OF LONDON
1963 THE TERROR
THE MASQUE OF THE RED DEATH
1964 THE TOMB OF LEGEIA
1965 THE WILD ANGELS
1967 THE TRIP
THE ST. VALENTINE' DAY MASSACRE

●

**JACK ARNOLD'ın bio-filmografisi :**

1916'da Amerika Birleşik Devletleri'nin Connecticut şehrinde doğdu. Broadway'de aktörlük yaptı. Orduda 25 kadar belge filminin yönetmenliğini yaptı. 1952'de ilk uzun filmini çevirdi.

Başlıca filimleri :

1953 IT CAME FROM DUTER SPACE
1955 THE MAN FROM BITTER RIDGE
1956 TARANTULA
1957 THE INCREDIBLE SHRINKING MAN
1958 THE TATTERED DRESS
1960 THE LADY TAKES A FLYER
MONSTER ON THE CAMPUS
1962 BACHELOR IN PARADISE

●

**FREDDIE FRANCIS'in bio-filmografisi :**

1926'da doğdu. Sinemaya teknikçi olarak başladı. Önceleri görüntü yönetmeni olarak çalışan Freddie Francis, sonradan yönetmenliğe geçti. Rita Tushingam'la yaptığı ilk filminden (Girl with golden eyes, 1963) sonra korku sineması üzerine yöneldi ve kısa zamanda korku filimlerinin aranılan bir yönetmeni durumana geldi. Bugün genç İngiliz sinemasının bu alanda akla gelen ilk isimlerinden biridir.

Filimleri

1964 DR. TERROR'S HOUSE OF HORRORS
THE EVIL OF FRANKENSTEIN
HYSTERIA
1966 THE SKULL
THE PSYCHOPATH

●

**MARIO BAVA'nın bio-filmografisi :**

1914'de doğdu. Sinemaya, Monicelli, Soldati, Emmer, Camerini gibi yönetmenlerin yanında görüntü yönetmenliği yaparak başladı. İlk uzun filmini «korku filmi» türünde 1960'da yönetti. Bu filimde yardımcı senaryocu olarak da görev aldı.

Filimleri :

1960 BLACK SUNDAY
1961 ERCOLE AL CONTRO DELLA TERRA
1962 GLI INVASORİ
LA RAGAZZA CHE SAPEVA
1963 INCUBO
TROPPO
I TRE VOLTI DELLA PAURA
1966 LE SPIE VENGONO DAL SEMIFREDDO
OPERAZIONE PAURA
1967 DANGER : DIABOLIK

●

**TERENCE FİSHER'ın bio-filmografisi :**

1904'de doğdu. Kurgu teknisyeni olarak çalıştı. 1947'de yönetmenliğe geçti. TV filimlerinde yardımcı yönetmen olarak görev aldı. Önceleri ticarî filimler yapan basit bir sinemacı olarak görülürken, «fantastik» türde ardı ardına çevirdiği filimlerle bir bölük sinema yazarının dikkatini çekti ve bu türde «isim» yaptı.

Başlıca filimleri

1957 THE CURSE OF FRANKENSTEIN
1958 THE REVENGE OF FRANKENSTEIN
DRACULA
1959 THE MUMMY
THE HOUND OF THE BASKERVILLES
THE STRANGLERS OF BOMBAY
1960 THE BRIDES OF DRACULA
THE TWO FACES OF DR. JEKYLL
1961 THE CURSE OF THE WEREWOLF
1962 THE PHANTOM OF THE OPERA
1964 THE GORGON
THE EARTH DIES SCREAMING
1965 DRACULA, PRINCE OF DARKNESS
1966 ISLAND OF TERROR
FRANKENSTEIN CREATED WOMAN

# genç amerikan sineması

1960'lar Amerikan sineması için başta ümitsizlik yılları, sonlara doğru ise kurtuluşu müjdeleyen çağlar oldu. 1960'lara, Avrupa'dan gelen «yeni dalga» kişisel filmleri umursamayıp boşluğa kendisini kaptırmış olan Hollywood ile giren Amerikan sinemasında ilk kıpırdanışlar Doğu yakasındaki «entellektüel» sanatçı kitlesinin sinema ortamı ile cilveleşmesiydi. Bu yılların önemli bir yeniliği de gençler arasında kişisel sinemaya karşı ilginin artmasıydı. Okullarda sinema kulüplerinin açılmasıyla başlayan hareket giderek akademik çevrelerden de destek gördü ve bazı öğretim kurumları programlarına sinema tarihi ve film değerlendirilmesi gibi dersler eklediler. Bununla yetinmeyen U.C.L.A., U.S.C., N.Y.U. (x) gibi yüksek öğretim kurumları film yapım ve kuramını öğreten, diploma veren sinema fakülteleri kurdular. Bu okulların ilk mezunları çoğunluk sinema endüstrisinin dışında kaldılar. Çünkü babadan oğula geçmekte olan sinema sendikacılığı 60-70 yaşındaki köhnemiş yöneticilerin denetimindeydi. 1960'dansonra ortaya çıkan bu mezunların bir bölümü televizyonu, bir bölümü öğretim üyeliğini, bir bölümü de «avant-garde» sinemacılığı seçti. 1960'ların en önemli kuruluşlarından olan American Film Institute'un sağladığı üç-beş kuruşla eski Amerikan filmlerini toplama ve genç sinemacıları destekleme çabası yavaş yavaş Hollywood endüstrisini de etkiledi. Depolarda bekleyen yıllanmış filmlerini büyük şirketler A.F.İ.'ye hibe etmeye başladılar. (Tabii şirketlerin depoları boşaltma kaygusu bu yardımın başlıca nedeniydi.) A.F'İ.'ye kısa süre sonra devlet de el uzattı. Bu kuruluşun çalışmaları George Stevens Jr.'un yönetiminde daha da yoğunlaştı. A.F.İ.'nin 1965'de başlattığı Ulusal Öğrenci Filmleri Festivali bir-iki yıl içinde en kaliteli öğrenci filmlerinin değerlendiği bir ortam oldu. Gerek festivaller, gerekse Hollywood'un bu gençlere eğilip tazeliklerini sömürme isteği sonucu birkaç yeni mezun konulu uzun film yapma olanağına kavuştu. Hollywood'un son yıllarda sık sık gençlik konularını işleyen filmler yapmasındaki ısrarın başlıca nedeni alınan istatistik sonuçlarıdır. Şu anda yapılan halk oyu soruşturmalarına göre A.B.D.'nde sinema seyircisinin %82'si yirmi beş yaşının altındadır. Bu gençler ilk çocukluk günlerinden beri sinema ve televizyonla haşır-neşirdiler. Bir çoğu için sinemayı en uygun ifade yolu seçmek, sinema ve televizyonla aralarındaki bu yakın ilişkinin sonucudur. Son zamanlarda durum Orson Welles'in dediği gibi «Her eline kamera geçiren veletle kardeşi film yönetmeni olmak amacında»dır.

Kısa sürede gelişen bu ilgi gitgide artmakta ve üniversitelerin çoğunluğu film fakültelerinin sayısını günden güne arttırmaktadır. Bu hem Hollywood - anti tez'i olan kişisel film çabalarına yol açmakta, hem de ilerisi için kaliteli bir seyirci kitlesinin yetişmesini sağlamaktadır. Amerikan sinemasının son yıllarda tekrar uluslararası festivallerde başarı sağlamasının nedenleri incelendiğinde ödül kazanan filmlerin büyük çoğunluğunun genç kuşak sinemacıları tarafından yapıldığı görülür. Sinemacı enflâsyonuna gitmekte olan A.B.D.'de gözle görülmeye başlanan kaliteli film yapımının, kişisel anlatımın, insana dönüşün nedenleri genç kuşağın sinemaya duyduğu sevginin sonucudur.

sedat pakay

GENÇ AMERİKAN SİNEMASI
TOPLU GÖSTERİSİ KONUŞMACISI

# jeff strickler

Amerika'nın en iyi sinema okullarından birinden mezun ve film yapımı öğreticisi olan Jeff Strickler İstanbul'da «Amerikan Gençliğinin Sorunları ve Konuları» üzerine verilecek semineri yönetecektir. Bu seminerin amacı öğrenci olan sinemacının durumunu ortaya koymaktır. Genç seyirciler yanında film yapıcıları ve eğitimcilere de yöneltilmiş olan bu seminer Amerikan gençliğiyle olduğu kadar sinema sanatı ile de ilgilidir.

«Amerikan gençliği sinemaya diğer sanat alanlarından daha çok ilgi gösteriyor», diyor Strickler. Görevi dolayısıyla her an gençlerle birlikte olan sinemacı sözlerine şunları ekliyor:

«Bir sanat biçimi olarak sinema seyircide pek çok «dürtü»ye yol açıyor. Değişik ve karmaşık «dürtü»lerle dolu bir çevrede büyümüş bir kuşak için film yapmak, insanın kendini en alışageldiği biçimde ifade etmesini sağlayan bir çıkış yolu oluyor.»

A.F.İ.'de öğretmen olan Strickler bugüne değin dört film yapmıştır. Bu filmler çevre, içe dönüklük, düzen dışı olma, yaşlılara karşı çıkma v.b. gibi temaları konu edinmektedir.

«Sinema öğrencisi söylemek istediğini filmlerine aynen aktarmaktadır. Bu öğrenci filmleri birer bildiri niteliğindedir», diyor Strickler, «Şunun bilinmesini isterim ki bütün bu filmler kendi hayatlarına değer veren ve dünyanın dört bir yanındaki insanlarla aynı duyguları paylaşan gençler tarafından yapıldı. Bu da Hollywood'dan hiç bir zaman alamıyacağınız (Hollywood'un hiç bir zaman size vermiyeceği) bir şeydir.»

Strickler bu seminerdeki yerinin filmlerdeki fikir ve bildiriler üzerine tartışma ve konuşmaları canlandırmak ve seyirciden gelecek soruları cevaplandırmak olduğunu söylüyor. Seminer sırasında Amerikan sinemasının durumundan ve sinema öğrencilerinin iş bulma olanaklarından da söz edecektir. Film yapmanın insan üzerindeki etkisi (fikirlerini düzenleme ve çevresini anlama yönünden), film yapımının malî ve teknik öğeleri, televizyonun gençlik üzerindeki etkisi (sinema ve televizyon arasındaki ayırımların belirtilmesiyle), v.b. Strickler'in anlatacağı diğer konular arasındadır.

Yale tiyatro okuluna iki yıl devam eden Strickler çeşitli amatör tiyatro topluluklarında oyuncu, şarkıcı, dansör, teknisyen ve yönetmen olarak çalışmıştır. Washington Üniversitesi tarih bölümünü bitirmiş, sonu gelmeyen öğrenme merakı, onu Arapça öğrenmeye kadar itmiştir. Strickler kendini

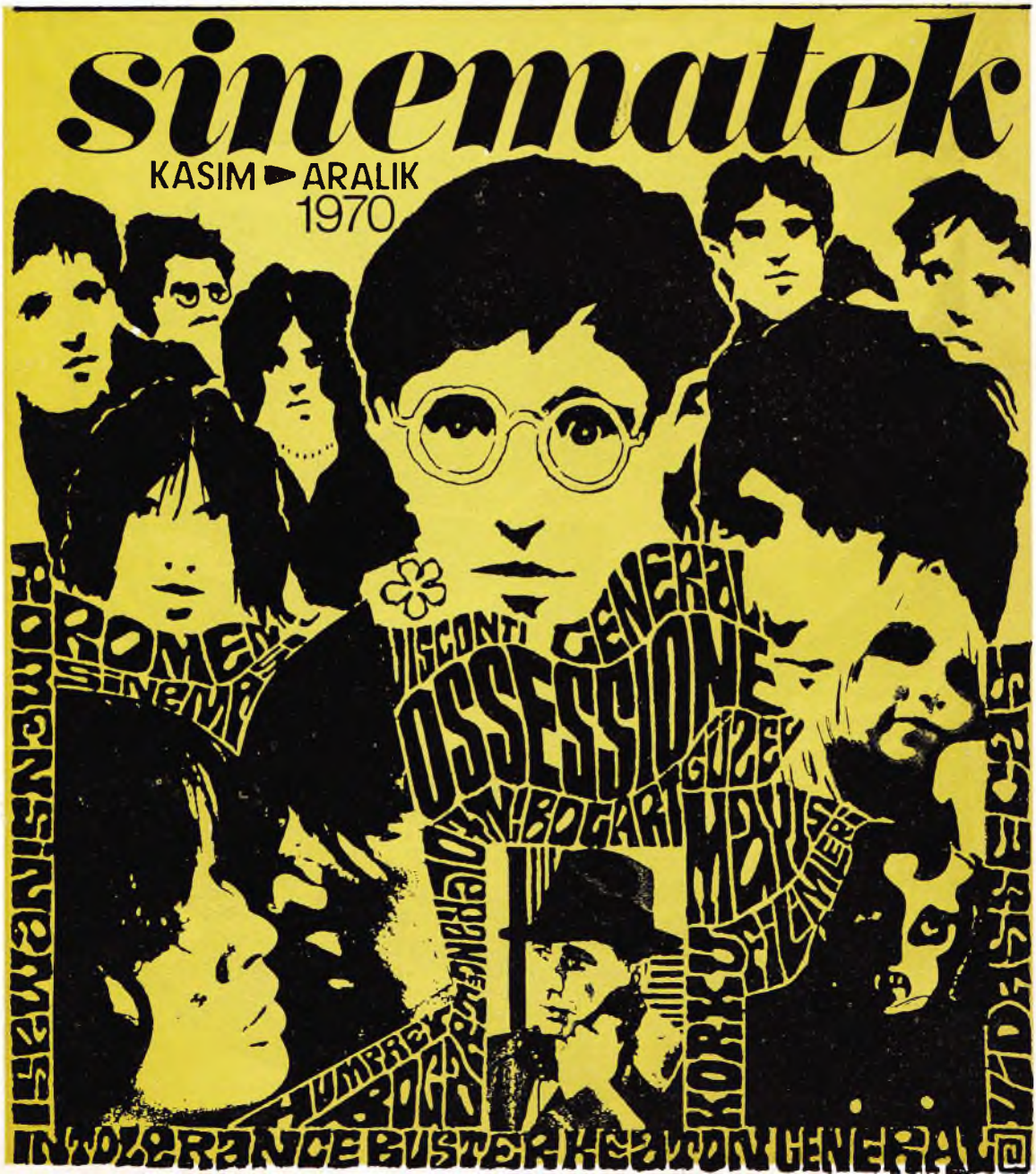
«Öğrenerek mutluluğu bulma yolunda olan otuz yaşında bir öğrenci», olarak tanımlamaktadır.

## FİLMLERİ

«Stillborn» (1965) Çevrildiği yıl en iyi öğrenci filmi seçilmiş, Cine Eagle ödülünü almış ve «The Photographic Society of America» tarafından en iyi on film arasında gösterilmiştir. Sinematek gösterileri arasında yer alacak olan «The Good Guys» adlı filmi New York'taki W.M.C.A. radyosunun «Good Guys» adlı disk-jokey topluluğunu anlatmaktadır (1968). Strickler bu filmi, New York Üniversitesinde öğrenim görürken çevirmiştir. «The Good Guys» da, Robert Downey'in ünlü «Putney Swope» filmini çeken Jerry Cotts ile işbirliği yapmış, Cotts filmin kurgucusu olarak çalışmıştır.

Strickler'in sinematek gösterileri arasında yer alacak olan ikinci filmi «Last Thursday Night» dır. Bu film 1966 Maryland film festivalinde birincilik ödülü, 1966 Ulusal Öğrenci Filmleri Festivalinde birincilik ödülü ve 1966 Kingsley Film-Maker ödülü almıştır. «Last Thursday Night» bir genç adamın yeni tanıştığı bir genç kızla New York'ta geçirdiği mutlu bir günün öyküsüdür. Filmin melodramatik sonu pek çok seyirciyi tedirgin etmiştir. Strickler bu filmini fazla beğenmediğini, okul ödevi olarak bir arkadaşının senaryosundan aldığını her fırsatta belirtmektedir.

# Filim 70


sinematek
KASIM ► ARALIK