

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ AÇIK VE UZAKTAN EĞİTİM FAKÜLTESİ**

**RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA PROGRAMI**



# **SİNEMAYA GİRİŞ**

**DOÇ. DR. ŞÜKRÜ SİM**



# SİNEMAYA GİRİŞ

DOÇ. DR. ŞÜKRÜ SİM

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ AÇIK VE UZAKTAN EĞİTİM FAKÜLTESİ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA PROGRAMI

## **Yazar Notu**

Elinizdeki bu eser, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi'nde okutulmak için hazırlanmış **bir ders notu niteliğindedir.**

# İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
1. SİNEMANIN TARİHÇESİ VE SESSİZ SİNEMA .....	1
1.1. Tarihçe .....	2
1.1.1. Sinematografin İcadı .....	2
1.2. Sessiz Sinema .....	3
1.2.1. Sinemanın Başlangıcı (1895-1908).....	3
1.2.2. Gösteri Sinemasının Gelişmesi (1908-1914) .....	3
1.2.3. I. Dünya Savaşı Sırasında Sinema .....	4
1.2.4. Gerçek Bir Sanat Doğuyor (1919-1924).....	8
2. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA I .....	12
2.1. Sesli Sinemanın Başlangıcı (1929-1934) .....	13
3. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA II .....	21
3.1. Sesli Sinemanın Gelişmesi (1935-1940) .....	22
4. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA III.....	31
4.1. II. Dünya Savaşı Yıllarında Sinema (1940- 1945) .....	32
4.1.1. Rusya.....	36
4.1.2. Danimarka.....	37
4.1.3. İsviçre.....	37
4.1.4. Hollanda .....	37
4.1.5. Belçika .....	38
4.1.6. Kanada .....	38
4.1.7. Avustralya .....	38
4.1.8. Japonya .....	38
4.1.9. Çin.....	39
4.1.10. Endonezya.....	39
4.1.11. Kore.....	39
4.1.12. Filipinler.....	39
4.1.13. Çekoslovakya .....	39
4.1.14. Bulgaristan .....	40
4.1.15. Polonya .....	40
4.1.16. İspanya .....	40
4.1.17. Portekiz .....	41
4.1.18. İtalya .....	41

5. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA IV .....	42
5.1. Savaş Sonrasında Sinema (1950'li Yılların Sonuna Kadar).....	43
5.1.1. İngiltere .....	44
5.1.2. ABD .....	44
5.1.3. İtalya .....	46
5.1.4. Rusya.....	47
5.1.5. İsveç .....	48
5.1.7. Polonya .....	48
5.1.8. Macaristan.....	48
5.1.9. Çekoslovakya.....	48
5.1.10. Finlandiya .....	49
5.1.11. Almanya.....	49
5.1.12. Meksika.....	49
5.1.13. Brezilya .....	49
5.1.14. Arjantin .....	50
5.1.15. Mısır.....	50
5.1.16. Hindistan.....	50
5.1.17. Japonya .....	50
6. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA V.....	52
6.1. 1960'lı Yıllar .....	53
6.1.1. Fransız Sineması .....	53
6.1.2. İngiliz Sineması .....	55
6.1.3. ABD SİNEMASI .....	56
6.1.4. İtalyan Sineması.....	57
6.1.5. Almanya Sineması .....	57
6.1.6. Sovyet Sineması.....	58
6.1.7. Çekoslovak Sineması .....	58
6.1.8. Macar Sineması.....	58
6.1.9. Polonya Sineması.....	59
6.1.10. Bulgar Sineması .....	59
6.1.11. Romanya Sineması.....	59
6.1.12. Yugoslav Sineması.....	59
6.1.13. İspanyol Sineması .....	59
6.1.14. Japon Sineması.....	61
7. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA VI .....	62

7.1. 1970'ten 1980'lere Kadar Sinema .....	63
7.1.1. Fransa .....	63
7.1.2. İngiltere .....	65
7.1.3. ABD .....	65
7.1.4. İtalya .....	67
7.1.5. Almanya .....	69
7.1.6. Sovyetler Birliği .....	69
8. 1970'LERDEN GÜNÜMÜZE AMERİKAN SİNEMASI .....	70
8.1. Değişen Amerika Ve Değişen Hollywood .....	71
8.2. Yirminci Yüzyılın Son Çeyreğindeki Önemli Yönetmenler .....	72
8.2.1. Martin Scorsese .....	72
8.2.2. Francis Ford Coppola .....	72
8.2.3. Stanley Kubrick .....	73
8.2.4. Steven Spielberg .....	74
9. AVRUPA SİNEMASI (FRANSA) .....	76
9.1. Fransız Sineması .....	77
9.1.1. Öncü Akımlar ve Sinemacılar .....	77
9.1.2. Şiirsel Gerçekçilik (Şairane Gerçekçilik) .....	78
9.1.3. Yeni Dalga Akımı .....	80
9.1.4. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Diğer Akımlar ve Gelişmeler .....	84
9.1.5. Günümüzde Fransız Sineması .....	85
10. AVRUPA SİNEMASI (İNGİLTERE) .....	87
10.1. İngiliz Sineması .....	88
10.1.1. İngiliz Belge Okulu .....	88
10.1.2. Hollywood ve İngiliz Sineması .....	89
10.1.3. Günümüzde İngiltere Sineması .....	90
11. AVRUPA SİNEMASI (ALMANYA) .....	92
11.1. Almanya'da Sinemanın Öncüleri .....	93
11.2. Alman Dışavurumculuğu .....	94
11.2.1. Friedrich Murnau .....	94
11.2.2. Fritz Lang .....	95
11.3. Nazi Almanya'sında Sinema .....	96
11.4. Yeni Alman Sineması .....	97
11.4.1. Herzog ve Sineması .....	97
12. AVRUPA SİNEMASI (İTALYA) .....	99

12.1. İtalyan Sineması .....	100
12.1.1. Dünya Savaşı Sonrası Sinema ve Yeni Gerçekçilik Akımı .....	100
13. DİĞER ÜLKE SİNEMALARI .....	104
13.1. 1960'lardan Sonra Rus Sineması.....	105
13.1.1. Andrey Tarkovski .....	105
13.2. Sovyetler Birliğinin Yıkılmasından Sonra Rusya'da Sinema .....	106
13.3. Eski Doğu Blok'u Ülkelerinde Sinema .....	106
13.3.1. Polonya .....	106
13.3.2. Macaristan.....	107
13.3.3. Yugoslavya .....	107
13.4. Hindistan.....	107
13.4.1. Hint Sinemasının Karakteristik Özelliği .....	107
13.4.2. Satyajit Ray .....	107
13.5. Japon Sineması .....	108
13.6. İran Sineması .....	108
13.6.1. Modern İran Sineması.....	111
14. SİNEMA TARİHİ İÇİNDE FİLM ELEŞTİRİSİ KAVRAMI.....	115
VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....	115
14.1. Film Eleştirisi Kavramı .....	116
KAYNAKÇA .....	134

## **1. SİNEMANIN TARİHÇESİ VE SESSİZ SİNEMA**



## 1.1. Tarihçe

### 1.1.1. Sinematografin İcadı

Sinemanın kökeninde yer alan görüntünün retinada iz bırakması olgusu, çok eskiden, muhtemelen 10. yüzyılın sonundan beri biliniyordu. Bu bilgidan yola çıkarak Belçikalı bir fizikçi, Joseph Plateau, 1832'de fenakistiskop'u icat etti. Bu alet belli bir hareketin aşamalarını saptayan bir dizi görüntüye sırasıyla ve hızla bakıldığında gözde hareket aldanması yaratmaya yarıyordu. 1851'de Jules Duboscq, elle çizilmiş ya da renklendirilmiş görüntülerin yerine fotoğraf kullanmayı denedi. Stereofantaskop ya da biyoskop denilen bu yeni alet sonradan birçok değişikliğe uğradı ve geliştirildi.

1853'te Avusturyalı Uchatius büyülü fener büyülü fener ile fenakistiskopu birleştirerek hareketli görüntüleri bir ekrana yansıtmayı başardı. Bu düşünce sonradan, 1870'te, özellikle Bourbouze ve Heyl tarafından yeniden ele alındı.

1874'te ender rastlanan bir olay olan Venüs gezegeninin güneşin önünden geçişini gözlemlemek amacıyla astronom Jules Janssen, peş peşe fotoğraf çeken ve astronomi tabancası adı verilen bir alet yaptırdı.

Bu alette her 72 saniyede bir, kendi merkezi etrafında 38 derece dönen yuvarlak bir fotoğraf filmi vardı ve her ilerleyişte filmin bir başka bölümü objektifin önüne geliyordu. Böylece, bir dizi oluşturan görüntüler elde etmek mümkün oldu. 1878'de büyük Fransız fizyolojisti Marey ile ünlü Amerikalı fotoğrafçı Muybridge, atın hareketinin aşamalarını birbirinden ayırmak ve kuşların uçuşunu incelemek üzere, geliştirilmiş bir fenakistiskop olan zootrop'tan yararlandılar.

Dört yıl sonra, Janssen'in tabancasından esinlenerek geliştirdiği fotoğraf tüfeği adlı aleti yardımıyla Marey, saniyede eşit aralıklarla peş peşe çekilmiş on iki görüntü elde etti. Ne var ki o, hareketin yalnız bilimsel çözümlenmesiyle ilgilenen, sentezine ilgi duymayan bir bilim adamıydı. 1888'de Emile Reynaud kenarı delikli film şeridi sistemini telif hakkını tescil ettirdi. Praksinoskop adını verdiği aletiyle yüzlerce heyecanlı izleyici önünde deliklerden çevrilerek dönen canlı resim gösterileri düzenledi. Gösteriye müzik eşlik ediyordu.

1892'de Thomas Edison kinetograf adlı bir çekim makinasının telif hakkını tescil ettirdi. Ne yazık ki filmleri görmeyi sağlayan kinetoskop görüntüyü ekrana yansıtmaya olanağından yoksundu; çünkü bu alet, filmin bir büyütecini ardında düzenli bir hızla döndüğü bir kutudan ibaretti. Bu yüzden görüntüler küçüktü ve ancak tek bir seyirci tarafından izlenebilmekteydi.

Sinematografi icat etme onuru bir Fransız'a aittir: Louis Lumiere (1864-1948). Kamuya açık ilk gösteri 22 Mart 1895'te, Bilimler Akademisi Başkanı, astronom Mascart'ın başkanlık ettiği Ulusal Sanayiye Özendirme Derneği üyeleri önünde yapıldı. Lumiere'in sinematografi, aynı yılın 28 Aralık tarihinden itibaren Paris'teki Grand Cafe'nin bodrum katında halka açık gösterilerde kullanılmaya başladı.

## **1.2. Sessiz Sinema**

### **1.2.1. Sinemanın Başlangıcı (1895-1908)**

İlk filmler açık havada çekildi; ne senaryoları vardı ne de yöneticileri. Bunlar belgesel türde röportaj filmleri (Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciotat İstasyonu'na Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi), belgeseller, günlük hayattan sahneler saptayan filmler (Bebeğin Öğle Yemeği, Piquet Partisi ... ) ve aktüalite filmleriydi (Arabaya Binen İtalya Kralı ve Kraliçesi, Çar II. Nikola'nın Taç Giyme Töreni...).

Zanaat aşamasını aşan Charles Pathe, 1900'da Vincennes'de bir film üretim şirketi kurdu. Bu firma hızla büyüdü ve Charles Pathe kısa sürede sinemayı tekeline aldı; yalnız çekim ve gösterim malzemesi üretmekle kalmıyor, ham film de üretiyor, filmlerin banyo edilmesi için atölyeler kuruyor, hemen hemen her yanda stüdyolar oluşturuyor, kendi filmlerinin dağıtımını gerçekleştiriyordu. Ayrıca çok sayıda sinema salonu vardı.

Böylesi bir başarı, bu kadar akıl almaz bir gelişme, Léon Gaumont'un ve "Eclair" şirketinin Charles Pathe'yi izleyerek sektöre girmelerine yol açtı.

### **1.2.2. Gösteri Sinemasının Gelişmesi (1908-1914)**

Vincennes şirketi, 1900'dan sonra William Paul, Williamson, G.A. Smith, Urban ya da Barker'in röportajlarını üreten İngiltere'deki ya da özellikle 1905'le 1910 arasında yerleşik sinema salonlarının 5 yılda 1000 kat arttığı Birleşik Devletler'deki yabancı rakipleriyle de baş etmek durumundaydı.

#### **1.2.2.1. Tiyatro Uyarlamaları**

1908'den Birinci Dünya Savaşı öncesine kadar önce, filme alınan tiyatro eserleri modası yaşandı. Tek önemi edebiyat çevreleriyle aristokratlar arasında sinemaya ilgi uyandırmak olan bu filmler edebiyat eserlerinin sinema uyarlamalarıydı ve Fransız tiyatrosunun neredeyse tümü filme çekildi. Böylece yıldız aktörlerin saltanat devri başladı. Bu "burjuva sineması"nın en ünlü Sanat Filmi, hiç kuşkusuz, Le Bargy ve Calmettes'in Guise Dükünün Katli (1908) adlı filmleridir.

#### **1.2.2.2. Seri Filmler**

Filme alınan tiyatro modasının ardından sine-roman modası başladı. Victorien Jasset "birkaç bölümlü" seri filmleri icat etti ve Eclair firması için 1908'de büyük başarı kazanan ilk "polisye" serisini, Nick Carter'leri, ardından Zigomar serisini ve 1913'te de Protea'yı çevirdi. Çok sayıda film çevirmiş olan Jasset'nin eserleri arasında oldukça başarılı Zola benzeri natüralist dramlar bulunduğunu da hatırlatalım.

"Hemen her yere çıplak kadınlar koyan", "akılcı ve nevrozlu" bir yönetmen olan Jasset'nin anımsatılması gereken bir özelliği de bütün filmlerinde Josette Audriot'ya yer vermesidir. Jasset'nin yanı sıra unutulmaması gereken bir yönetmen de, 1911'de Olduğu Gibi

Hayat serisini, Fantomalar (1913-1914), Judex (1916), Vampirler (1915-1916) başta olmak üzere ününe ün katan "sine-romanlar çeviren Louis Feuillade'dır [sonradan İki Küçük Kız (1920); Yetim Kız (1921) vb. gibi filmler çevirmiştir].

### **1.2.2.3. Güldürü Filmleri**

Yine de üretime sine-romanlardan çok, güldürü filmleri egemendir. Bu tür filmlerde bir yandan sinemanın bütün olanaklarını keşfeden, bir yandan da Fransız komedi ustalarının özelliği olan yaratıcılığı kullanan Fransız güldürü okulu dünyada üstünlüğünü kabul ettirmiştir. Max Linder bize birçok başyapıt armağan eder: Max ve Açılış (1910), Kınakına Kurbanı Max (1911) gibi. 1912 ve 1913'te dünya çapında bir yıldız olan Max Linder'in ekranın en iyi komiklerinden biri olduğu tartışmasızdır.

Bu yıllarda sinema hemen her yerde gelişmektedir. Danimarka, İsveç (Sjöström ve Stiller'in yönetmenlikleri sayesinde) ve özellikle yapımcıların doğal dekor ve sinema yöneticiliğinin tüm olanaklarını sonuna dek kullanabildikleri İtalya bunların başında gelir: P. Pastrone'nin Pompei'nin Son Günleri ve özellikle Cabiria'sı (1913), ayrıca 1914 yapımı, dinginliği ve gerçekçiliğiyle bambaşka bir özgünlük kazanan Martoglio'nun Karanlıkta Kaybolmuşlar'ı bu dönemde çevrilmiş en dikkate değer İtalyan filmlerinden birkaçıdır.

Birleşik Devletlerde ise Griffith, Thomas Harper Ince ve Mack Sennett gibi en iyi yönetmenler, oldukça etkileyici sahneye koyma denemelerine giriştikleri uzun metrajlı filmler çevirmektedirler.

## **1.2.3. I. Dünya Savaşı Sırasında Sinema**

### **1.2.3.1. ABD**

I. Dünya Savaşı Fransız sinemasının gerilemesine yol açarken, bir daha bırakmamak üzere dünya sinemasında birinci yeri alan Amerikan sinemasına yaradı. Bağımsızlar denilen grup Avrupa sinemasının yöntemlerini uyarlamada çok başarılı oldu; en iyi yönetmenler, en iyi oyuncularla iyi bilinen konuları işleyen, uzun metrajlı, gösterişli filmler çevirdiler. 1914'ten başlayarak Amerikan film piyasasına hâkim oldular ve Los Angeles'in yirmi km kadar dışındaki, iki yüz nüfuslu, küçük bir yerli yerleşim merkezinde, Hollywood'da şirketler kurdular.

Bu yer dünya sinemasının başkenti, "sinemanın Mekke'si" olacaktı. Griffith, Thomas Harper Ince ve Mack Sennett, o dönem sinemasının üç büyük yapımcısının, Aitken, Adam Kessel ve Charles Bauman'ın denetimindeki üç ayrı şirket arasındaki birlik olan, ünlü "üçgen"i (Triangle) kurdular ve üç şirket üç farklı türü aralarında adil biçimde paylaştılar. Bunlar, Aitken'in romanekte uzmanlaşan Triangle Fine Arts'ı, eylem, "western" konusunda uzmanlaşan Bauman'ın Triangle Kay Bee'si ve komedide uzmanlaşan Kessel'in Triangle Keystone'uydu ve her birini sırasıyla Griffith, Thomas Harper Ince ve Mack Sennett yönetiyordu.

1915-1917 arasında "Üçgen", üç yılda üç koldan 400 film çevirdi ve Birleşik Devletler ile İngiltere'de 4500'den fazla sinema salonunu denetler duruma geldi. Ama bu hızlı yükselişe ve sağladığı muazzam kârlara rağmen şirket 1917'de Griffith'in Hoşgörüsüzlük filminin uğradığı ticari başarısızlığın ardından dağılacaktı. Muazzam bir servete mal olan bu film zamanında ancak vasat bir başarı kazanabilmişti; bugün ise sessiz sinema sanatının en büyük eserlerinden ve sinemanın başyapıtlarından biri sayılmaktadır.

"Üçgen" in yaşamı kısa sürdü, ama yeni boyutlarla (dramatik etkiler, gerilim, sanatsal araştırma, düşünce) zenginleştirdiği Amerikan sinemasına yaptığı katkı, ona da fevkalade saygın bir yer kazandırdı. David Wark Griffith bizlere 1914 ile 1918 arasında, başlıcaları yönetmenin Eric von Stroheim ve Van Dyke'in yardımcılığıyla gerçekleştirdiği bir süper yapım, Bir Millet in Doğuşu (1914-1915) ile dört bölümden oluşan [Ana ve Yasa -modern çağ-, İsa'nın Hayatı ve Çilesi, San Bartholomeo Katliamı (1572), Babil'in Çöküşü (İ.Ö. 539)] Hoşgörüsüzlük (1916) olan sinemanın "büyük klasikleri"ni armağan etti. Thomas Harper İnce büyük bir savaş karşıtı film olan Uygarlık'ı (1915) yönetti.

Mack Sennett komedinin büyük ustalarını keşfetti: "Şaşı" Ben Turpin, "Şişko" Fatty, "hiç gülmeyen adam" lakabını kazanan ve Denizci, General ve özellikle başyapıtı olan Konuk sevdiğimiz filmleriyle bugün hala bizi güldüren Buster Keaton, "bakalit gözlüklü" Harold Lloyd, Harry Langdon ve herkesin sevgisini kazanan, tüm dünyanın Şarlo diye tanıdığı, yavaş yavaş ünlü Max Linder'in yerini alan büyük komedi ustası Charlie Chaplin.

"Charlie Chaplin sinemada ne yapmak istediğini çok iyi bilmektedir ve patronun kapısını çalarak şöyle der: 'İstediğim filmleri yapmama izin verin, yoksa çeker giderim!' Görüşmeden etkilenen Mack Sennett, ona açık kart verir. Bu özgürlükten yararlanarak Chaplin melon şapkalı, küçük bıyıklı, daralmış ceketi, yay gibi açılmış bacaklarına bol gelen pantolonu ve serserim tavuk yürüyüşünü daha da vurgulayan koca galoşlarıyla, o ölümsüz küçük adam kişiliğini (the little fellow), serseri (the tramp) yaratır."

Chaplin kişiliğini bir dizi önemli ve unutulmaz kısa metrajlı filmde kabul ettirir: Köpek Hayatı, Şarlo Asker, Kırdaki Aşk, Şarlo Hacı ve hepsinden önemlisi Chaplin'in çevirdiği hem en eğlenceli hem de en etkileyici filmlerden biri olan Yumurcak.

### **1.2.3.2. Fransa**

Savaş sırasında Fransız sineması geriler. Pathe fabrikasını rakip firmaya, Kodak'a satar ve üreticilerin çoğu yabancı film ithal etme zorunluluğuna boyun eğerler. Ancak bu yıllarda çekilen bazı filmleri hatırlatmakta yarar vardır: Germaine Dulac'ın 1917'de Stasya Napierskaya'la çevirdiği Acımasız Güzel Kadın, Jeanne Marken'le çevirdiği Gerçek Servet (ya da Gizemli Geo) ve 1918'de Louis Delluc'ün nişanlısı Eve Francis'le çevirdiği Sanatçı Ruh, Abel Gance'ın 1914'te çevirdiği Acılı Şatonun Dramı (Ölümlerin Dönüşü), 1916'da çevirdiği Dr. Tube'ün Çılgınlığı, Harabe Çiçekleri, Saat Onun Gizemi, Paddy'nin Kahramanlığı, Yamaçtaki Deli, Dalgaların Sesi, Periskop, Süslemeler, Kızıl Saka!, Zehirli Gazlar, Yıldızlar Şirketi, 1917'de çevirdiği Hayat Hakkı, Ölüm Belgesi, Mater Dolorosa (Acılı Ana), 1918'de çevirdiği Onuncu Senfoni, İtham Ediyorum. 1918'de yönetmenliğe başlayan Marcel l'Herbier de bu

yıllarda Louis Delluc'ün, "başından sonuna sanat" olarak nitelediği (ama fazla desteklenmeyen bir görüştür bu...) Fransa Gülü'nü çevirdi.

### **1.2.3.3. İtalya**

Amerikan sinemasının yayılması karşısında İtalya'nın üretimi de yavaş yavaş geriledi ve 1916'da uluslararası ticaretteki durgunluğa koşut olarak durakladı. "Büyük gösteri" türünde tarihi filmler yapmakta direten bir iki yönetmenin [Pastrone'nin La Cabiria'sı (1914), Guazzoni'nin Kurtarılmış Kudüs'ü (1917), Fabiola'sı ve Borgialar (1919) gibi...] dışında kalan Nino Martoglio gibi yönetmenler günlük yaşamı dekor olarak kullanan küçük bütçeli filmler çevirdiler [Kayıp Karanlık (1914), Therese Raquin (1915) ...], geriye kalanlar ise seyircinin güçlü duygular peşinde koşma ve rüya alemine dalarak günlük yaşamı unutma arzusunu sömüren filmler yaptılar... Bunlar "vamppların" hüküm sünjüğü, kadınlara adanmış, diva filmleriydi: Negroni'nin Hesperia ile yaptığı Kamelyalı Kadın (1915), Tuğ (1916); Pasirone'nin Ateş (1915), Soylu Kaplan (1916) ve Pina Menichelli'yle çevirdiği Şehvet Bahçesi (1919); Serena'nın Francosca Sertini'yle çevirdiği Büyüleyici Diana (1915), Yedi Günah (1919) ve solgun Lyda Borelli'yle yaptığı Kötülük Çiçeği (1915), Malombra (1916), Pervane (1916) gibi...

### **1.2.3.4. İsveç**

İsveç sineması da, yine Amerikan sineması tarafından özümsemeden önce, yedinci sanatın gelişmesinde bir dönüm noktası oluşturan ve çok önemli izler bırakan birkaç başyapıt yarattı: Sjöström'ün Berg Ejvind och Hans Hustru ya da Kanun Kaçağı ve Karısı (1917) ve Hayalet Araba (1920) filmleriyle Stiller'in Arne'nin Hazinesi (1919), Gösta Berling Efsanesi (1923) gibi... Bütün bu eserlerde İsveç sinemasına özgü sanatsal bir anlatım, "görüntüyle yaratılan şiirsel bir estetik" vardır.

Bu nedenle Danimarkalı birçok yönetmen ülkelerini bırakıp çalışmak üzere Stockholm'a gelmişlerdir. Örneğin Benjamin Christensen Çağlar Boyunca Büyücülük (1920) filmini, Carl Dreyer de ilk büyük filmi olan Proesteenken ya da Rahibin Karısı'nı (1920) İsveç'te çevirdiler.

### **1.2.3.5. Danimarka**

Savaşın başlarında Danimarka sineması olağanüstü bir altın çağ yaşamıştır. 1915'te Danimarka'da aralarında Mihracenin Gözdesi ve Pax Etema (Ebedi Barış) de bulunan 135 film çevrildi. En iyi yönetmenler August Blom (Atlantis, 1913), Urban Gad, Robert Dinesen (Eski Değirmendeki Dram, 1913), Holger Madsen (Prenses Helena (1913), Afyon Düşleri (1914)] ve Viggo Larsen idi. En büyük oyuncular arasında da Betty Nansen, Asta Nielsen, Clara (Wieth) Pontoppidan, Olaf Fons, Valdemar Psilander'in adları sayılabiliyordu.

### **1.2.3.6. Almanya**

Savaş sonunda güçlü Danimarka şirketi Nardisk Alman sermayesi tarafından satın alındı. Almanya Ludendorffun önerisi ve Mareşal von Hindenburg ile ağır Alman sanayiine egemen olan büyük sermayenin desteğiyle 14 Şubat 1918'de UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) şirketini kurdu. Bu, yabancı rekabete karşı mücadele edebilmek için birçok küçük firmayı bünyesinde toplayan ve sinemayı propaganda amacıyla kullanmak isteyen bir karteldi. UFA çok modern stüdyolar kurdu ve yabancı ülkelerden çok sayıda yönetmen, teknisyen ve yıldız getirtti.

Ernst Lubitsch (1892-1947) UFA stüdyolarında Pola Negri ile Carmen (1918) ve Madame Dubarry'yi (1919), daha sonra da büyük gösteri türünde bir dizi tarihi film çekti. Bu filmlerin yanı sıra başka Alman ya da yabancı yönetmenlerce çevrilen filmler, UFA'nın saptadığı amaçlar doğrultusunda "ulusal düzeni korumaya", bolşevik ve devrimci düşüncelerle mücadele etmeye hizmet edecekti.

### **1.2.3.7. Rusya**

Savaşın başlangıcında Rusya'da da yurtseverlik temalarını işleyen çok sayıda önemli film yapılmıştı: Bauer'in, Gardine'nin, Garin'in, Çardinin'in, Stareviç'in, Protazanov'un filmleri gibi... Ancak askeri gelişme hızla bir felakete dönüşünce sinemacılar farklı türlere yöneldiler. Kimileri polisiye ya da düpedüz pornografi türünde "kaçış" filmleri çevirdiler. Bu filmlerde oynayan yıldızların en ünlüleri Gaydariv, Olga Ozovskaya, Ivan Mosçukin, Natalya Lissenko ve büyüleyici bir güzelliği olan Vera Kolodniya idi.

1916'da çoğu uzun metrajlı 500'den fazla film çevrildi. Aralarında Protazanov'un Puşkin'in eserinden uyarladığı ve Mosçukin'in sinemadaki ilk büyük rolünü üstlendiği Maça Kızı da vardı. Tolstoy, Dostoyevski, Puşkin gibi büyük Rus yazarlarının eserlerinden esinlenen ya da tarihi konuları ele alan üstün yapım türünde pek çok esere Yakob Protazanov (baş oyuncu olarak Mosçukin'i yeğliyordu) imza atmıştı.

1918'den sonra sinemacılar sanatlarını ve heyecanlarını devrimin hizmetinde kullanmaya başladılar. Sinema malzemesi ve pelikül bulmada karşılaşılan büyük zorluk onları uzun metrajlı yönetici sinemasından vazgeçerek aktüalite filmleri yapmaya itti. Bu sinemacılardan Tisse ve Dziga Vertav gibi birkaçı Rus Devrimi'nden "gerçek" sahneleri perdeye aktardılar.

## 1.2.4. Gerçek Bir Sanat Doğuyor (1919-1924)

### 1.2.4.1. Film Eleştirisi

Bu dönemin önde gelen özelliği sinema eleştirisinin doğuşudur. Louis Delluc bu dalın kurucusu sayılmalıdır. Yine bir eleştirmen ve sinema teorisyeni olan Ricciotto Canudo ise, sinemayı belirli bir sanat sistemine dâhil etmeye çalışan 1911'de kaleme aldığı denemesiyle tarihin ilk sinema yazarı kabul edilebilir.

Bu döneme damgasını vuran, başında Louis Delluc'ün bulunduğu Fransız izlenimcilik okulunun en iyi ürünleri arasında şu eserler sayılabilir:

Delluc'ün Ateş'i (1921) ve Meçhulden Gelen Kadın'ı (1922); Germaine Dulac'ın Çılgınların Ruhu (1918), İspanya! Bayramı (1919), Gülümseyen Bayan Beudet'si (1922); Mareel L'Herbier'nin Uzaktan Gelen Adam (1920), Eldorado (1922), İnsanlık Dışı (1923) filmleri; Abel Gance'ın İtham Ediyorum'u (1919), Tekerlek'i (1922), Napolyon'u (1926); Jean Epstein'in Sadık Kalp'i (1923); Jacques Baroncelli'nin Ramuntcho'su, Goriot Baba'sı (1921) ve Izianda Balıkçısı (1924). Bu filmlerde dekor hemen her zaman doğaldır ve bilinçli ya da sezgisel olarak eylemin psikolojik ya da dramatik boyutunu vurgulayacak şekilde seçilmiştir. İzlenimci okuldan yönetmenler ortamın havasını, atmosferini yansıtmaya büyük önem verirler. Ancak bazıları daha entelektüel, akılcı, nesnelci bir yaklaşım benimserken başkalarının yaklaşımında duygusal ya da duyurucu ve sezgisel yön ağır basar. Delluc, "Filmlerimizde istenilen havayı vermeyi başardığımız zaman, elbiseler eskiyebilir, belki de eski olmalarında yarar bile olur. Ama tıpkı Manet'nin, Renoir'ın ya da Alfred Stevens'in modellerinin elbiseleri bizi nasıl şaşırtmıyorlarsa, onlar da seyirciyi şaşırtmazlar" diye yazar.

Delluc ışığa da çok büyük bir önem vermektedir: "Yönetmen ışığın anlamı olduğunu bilmelidir" der. Aynı şekilde filmi uygun yerlerde kesmeye, montaja, iç yaşamı anlatmaya en uygun anlatım biçiminin bulunmasına gerekli önemin verilmesini savunur. Nihayet Delluc komedyenlerin oyunculuk sanatını da önemser: "Sinemanın düzeni bilimseldir, matematikseldir, kesindir (...), komedyen bir saatçi dakikliğiyle" ve "ancak doğal olabileceği rollerde, doğal hareketlerle oynamalıdır."

Sinemadaki ilk avangardın programı filmin dile getirdiği düşüncenin yani içeriğin önemini vurgulamakla birlikte, aktörlerin fantezilerini, artistik duygularını serbestçe ortaya koymalarını gerektiren yaratıcılığın da filmin yaşamsal bir ögesi olduğunu göz ardı etmez.

### 1.2.4.2. Dışavurumculuk

Alman sinemasında aynı dönemde ortaya çıkan ve tiyatrodan, özellikle Max Reinhardt'ın tiyatrosundan esinlenen dışavurumculuğun (ekspresyonizm) önde gelen özelliği, dışımızdaki dünyada var olan gerçekliğin çarpıtılmasıdır (deformasyon): Alman sinemasında aynı dönemde ortaya çıkan ve tiyatrodan, özellikle Max Reinhardt'ın tiyatrosundan esinlenen dışavurumculuğun (ekspresyonizm) önde gelen özelliği, dışımızdaki dünyada var olan gerçekliğin çarpıtılmasıdır (deformasyon):

"Dışavurumcu gerçeği görmez; gerçeğin ne olduğu hakkında görüşü vardır" (Lotte Eisner). 1920'lerde doğan, estetik anlayışı geçmişte olduğu gibi bugün de dünya sinemasının pek çok yönetmenini derinden etkilemekte olan (Bergman, Dreyer, Came, Ayzenshtayn, Epstein, Lang, Staudte, Stemberg, Welles...) bu akım, gerçekçiliği, doğacılığı, izlenimciliği reddeder ve dünyayı öznel bir dünya görüşüyle kavrayabileceğimiz anlayışını benimser.

Bu filmlerde dekor yaratılmak istenen dramatik atmosfere uygun olarak seçilmiş, hatta çoğu zaman kurulmuştur ve kahramanın patolojik ruh durumuyla (nevroz, bunalım, korku, sakatlık) derinden uyumludur. Alman dışavurumculuğu büyük ölçüde, Cecil B. De Mille'in aydınlatma, ışığın dramatikleştirilmesi konusundaki çalışmalarından esinlenmiştir; psikolojik ve dramatik değerleri anlatmak, ruh durumlarını görsel yoldan simgeleştirmek için ışığa karşı (contre-jour) ya da loş ışıkta çekim (clair-obscur), siluet-gölge etkisi, gölge kullanımı, yüzlerin alttan aydınlatılması (contre-plonge) vb. yöntemlerine başvurulur.

En büyük aktörlerin (Conrad Veidt, Emil Jannings, Werner Krauss, Heinrich George) durağan, teatral, oldukça ağır, abartılı, hatta bir ölçüde teşhir tonu taşıyan ya da zaman zaman uyumsuzluk noktasına varan oyunları, anlatım olanaklarını alabildiğine genişletir. Robert Wiene (1881-1938) ünlü Doktor Caligari'nin Muayenehanesi'ni 1920'de çevirir. Alman dışavurumcu sinemasının başyapıtı olan bu filmde Wernerraus (Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Lil Dagover, Friedrich Feher, Twardowski'nin oyunculukları muhteşemdir.

Caligari'nin üç dekoratöründen (H. Wann, Walter Röhrig ve Walter Reinerann) biri olan Herman Warm, "Filmler canlı, yaşayan resimler olmalıdır" diyordu. Caligari'nin estetiğinin anahtarı bu cümlede yatmaktadır. Filmde her şey perspektifi, aydınlatmayı, biçimleri, mimariyi çarpıtan bir dünya görüşü uğruna feda edilmiştir. Bu çarpıtılmış evrende insan aykırı kaçabileceğinden, onu resmedilmiş tablolarla uyumlu hale getirebilmek için abartılı kostümler giydirilmiş, yüzlerine aşırı bir makyaj yapılmış aktörlerin uzun bir araştırmanın ürünü olduğu anlaşılan sahnelerde belli bir pozda, hiç hareket etmeden durmaları istenmiştir.

Böylece etkileyici görüntüler elde edilir: "Sivri köşeli üçgenlerden oluşan bir pençenin ortasına çömelmiş mahkûm; uzun bacalarla dolu bir damın ucunda ne yapacağına karar veremeyerek duran baştan çıkarıcı; büyük ve gölgeli bir duvarın çarpıtılmış kaygan perspektifine karışan beyaz lekenin ortasında durağanlaşan siyah ve sıska uyurgezer ( ... ) Ne var ki sinemanın hareketi, ressamın tasarladıkları kompozisyonu bozma tehlikesini taşımaktaydı. Bu dekor anlayışı, aktörleri saptanmış kuralların dışına çıkıldığında hareketlerini hızlandırmak, pozları tabloyla uyumlu olduğu zaman ise hareketsiz kalmak zorunda bırakıyordu" (G. Sadoul).

Dışavurumculuğun Caligari'den sonra çevrilen en iyi örnekleri Lil Dagover'in oynadığı Üç Işık (1922), Fritz Lang'ın Dr. Mabuse (1922), Henrich Galeen'in Golem (1921), Max Reinhardt'ın öğrencisi olan F. W. Murnau'nun Vampir Nosferatu (1921), Robinson'un Gölge Kurucusu (1923) ve Paul Leni'nin Mumyalar Müzesi (1924) filmleridir. Dışavurumcu sinemanın başyapıtı ise Fritz Lang'ın iki bölümlü (1923-1925) Die Nibelungen'idir (Altın yüzük: Birinci bölüm Siegfried'in Ölümü, ikincisi ise Kriemhild'in İntikamı adlarını taşır).



Lang ve Murnau'nun dışavurumcu okulu sayesinde Alman sineması 1919-1925 arasında uluslararası bir ün kazanmış ve 1924'te yaşanan ağır ekonomik ve mali bunalıma dek dünya sinemasının ilk sırasına yerleşmiştir. 1924'ten sonra ise Cari Mayer'in etkisi altında yeni bir okul, Kammerspiel doğdu. Bu yeni akım dışavurumculuğun belli başlı anlatım yöntemlerini korumakla birlikte olağandışı, canavarca, hastalıklı olanı (hayaletler, vampirler, insanüstü yaratıklar, nevrozlular vb.) anlatmak yerine gerçekçiliğe dönmeyi denedi.

Bu, hem yöneticilik anlayışı hem de günlük yaşamları ele alınan alelade insanların psikolojilerinin araştırılması düzeyinde ortaya konan bir gerçekçilik arayışıydı. Lupu Pick Ray'ı (1921) ve unutulmaz Sank Silvesterecesi'ni (1923) çevirdi. Bu bağlamda Grüne'nin Sokak (1923), Pabst'ın Neşesiz Sokak (1925) ve Murnau'nun, Kammerspiel'in başyapıtı olan Son Adam (1925) filmlerine değinmeden geçemeyiz. 1924 bunalımı Alman sinemasını derinden etkiledi; stüdyolar kapandı ve en iyi sinema sanatçılarıyla sinema teknisyenleri (Pola Negri, Emil Jannings, Lubitsch, Murnau, Cari Mayer...) çareyi Hollywood'a göçte buldular.

Amerika üstünlüğünü iki alanda korumuştur. Bunlardan ilki belgesel filmler alanıydı. Özellikle Robert Flaherty'nin (1884-1951) 1921'de çevirdiği Kuzeyli Nanook filmi olağanüstü bir ticari başarı kazandı; bu da "Paramount" şirketinin Flaherty'ye güney denizlerinde Moana'yı (1926) çevirme fırsatını tanınmasını sağladı. Amerika'nın üstün olduğu ikinci alan da komedi idi. Buster Keaton [Denizci (1925), özellikle General (1926)] ve benzersiz Charlie Chaplin saf-komik filmlerinin yanı sıra çevirdiği uzun metrajlı ve giderek toplumsal hicvin ağır bastığı filmleriyle [Yumurcak (1921), Şarlo Hacı (1923), Parisli Kadın (1924)] rakipsizdiler.

20 Şubat 1919'da, Hollywood'un dört büyüğü ("Big Four") diye anılan Charlie Chaplin, D. W. Griffith, Mary Pickford ve Douglas Fairbanks, büyük stüdyoların patronlarınca uygulanan "sömürüye" karşı savaşmak üzere bağımsızlıklarını ilan ettiler ve bir sinema üretim şirketi olan Birleşik Sanatçılar Derneği'ni (United Artists Corporation) kurdular. Bu derneğin amacı Griffith tarafından çok açık olarak şöyle ifade edilmekteydi: "Amacımız para kazanmak değil, biz iyi filmler yapmak istiyoruz. Bundan sağlayacağımız tek yarar, kazanacağımız şan, şeref ve sinema sanatında ileri doğru atılacak özgür adımlar olacaktır."

Ancak bu sanat dalı hızla zanaat aşamasından sanayi aşamasına geçmekte ve Hollywood büyük bir düş fabrikasına dönüşmekteydi. Bu yeni sanayinin yöneticileri bir yandan Avrupa rekabetiyle mücadele edebilmek bir yandan da Griffith'le Mack Sennett'in eskisi kadar başarılı olmamaları ve Thomas Harper Ince'in 1924'te oldukça gizemli bir biçimde aniden ölmesi üzerine gerileyen yerli üretimi canlandırmak amacıyla yabancı sanatçıları, özellikle Fransız, Alman ve İsveçli sinemacıları Amerika'ya davet ettiler.

Öncülüğü üstlenen Fransız sinemacılarının (Louis Gasnier, Albert Capellani, Maurice Tourneur ...) ardından California stüdyolarına komedyenler ve teknisyenler akın etti: "üst üste görüntülemenin kralı" olarak nitelenen kameraman Jacques Bizeuille ve Lucien Audriot'nun yanı sıra 1923'te Cecil B. De Mille'in çevirdiği On Emir'de firavunu oynayan Charles de Rochefort ("Chas de Roche"), Gaston Glass, Georges Carpentier, Paulette Duval, Louise Lagrande ve pek çok westernde başta Jack Halt olmak üzere değişik erkek yıldızlara eşlik eden güzel Ariette Marchal gibi...

Hollywood'a yerleşen İngiliz komedyenleri arasında George Arliss, Clive Brook (Josef von Sternberg'in gözde oyuncularındandı) ve Howard Hawks'ın Her Bir Sevgili filminin ünlü oyuncusu John Ford'un ise fetiş yıldızı olan Victor Mac Laglen sayılabilir. Alman sanatçıları da Amerikan sinemasına pek çok başyapıt kazandırdılar: 1924'te, May McAvoy, Marie Prevost ve Pauline Frederich'in oynadıkları, Üç Kadın ile Pola Negri, Rod La Rocque ile A. Menjou'nun oynadıkları Yasak Cennet, 1925'te Clara Bow, Monte Blue ve Marie Prevost'un başrollerini paylaştıkları

Beni Bir Daha Öp ve Ronald Colman, Irene Rich, May McAvoy'lu Lady Windermere'in Yelpazesi gibi... Paul Leni 1926'dan itibaren "korku" filmlerinde uzmanlaştı ve daim ustası oldu. En önemlisi de, "dünyanın en iyi filmi" sıfatını kazanan Son Adam filminden sonra 1927'de "Fax Film Corporation"un davetini kabul ederek Amerika'ya giden F. W. Murnau, bu ülkede fevkalade önemli birkaç filme imzasını attı. Bunların başında Herman Sudermann'ın oyunundan yola çıkarak Lanet Gaynor, Margaret LivingStone, George O'Brien, Bodie Rosino ve J. Fareli MacDonald ile çevirdiği (senaryosu Murnau'nun sadık senaryocusu Cari Mayer tarafından yazılmış, filmin olağanüstü görüntülerini Charles Roscher ve Karl Struss çekmişlerdi) Şafak (1927) geliyordu.

Lubitsch, Leni, Murnau gibi Alman yönetmenlerin, özellikle dekor ve aydınlatma konusundaki görüşlerinin Amerikan sinema sanatı üzerinde son derece olumlu etkileri oldu. Griffith'in eski yardımcısı Viyanah Erich von Stroheim, aralarında sinik bir gerçekçiliğin ürünü olan acımasız, sert iki başyapıt [Çılgın Zevceler (1921) ve Hırs (1923)] da bulunan birçok film yaptı. Ancak bu eserler, daha önce Hoşgörüsüzlük için de olduğu gibi, sansür makasıyla kesilip biçilerek anlaşılma hale getirildi.

Amerikalı yapımcıların İsveçli yönetmen Viktor Sjöström'ü keşfetmeleri biraz daha uzun süre aldı. Ama sonunda, 1921 yapımı Hayalet Araba'dan sonra MGM ona da, yönetmenin kabul ettiği bir sözleşme önerdi. Sjöström bu sözleşme uyarınca aralarında Lon Chaney ile Tokatlanan Adam (1924), Kızıl Harf (1926) ve başyapıtı olan Rüzgâr (1928) da bulunan on kadar film çevirdi.

Arkadaşı Sjöström gibi yine MGM ile bir anlaşma imzalayan Mauritz Stiller ise aynı derecede başarılı olamadı. Stiller 1926'da Greta Garbo ile Baştan Çıkaran Kadın'ın, Pola Negri ile de Emperyal Otel'i'nin bazı sahnelerini çevirdi; ertesini yıl aynı aktrisle İtirafı gerçekleştirdi. Rus "göçmenleri" de Hollywood'da oldukça hayal kırıcı sonuçlar elde ettiler: Bunlar arasında örneğin, Dimitri Buşovyetski'nin Pota Negri veya MacMurray'la çektiği Maceracı (1926) ve Napolyon'un çekimi sırasında Abel Gance'ın yardımcılığını üstlenmiş olan Viktor Turyanski'nin oldukça başarısız bir filmi olan Rehine (1927) gibi eserler sayılabilir.

## **2. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA I**

## 2.1. Sesli Sinemanın Başlangıcı (1929-1934)

Amerika'da sesli sinemanın başlangıcından itibaren az önce değindiğimiz komedinin yanı sıra bütün türlerde filmler yapıldı. Müzikal ve müzikli komedi türünde şarkıcı John Boles'in oynadığı Çöl Şarkısı (1929), Laurence Tibbett'in başrolü üstlendiği Haydutun Şarkısı (1930); Ernst Lubitsch'in en başarılı eserlerinden birisi olan Lubitsch bu yüzden operet film türünün yaratıcısı kabul edilmiştir ve Maurice Chevalier ile Broadway müzikallerinin büyük yıldızı Jeanette MacDonald'ın yeteneklerini bir araya getiren Aşk Resmigeçidi (1929) en başarılı eserler arasındaydı.

Jeanette MacDonald sonradan şarkıcı yeteneklerini Leo MacCarey'in Let's Go Native (Yerlilere Benzeyelim!), Ernst Lubitsch'in Monte-Carlo, Ludwig Berger'in Serseri Kral filmlerinde de kanıtlayarak fırsatını bulacaktı. Öbür müzikaller arasında oyuncu kadrosunda Laurel ve Hardy, Joan Crawford, Bessie Love ve Marie Dressler'in yer aldıkları, MGM'ye yılın en iyi film Oscar'ını getiren Hollywood Şarkısı (1929), Warner'in yıldız köpeği Rin-Tin-Tin'li Şovların Şov'u (1929), yine Lubitsch'in büyük başarı kazanan, Maurice Chevalier'li Paramount Resmigeçidi (1930), şarkıcı Bing Crosby, Rythm Boys Topluluğu ve Paul Whiteman arkesirasıyla çevrilen Caz Kralı (1939), Bessie Love, Anita Page ve Charles King'in oynadıkları, birbirinden güzel revü sahnelerinin bir geçidi olan Harry Beaumont'un Broadway Şarkısı (1929), 42. Sokak (1932), üçlü Serenad (1934) ve özellikle son derece etkileyici, Daniel Haynes ve Nina Mae Mac Kinneo'nin oynadıkları bir siyah filmi olan Halleluyah! (1929) sayılabilir. Bu son müzikal dramda King Vidor sesi, siyahların müziğini ve sessizliğini hayranlık uyandıracak bir biçimde kullanmıştır.

Andre Gide bu filmle ilgili olarak; "... su baskınına uğramış orman içindeki uzun takip sahnesinde insan sesleri kesilince kulağa çarpan ölü suların sakın çırpınışından başka hiçbir sesin duyulmaması kadar etkileyici bir şey olamaz; insanların geçici şikayetlerini zamanda yerli yerine yerleştiren doğanın bu hiç bitmeyen mırıldanışı, karanlık karelerin sesiydi sanki" diye yazar.

Frank Capra yavaş yavaş, sonradan tamamen terk ettiği "monden" komedi türüne doğru kaydı: Jean Harlow'la Platine Sarışın (1931), May Robson'la Bir Günlük Hanımefendi (1933) ve özellikle dört dörtlük bir başarı kazanan, yönetmenine bir Oscar'la dünya çapında ün getiren İki Gönül Bir Olunca (1934) filmlerini çevirdi. Bu son film Clark Gable ile Claudette Colbert'in oynadıkları bir Paris bulvar komedisi-Fransız vodvili karışımıydı. 1935'te John Ford E. G. Robinson ve Jean Arthur'la en iyi filmlerinden biri olan Bütün Kent Ondan Söz Ediyor'u çevirdi.

Ciddi bir popülerlik kaybına uğradıktan sonra western, özellikle 1930'da açık havada, dev bütçeli, epik türdeki John Wayne'li Devletin Yolu'nu çeviren Raoul Walsh'in etkisiyle yeniden halkın en sevdiği türlerden biri oldu. Aynı yıl King Vidor MGM hesabına "Realife" (gerçek hayat) denilen büyük ekran tekniğiyle, yine epik bir film olan Billy the Kid'i çevirdi. Bu filmde Batı tarihinin en ünlü kanun kaçağını John Mack Brown canlandırıyor. Wesley Ruggles'in yönettiği, Richard Dix'in oynadığı Cimmaron ise en iyi film Oscar'ını kazandı. Bu dönemin başka ilginç westernlerinden bazıları da şunlardır:

Richard Dix'in oynadığı Fatihler (1932), Mary Pickford ve Leslie Howard'ın oynadıkları Sırlar (1932), Edward L. Cahn'ın Walter Huston'la yaptığı Kanun ve Düzen (1932).

Ciddi bir popülerlik kaybına uğradıktan sonra western, özellikle 1930'da açık havada, dev bütçeli, epik türdeki John Wayne'li Devletin Yolu'nu çeviren Raoul Walsh'ın etkisiyle yeniden halkın en sevdiği türlerden biri oldu. Aynı yıl King Vidor MGM hesabına "Realife" (gerçek hayat) denilen büyük ekran tekniğiyle, yine epik bir film olan Billy the Kid'i çevirdi. Bu filmde Batı tarihinin en ünlü kanun kaçağını John Mack Brown canlandırıyor. Wesley Ruggles'in yönettiği, Richard Dix'in oynadığı Cimmaron ise en iyi film Oscar'ını kazandı.

Bu dönemin başka ilginç westernlerinden bazıları da şunlardır:

Richard Dix'in oynadığı Fatihler (1932), Mary Pickford ve Leslie Howard'ın oynadıkları Sırlar (1932), Edward L. Cahn'ın Walter Huston'la yaptığı Kanun ve Düzen (1932).

Aynı yıllarda tutulan türler arasına dram ve macera filmleri de katıldı: Murnau'nun Djoevle'yi Vurun!, John Ford'un Kayıp Devriye, Rouben Mamoulian'ın Alkış (1929) ve Şehir Sokakları (1931) adlı iki mükemmel filmi bunların en iyi örnekleridir. Bu son filmlerden ilki, Beth Brown'un bir romanından alınmıştı ve Kitty Darling rolün de blues şarkıcısı Helen Morgan oynuyordu; ikincisi ise Dashiell Hammett'in bir öyküsünden uyarlanmıştı; başlıca rollerde Sylvia Sidney, Gary Cooper, Paul Lukas ve William Boyd oynuyorlardı.

Alkış'ta Mamoulian ses ve görüntü olanaklarını son derece ustaca kullanmış ve sesi, görüntüyü tamamlayacak, güçlendirecek bir biçimde değerlendirmeyi başarmıştı. Mamoulian şöyle der: "O dönemde halk sözlü sinemanın filme alınmış diyaloglarla eşanlamlı olduğuna inanmaktaydı. Ama ben, yeni teknik olanakları sessiz sinema deneyiminden edindiğimiz çok değerli bilgileri ihmal etmeden kullanmak istiyordum."

Şehir Sokakları'ndan söz ederken de yönetmen şunları ekler: "Shakespeare düşüncüyü anlatmak için iç monologlardan yararlanmıştı. Ama o zamandan bu yana bu yazınsal olanak terkedilmişti. Oysa çok şaşırtıcı bir "numara"ydı. Sylvia Sidney'i hapisanede yalnızken yakın çekimde görüntülemek ve ses kaydında izlenimlerini ve anılarını bu yakın çekim görüntüye monte etmek istiyordum. Ama bunun için ne kavgalar vermem gerekti! Herkes bana bu yeniliğimin başarısız olacağını, seyircinin ne olup bittiğini anlamayacağını söyledi. Onlara yapmak istediğim şeyin sessiz sinemada pekala kabul görmüş bir yöntem olduğunu (aklımda metafor ve üslup kullanımları vardı...) tekrarlayıp duruyordum. Seyirci o zaman kabul ettiğini şimdi niye reddetsindi ki? Sesli sinemada elde etmeye çalıştığım şeyler bunlardı ve sonradan renklide de benzeri şeyler denedim. Bugün artık iç monolog çok alışılmış bir yöntemdir... "

Bir dizi "polisliye" filmin, özellikle Josef von Sternberg'in Soygun ve Underworld filmlerinin ardından Lewis Milestone'un çevirdiği Vurgun (The Racket, 1928) ile sesli sinema 1920'li yılların gangsterlerini ölümsüzleştiren altın çağı açtı. 1930'lu yıllarda çevrilen 300 kadar "polisliye" film den üçü klasikleşmiş ve çok başarılı örnekler olarak kabul görmüştür: Mervyn LeRoy'un, W. R. Burnett'in mükemmel romanından yola çıkan ve Cesare Enrico Bandello rolünü Edward G. Robinson'un canlandığı Küçük Cesar (1930), William Wellman'ın, Tom

Powers rolünü James Cagney'in oynadığı Halk Düşmanı (1931) ve Howard Hawks'ın Paul Muni'li (Tony Camonte) Alkapon (1932). Her üç öykü de ünlü gangster Al Capone'un yükseliş ve düşüşünden esinlenmişti.

Öbür gangster filmleri arasında William Keighley'in James Cagney'li Kanun Kaçağı, Mervyn LeRoy'un Paul Muni'li Ben Bir Pranga Mahkumuyum ve Michael Curtiz'in Spencer Tracy'li Sing Sing'de 20.000 Yıl filmlerini anımsatmakla yetinelim.

1929 ekonomik bunalımı Hollywood'a günlük gerçeklikten esinlenen filmler için yeni bir konu sağladı. 1930'lu yıllarda gangster filmlerinin dışında sosyal ve belgesel nitelikli pek çok film çevrildi. Bunların en kayda değer olanları arasında Cecil B. de Mille'in Linç Yasası, William Wellman'ın Vahşetin Çağrısı, King Vidor'un Günlük Ekmeğimiz, Flaherty'nin Venedik Film Festivali'nde ödül kazanan (1934) Aranlı Adam, Van Dyke'in Eskimo, Fritz Lang ile Mervyn LeRoy'un (Ben Bir Pranga Mahkumuyum) ve özellikle Frank Borzage'ın (Silahlara Veda, Küçük Adam Ne Oldu Sana?, Uçuş Komutanı...) filmleri sayılabilir.

Bu yıllarda Amerikan yönetmenleri çok kaliteli savaş filmleri de çevirdiler. Howard Hughes'un Lewis Milestone'un işbirliğiyle çektiği Cehennem Melekleri (1930) bunların en seçkin örneklerinden birisidir. Jean Harlow'u ilk kez perdeye çıkararak bu film, hava savaşlarının olağanüstü bir sinema versiyonunu gerçekleştirmek-teydi (havacılık tutkunu olan Howard Hughes sekiz yıl boyunca çeşitli hız rekorlarını elinde bulundurmuş ve 5 Nisan 1976'da bir uçak kazasında ölmüştü).

Bir başka büyük savaş filmi de Lewis Milestone'un Erich Maria Remarque'in Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok (1930) adlı romanından esinlenerek çevirdiği filmidir. "Savaş şairi" Milestone'un diyalogları duygusallık yüklü ve gerçeğe yakınlık duygusunu vermede çok etkili olan başyapıtı, yönetmene en iyi film ve en iyi yönetmen Oscarlarını kazandırdı.

Sesli sinemanın ilk on yılına damgasını vuran bir özellik de, hemen hepsi az çok dışavurumculuğun büyük klasiği olan Doktor Caligari'nin Muayenehanesi'nden etkilenen çok sayıda korku filminin çekilmesidir. Tıpkı komedi filmleri, müzikal komediler ya da egzotik-duygusal macera filmleri gibi canavarlar, vampirler ve başka ürkünç yaratıklar korku ve heyecan uyandırarak izleyicilere günlük yaşamın hüzünlü gerçekliğinden uzaklaşma fırsatını veriyordu.

Universal Şirketi bu dalda uzmanlaştı ve türün büyük klasiklerini çevirdi: Tod Browning'in yönettiği, vampir rolünü Bela Lugosi'nin üstlendiği Drakula (1931), James Whale'in yönettiği, Vampir Nosferatu çizgisini sürdüren, canavarı Boris Karloff'ın canlandırdığı Frankenstein (1931), Robert Florey'in yönettiği, başrolde Bela Lugosi'nin oynadığı Morg Sokağı Cinayetleri (1932).

Öbür korku filmleri arasında anımsatılmaya değer olanlar, Michael Curtiz'in 1931 'de Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'nin (1920) ünlü oyuncusu John Barrymore'la çevirdiği Sengali ve Çılgın Deha filmleri; 1932 yapımı Doktor X, 1933 yapımı Mumyalar Müzesinin Esrarı, yine 1933 yapımı, Richard Alien, Kathleen Burke ve Dr. Moreau rolünde Charles Laughton'un

oynadıkları Dr. Moreau rolünde Charles Laughton'un oynadıkları Dr. Moreau'nun Adası, 1934 yapımı, Wells'in romanından esinlenen, Bela Lugosi ve Boris Karloffun yanyana oynadıkları Kara Kedi; Karl Freund'ün Leslie Banks'la çevirdiği 1932 yapımı Tehlikeli Oyun, 1932 yapımı Mumya ve korku filmlerinin bir başka büyük oyuncusu Çılgın Aşk'dır (Orlac'ın Elleri). Universal ile fantastik sinema dalında rekabet edebilen tek şirket olan RKO da 1933'te, büyük bir ticari başarı kazanan, Ernest B. Schoedsack ve Merian C. Cooper'in yönettikleri, dev gorilin nişanlısı rolünde Fay Wray'in başarılı bir oyun verdiği King Kong'u çevirdi.

Almanya'da Hitler'in iktidara gelmesinden önce sesli sinema hızla ilerledi. Uluslararası çapta sinemacıları ve aktörleri sayesinde Almanlar Hollywood'la rekabet edebildiler ve yapımcılar Avrupa pazarını ele geçirmeye başladılar. Büyük yönetmen Georg Wilhelm Pabst sesli sinemaya uluslararası planda kendini kabul ettiren üç başyapıtla adım attı. Bunlar, Milestonc'un Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok'uyla karşılaştırabileceğimiz, barışçılığı savunan cesur filmi Batı Cephesi, 1918 (1930), Kurt Weill'in müziği üzerine kurulu üç Kuruluşluk Opera (1931) ve Yoldaşlık (1931) idi.

Robert Siodmak "gerçekçi" akımdan (Neue Sachlichkeit: Yeni Nesnellik) esinlenerek UFA adına çektiği ve yetenekli Brigitte Horney'i oynattığı ilk sesli filmi Veda türünde birçok eser gerçekleştirdi. 1931 'de aynı tarz da başka filmler de çevrildi: Phil Jutzi, Berlin Alexander Meydanı'nı, Lupu Pick Sevilen Şarkı'yı, Georg Klaren Yargılanan Çocuklar'ı yaptılar. Bu "gerçekçi" filmlerin peşini Slatan Dudow'un dramaturg Bertolt Brecht'le işbirliği yaparak çevirdiği son derece acımasız bir toplumsal hiciv olan Kühle Wampe ya da Buzlu İşkembeler (1932) kovaladı.

Hem Almanya hem de Amerika'da "yılın en iyi filmi" seçilen bu son filmde, Potsdam Koleji'nde yatılı okuyan bir genç kızın öğretmenlerinden birine karşı (öğretmenin kadın olması yüzünden filmin konusu skandal yaratmıştı) duyduğu karmaşık tutku anlatılıyordu.

Aynı yıl Fritz Lang ilk sesli filmini, gerçekçilikle toplumsal eleştiri karışımı ve dışavurumculuktan izler taşıyan bir başyapıt olan M.'yi gösterime sundu.

Ancak sinema tarihinin en büyük "akımlarından" birisini, Josef von Sternberg'in 1930'da Heinrich Mann'ın Profesör Unrat romanından uyarladığı, öğrencileri tarafından iğrenç (unrat) lakabıyla anılan Profesör Rath'ı Emil Jannings'in, Lola-Lola'yı da Marlene Dietrich'in oynadıkları (yapımcılığını UFA adına Erich Pommer üstlenmişti) Mavi Melek filmi yarattı.

Alman sinemasının yüksek düzeyini yansıtan birbirlerinden farklı türlerde birçok başka filmin yapıldığı bu dönemden birkaç örnek daha vermekle yetinelim:

Walter Ruttmann'ın Dünya Melodisi (1929), UFA'nın çevirdiği baştan sona sesli ilk film olan, Willy Fritsch'in oynadığı Kalbin Şarkısı (1929), Wilhelm Thiele'nin, Lilian Harvey ve Wirtzy Fritsch tarafından yorumlanan müzikal filmi Aşk Valsi (1930), yine W. Thiele'nin Benzin İstasyonunda Üç Kişi (1930), Victor Trivas'ın No Man's Land (Boş Toprak, 1931) ve Richard Oswald'ın Koepenickli Yüzbaşı (1931) filmleri. 1933'te Nazizmin iktidara gelmesinden sonra

Yahudi düşmanlığı pek çok yönetmeni Almanya'yı terk etmek zorunda bırakacak ve Almanya'da kalanlar da kendilerini özgürce anlatma olanağını yitireceklerdi.

Fransa'da halk sesli sinemayı heyecanla karşılar ve sinema üretiminin 1929'da 52 filmden 1930'da 98'e, 1931'de 156'ya, 1932'de 157'ye artışına tanık olunur. 1930'lu yıllar da Fransız sinemasına egemen olan akımı, Georges Sadoul'un deyişiyile "şiirsel gerçekçilik" ya da Pierre Orlan'ın daha yerinde deyişiyile "toplumsal fantastik" olarak nitelemek mümkündür. Bu akım Zola'nın romanlarında tip örneğini bulduğumuz yazınsal doğacılık ve popülizm ile bir önceki on yılın avangardcı akımlarının (Fransız izlenimciliğinin, gerçeküstücülüğün, dışavurumculuğu şiirsel görüşünün) etkisinde kalmıştır.

1930'lu yıllarda gelişen bu Fransız sinema okulunun tartışmasız ustaları, Rene Clair, Jean Renoir, Jacques Feyder, Mareel Came, Julien Duvivier, Jean Vigo, Jean Gremillon'dur. Bu "sinemacı şairlerin" öncüsü olan Rene Clair bize peş peşe, ilk sesli filmi olan Paris Damları Altında (1930), ardından 1931'de, birçok açıdan (özellikle sözün görüntüyü zenginleştiren bir öge olarak kullanılışı bakımından) başyapıtı sayılan, Anabella (Batrice rolünde) ve Rene Lafevre'in (Michel rolünde) oynadıkları Milyon'u ve aynı yıl, Paris'te Tobis adına çevrilen Hürriyete Can Feda!, 14 Temmuz (1932) ve Son Milyarder (1934) gibi filmleri armağan ettikten sonra İngiltere'ye göç eder. Jean Renoir ile "sinema- katliam" adı verilen başkaldırı ve eleştiri sineması ve popülist gerçekçilik ön plana çıkar.

Renoir bu yıllarda Michel Simon ve Janie Mariez'le Dişi Köpek (1931), Pierre Renoir'la bir Simenan uyarlaması olan Kavşakta Gece (1932), Michel Simon'la Sulardan Kurtarılan Boudu (1932), G. Flaubert'den esinlenen, Valentine Tessier, Picrre Renoir, Max Dearly'nin oynadıkları Madam Bovary (1934) ve İtalyan yeni gerçekçiliğinin öncüsü sayılabilecek olan başyapıtı Toni (1934) film- lerini gerçekleştirir. Jacques Feyder 1929'da Birleşik Devletler'e gider ve Avrupa'ya dönüşünde Françoise Rosay, P. Richard - Wilm ve Pitoeffle Büyük Oyun'u (1934) çevirir.

Marcel Carne mesleğe, önce Feyder'in, ardından Rene Clair'in yardımcısı olarak başlar ve sinema gazeteciliği yapar, daha sonra Julien Duvivier 1932'de Jules Renard'dan uyarlanan, Robert Lynen ve Harry Baur'un aynadıkları Kızıl Saçlı Çocuk'a, aynı yıl Simenon'un romanından alınan İnsan Kafası'na, 1932'de Josette Day ile çevirdiği Alo Berlin... Burası Paris'e, 1934'te Maria Chapdelaine'e imzasını atar.

Jean Vigo, özellikle Hal ve Gidiş Sıfır'da (1933) [Vigo bu filmde kendi gençlik anılarından yararlanmıştı... Filmin Maurice Jaubert tarafından yapılan müziğiyle taşra lisesinin yatakhaneindeki ünlü kargaşa sahnesinin unutulması zordur] ve 1934'de çevirdiği Atalante filminde gerçeküstücüler için çok önemli olan yabancı ve tuhaf olan temalarını işler.

Ve nihayet Jean Gremillon bizlere aralarında Küçük Lisa, Metis Dinath, İki Paralık Sevgi İçin ve Küçük Babouin'in bulunduğu çok sayıda film bırakır. Bu listeyi tamamlamak için birçok başka yönetmene daha değinmek gereklidir: 1934'te Jean-Pierre Aumont, Resine Derean ve Simone Simon'la Kadınlar Gölü'nü yapan March Allegret; 1929'da Prensler Gecesi, 1930'da Aşk Çocuğu ve özellikle Sarı Odanın Gizi ve Siyahlı Kadının Parfümü adlı iki "polisiye" ile



Gaston Leroux'nun romanından, gazeteci Rouletabille rolünde Roland Toutain'in oynadığı iki uyarlama gerçekleştiren, Marcel L'Herbier; Roland Dorgelis'den yola çıkarak Tahta Haç (1931), ve özellikle Victor Hugo'nun Sefiller'inin çok önemli bir uyarlaması olan ilk "sesli" versiyonunu [Harry Baur, Charles Vanel, Charles Dullin, Florelle, Max Dearly, Jossefine Gal (Cosette) ile] ve Raimu ile Tarasconlu Tarta rio filmlerini çeviren, Tristan Bernard'ın oğlu Raymond Bernard; birçok kısa metrajlı filmin yanısıra 1933'te ilk uzun metrajlı filmini (Sarmısak) çeviren Claude Autant Lara; denizi şiirsel bir yaklaşımla ele alan Finis Terrae (1929), Mor'Vran (1930) ve Denizler Altını (1932) filmlerinin yönetmeni Jean Epstein; Acılı Ana, Demirhane Müdürü, Yoksul Bir Gencin Romanı ve özellikle 1930 yapımı İtham Ediyorum, Napolyon ya da Beethoven'in Büyük Aşk gibi filmler kadar iyi, ama onlar kadar takdir edilmeyen Dünyanın Sonu filmini gerçekleştirmiş Abel Gance; Zola'dan yola çıkarak Rüya (1930), bir Erckman-Chatrion uyarlaması olan Dostum Fritz (1933) ile bir Anatole France uyarlaması olan Crainquebille (1934) filmlerinin yönetmeni Jacques de Baroneelli gibi...

Yönetmen, dramaturg, ressam ve şair Jean Cocteau'yu kuşkusuz ayrı bir yere koymak gerekir. 1930'da yaptığı ilk filmi olan Şairin Kanı, gerçeküstücülük alanında yer almakla birlikte tipik gerçek- tücü eserlerde, örneğin Bir Endülüs Köpeği ya da Altın Çağ'da birbirini izleyen "yıkıcı görüntüler" yerine Cocteau'nun kişisel fantazmlarından ve barok tutkusundan beslenen "şaşırtıcı görüntülerle kurulmuştur.

Mareel Pagnol için ise "sinema, tiyatronun konservesini yapmaya yarayan teknik bir araçtan başka bir şey değildir." Pagnol bu anla- yıyla "filme çekilmiş tiyatro" ürünleri yapar: Alexander Karda'nın 1931'de yönettiği Marius, Marc Allegret'nin 1932'de çevirdiği Fanny, Louis Gasnier'nin 1933'de gerçekleştirdiği Topaz gibi. Sonra da kendisi kameranın arka sına geçerek Giono'nun Baumugues'lerden biri romanından yola çıkan ilk başyapıtını çevirir.

Onu 1936'da, Marius ve Fanny'yle başlayan Marsilya üçlemesinin üçüncü filmi olan Cesar izleyecektir. Sinemayı tiyatro oyunlarını halka mal etmenin yolu olarak görmek bakımından Pagnol ile aynı anlayışı paylaşan Sacha Guitry de 1931 'de Marc Allegret ve Robert Florey'i Raimu, Femandel, Suzanne Dantes ve Alerme'in oynadıkları Siyah ve Beyaz'ı çevirmekle görevlendirir.

1930'lu yıllarda İngiliz sineması Amerika'nın egemenliği altına girer. Avantajlı sözleşmelerin çekiciliğine kapılan çok sayıda yetenek, sinemacılar ve aktörler Amerika'ya göç ederler. Öte yandan Hollywood şirketleri İngiltere'deki film dağıtım ağını neredeyse tümüyle dene timleri altına almışlardır. İngiltere, ulusal pazarının hiç değilse bir bölümünü koruyabilmek için işbirliği ve koruma anlaşmaları imzalamaya ve melodram, tarihi dram, müzi- kal, komedi ve belgesel türlerinde yapılan İngiltere'ye özgü kaliteli filmlere ağırlık vermeye karar verir.

John Dyer 1930'ların İngiliz sinemasıyla ilgili olarak, "İngilizlerin kendilerini en rahat hissettikleri tür melodramdı. Hiçbir inceliği olmayan, bir bakıma yavan denilebilecek melodramlar. İngiltere'ye has mavi gözlü eski subayların sahil otellerinde müzikallerde figüranlık yapan kızları doğrayıp parçalarına ayırmaları, yarış atlarına doping yapmaları ya da

sevişme düşkünü insanların sabah gazetesinde günlük haberleri okumaya dalıp kahvelerini soğutmaları türünde konular işlenirdi bunlarda."

Bu türün önde gelen temsilcileri arasında George King, Arthur Woods, David MacDonald ve iki büyük usta, Hayalet Tren (1931) ve Roma Ekspresi (1932) filmlerini yöneten Walter Forde ile 1934'te Leslie Branks, Peter Lorre, Pierre Fresnay'in başrolünü oynadıkları Çok Şey Bilen Adam'dan başlayarak ünlü "gerilim" filmlerini çevirmeye girişen Alfred Hitchcock vardı.

Korda ince komedi türüyle [Düğün Provası, Maryrose'la Rose Marie ve Maxim'sdeki Kadın (1933)] tanınmış kişilerin özel hayatlarını ele alan filmlerin [VIII. Henry'yi oynayan Charles Laughton'a bir Oscar kazandırdı] vazgeçilmez yöneticisiydi.

O yılların İngiliz sinemasının en sevilen türlerinden biri de müzikli komedydi: Victor Saville 1932'de Jack Hulbert ve Renate Muller'le Güneş Kızı Susie'yi, 1933'te büyük oyuncu Jessie Matthews'la İyi Dostlar'ı, 1934'te Rodgers ve Hart'ın piyesinden, yine başrolünde Jessie Matthews'un oynadığı Her Daim Taze'yi çevirdi. Basil Dean iki çok büyük müzikal oyuncusunu keşfetti. Bunlar Grade Fields ve George Formby (1935) idi.

GPO'nun (General Post Office) kurucusu ve Sürüklenenler filminin yönetmeni John Grierson [1929'da çevrilen bu film, Grierson'un "aktüalite yaratıcı biçimde ele alınmalıdır" anlayışına göre çevrilmiş günlük yaşamı duygulu bir biçimde anlatan bir yapıttı], Flaherty, Cavalcanti, Len Lye, Norman McLaren, Harry Watt, Paul Rotha, Basil Wright [Seylan Şarkısı'nın yönetmeni (1934-1935)] gibi sanatçıları bir araya getirerek İngiliz belgesel sinema okuluna önemli bir ivme kazandırdı.

1930'lu yılların başlarında Pittalagua ve Cecchi gibi yapımcılar, Blasetti ve Camerini gibi yönetmenler ve Isa Pola, Lia Franca, Dria Paola, Leda Gloria, Elsa Merlini, Vittorio de Sica, Nino Besozzi gibi yetenekli oyuncular saye sinde İtalyan sinemasının uyanışına tanık olundu. En büyük İtalyan yapım şirketi olan Cine'nin başında bulunan Stefano Pittalagua 1930'da ünlü tiyatro yazarı Luigi Pirandelio'nun bir senaryosuna dayanan ilk sesli İtalyan filmini, Aşk Şarkısı'nı yönetme görevini Gennara Righelli'ye verdi.

Alessandro Blasetti yeni-gerçekçi, kısa skeçlerden oluşan "İtalyan" komedisi, anket sineması vb. gibi çok çeşitli türlerde filmler çevirdi: Tek Başına (1929), Ettore Petrolini'nin başrolünü oynadığı Neron (1930), Toprak Ana (1931), 1960 bunların başlıcalarıdır. Blasetti'in en iyi eseri kabul edilen bu sonuncu film, yönetimine damgasını vuran dinginlik, çekimin doğal dekorda (Sicilya'da) yapılması ve ulusal birliğini kurmaya çalışan İtalyan halkını profesyonel olmayan oyuncuların canlandırması gibi yönleriyle İkinci Savaş sonrasına damgasını vuran yeni-gerçekçilik akımına öncülük etmiştir. Mario Camerini ise çoğunda en gözde oyuncusu Vittorio de Sica'nın oynadığı bir dizi duygusal komedi çevirmiş ve Erkekler Ne Kabadır! (1932) filmiyle büyük başarı kazanmıştır.

Sovyetler Birliği'nde "üç büyükler" 1930'ların sonlarına kadar fazla verimli olamadılar. Dovjenko Toprak'tan sonra (1930) çevirdiği Ivan (1932) ile ilk başarısızlığına uğradı. Ameriak

deneyiminin hezimetle sonuçlanmasından sonra Yaşasın Meksika!, mali zorluklar yüzünden yarım kalmıştı SSCB'ye döndü ve ancak 1935'te yeni tür filmin çalışmalarına başlayabildi. Bejin Çayırı adlı bu bitmemiş film de kötü eleştiriler aldı.

Berlin'den dönen Pudovkin, iki sesli film çevirdi: Basit Bir Olay (1932) ve Kaçak (1934). Ancak bu filmlerin ikisi de daha önce çevirdiği üç sessiz filmin düzeyini tutturmaktan çok uzaktı. Buna karşılık Nikolas Ekk'in A. Makarenko'nun eserinden uyarladığı Hayat Yolu (1931), Sovyet sinemasının klasikleri arasına giren büyük bir filmi ve uluslararası bir başarı kazandı.

Japonya'da Kinugasa tarihli film türünde Kabuki tiyatrosundan esinlenen birkaç film çevirdi [Şafak'tan Önce ve Çusingura (1932). Goşo ilk sesli Japon filmi olan E'ki ve Yeni Kadın'ı (1929), ardından 1933'te Uyurken Konuşan Zevce ile Izu Dansçıları ve 1934'te Yaşayan Her Şey'i çevirdi. İtho önceleri Zanjin Zanba Ken (1929) gibi "jidai-ge ki" filmlerinde uzmanlaştı sonra, ilk sesli filmi olan Sova'nın Çılgın Kaçışı (1932) gibi samuray filmlerine yöneldi.

Hindistan'da çevrilen ilk sesli film, M. İrani'nin Alam Ara'sı (1931) büyük başarı kazandı. Ardından Debaki Bose peşpeşe Çandidas (1932), Puran Bogat (1933), Sita (1934) ve Vidia Pati (1935) filmlerini çevirdi.

Çin'de 1931 yılı bir dönüm noktasıdır. İlk sesli filmler (Yağmurdan Sonraki Mavi Gökyüzü ve İlkbahar Şarkısı) bu yıl çevrilir ve iki yeni dernek kurulur: Bunlar, yurtsever ve gerçekçi eserlerin yapılmasını destekleyen Sol Kanat Yazarları (AEAG) ve Sol Kanat Dramaturgları (ADAG) dernekleridir.

Çekoslovak sineması ise, özellikle Erwin Kisch'in Galgentoniler romanından uyarladığı ve ha Rina'nın başrolde oynadığı Tonischka (1929-1930) filmini çeviren Karel Anton ve Extase (Haz, 1933) filmini yapan Martin Fric ve Gustav Machaty sayesinde dünya çapında saygın bir yer edindi.

### **3. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA II**

### 3.1. Sesli Sinemanın Gelişmesi (1935-1940)

Bu dönemde Fransız sineması büyük bir canlılık gösterir. Jean Renoir (ressam Auguste Renoir'in ikinci oğludur...), Chaplin'in ve Stroheim'in eserlerindeki bakış açısından çok etkilenecek sinemayla uğraşmaya karar verir. 1924 ve 1969 arasında çevirdiği 38 film sinema sanatını derinden etkileyecek ve yönetmen eleştirmenlerin pek çoğu tarafından "Fransız sinemacılarının en büyüğü ve en Fransız" olarak kabul edilecektir.

Jean Renoir'in Fransız gerçekçiliğinin en iyi üç dört temsilcisinden biri olduğu konusunda en ufak bir kuşku yoksa da, karmaşıklığı, tekniğin ve sinema dilinin evrimine koşut olarak geçirdiği dalgalanmalar ve kimi çelişkileri nedeniyle Renoir'in eserini sınıflandırmak kolay değildir. Renoir'in eserinde "ham" bir gerçeklikten çok, hayal gücü ve düştü hareketle "kurulmuş" bir gerçeklik dile getirilir.

"Gerçeklik ancak gerçekçi olunmazsa yakalanabilir" diyen Renoir'in kurulmuş gerçekliğinin en iyi ortaya çıktığı filmleri, Madam Bovary (1934), Toni (1934), Bay Lange'in Suçu (1935), Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim'in oynadıkları Büyük Aldanış (1937), P. Renoir, Louis Jouvet, Lise Delamare'la çevirdiği, lirik vurgulu doğacı (natüralist) bir melodram olan Marseillaise'dir (1937).

Renoir'in yeteneği Flaubert (Madam Bovary), Maupassant (Bir Kır Eğlentisi, 1936), Gorki [Ayak Takımı Arasında (1936); Jouvet ve Gabin'i biraraya getiren bu film Louis Delluc Ödülü'nü kazanmıştır], Zola (Jean Gabin, Carette, F. Ledoux ve Simone Simon'un oynadıkları Hayvanlaşan İnsan, 1938) gibi büyük yazarlardan yaptığı uyarlamalarla kanıtlanır. Jean Renoir eleştirel doğacılığa yatkınlığını, çok iddialı ve sinemanın dorukların dan biri, ama aynı zamanda anlaşılabilirlik açısından zamanının çok ilerisinde bir film olan 1939 yapımı Oyunun Kuralı'nda en uç noktaya götürür.

"Oyunun Kuralı'nı yaptığım zaman nereye varmak istediğimi biliyordum. Çağdaşlarımın içini kemiren kötülüğü anlamıştım. Ama bu, filmimde bu kötülüğün ne olduğunu açık seçik anlatmayı başarabildiğim anlamına gelmez. Beni içgüdümlü yönlendirdi. Tehlikenin bilinci bana durumları ve konuşmaları kurma olanağı veriyordu ve filmde birlikte çalıştığım arkadaşlarım da benim gibi davranıyorlardı! Filmin iyi bir film olduğuna inanıyorum. Ancak, size tedirginliğin kurduğu kumpas yön verdiğinde çalışmak o kadar da zor değildir" diyordu, Renoir.

Spaak, Jeanson, Prilvert, Viot gibi yetenekli senaryocularla çalışan Marcel Carne ise bize "şiirsel gerçekçiliğin" gerçek başyapıtlarını bıraktı: Tuhaf Bir Dram (1937), Sisler Rıhtımı (1938), Kuzey Oteli (1938), Gün Doğacak (1939) gibi. Jacques Feyder Büyük Oyun (1934), Mimoza Pansiyonu (1935), Françoise Rosay, Louis Jouvet, Jean Murat, Alerme'in oynadıkları büyük bir Flaman freski olan Kahramanlar Panayırı (1935) ve Kuzeyin Kanunu (1939) filmlerini çevirdi.

Spaak, Jeanson, Prilvert, Viot gibi yetenekli senaryocularla çalışan Marcel Carne ise bize "şiirsel gerçekçiliğin" gerçek başyapıtlarını bıraktı: Tuhaf Bir Dram (1937), Sisler Rıhtımı

(1 938), Kuzey Oteli (1938), Gün Doğacak (1939) gibi. Jacques Feyder Büyük Oyun (1934), Mimoza Pansiyonu (1935), Françoise Rosay, Louis Jouvet, Jean Murat, Alerme'in oynadıkları büyük bir Flaman freski olan Kahramanlar Panayırı (1935) ve Kuzeyin Kanunu (1939) filmlerini çevirdi.

Julien Duvivier, Jean Gabin - Edwige Feuillere çiftinin oynadığı Golgotha (1935), Marc Orlan'ın ünlü romanından uyarlanan, Jean Gabin'in nefis bir oyun çıkardığı Bandera, Güzel Takım (1936), "şiirsel gerçekçiliğin" klasiklerinden olan Jean Gabin'in yine büyük başarı kazandığı Pepele Moko ya da Cezayir Batakaneleri (1936), dönemin Raimu, Fernandel, Harry Baur, Louis Jouvet, Pierre Blanchar, Marie Belin, Françoise Rosay gibi en büyük oyuncularıyla Henmi Jeanson (senaryoculardan biri) ve müziği hazırlayan Maurice Jaubert gibi sanatçıları biraraya getiren ünlü Balo Defteri (1937) ve Michel Simon, Louis Jouvet ve Victor Francen'in göz kamaştırıcı bir oyun sergiledikleri Günün Sonu (1938) filmlerini yaptı. Hal ve Gidiş Sıfır'ın ardından (1933) Jean Vigo bize bir başka başyapıt daha armağan etti: Atalante (1934). Bu gerçekçiliğin şiir, lirizm ve fantastikle kaynaştığı bir film. Jean Gremillon Dolorosa (1934), Kral Valsi, Sinek Pençesi (1936), Aş kın Suratı (1937), Garip Bay Victor (1938), Çatanalar (1939-1941) filmlerini çevirdi.

Abel Gance 1934'te, 1927'de çevirmiş olduğu Napolyon'un stereofonik sesli versiyonunu, ardından Edwige Feuillere'le Lucrece Borgia'yı (1935), Harry Baur'la Beethoven'in Büyük Aşkını (1937), bir zamanlar sessiz olarak çektiği (1918) başyapıtı İtham Ediyorum'un sesli versiyonunu (1937) ve Kayıp Cennet'i (1939) yaptı. Bu yıllarda Mareel L'Herbier de çok üretken: Claude Farrere'in romanından uyarlanan Yeni İnsanlar (1936), Adrienne Lecouvreur (1938) ve Michel Simon, Raimu, Novarro; Micheline Presle ile Jacqueline Delubac'ın oynadıkları çok iyi bir film olan Mutluluk Komedi (1940) filmlerini çevirdi.

Marc Allegret, Fırtına (1937) ve Sahne Kapısı'nı (1938) yaptı. Jean Epstein daha önce çevirdiği belgesellerin, "filme alınan şarkılar"ın ve balıkçıların dünyasıyla ilgili filmlerinin ardından duygusal ve melodram havasında filmlere yöneldi: Dilencinin Kalbi (1936) ve Dünyanın Ucundaki Kadın (1937). Mareel Pagnol Merlusse ve Cigalon'u (1935), sonra Topaz'ın ikinci versiyonunu (1936), aynı yıl Cesar'ı ardından Giono'dan esinlenerek çevirdiği iki başyapıtını, Kavuşma (1937) ve Fırınemin Karısı'nı (1938) ve nihayet Raimu ile Fernandel'i ilk ve son kez biraraya getiren Kuyucunun Kızı'nı gerçekleştirdi.

Sacha Guitry bu yıllarda Rahip (1935), İyi Talih, Bir Sahtekarın Romanı (Jacqueline Delubac, Marguerite Moreno, Serge Grave ile), Bir Düş Kuralım (Arletty, Michel Simon ve J. Delubac ile), Cambronne Sözü (1937, Raimu, J. Delubac, Pauline Carton ile), Tacın Incileri, Kadri (1938), Desire, Champs-Elyse'ye Çıkalım, Dokuz Bekardılar (1939)... filmlerini çevirdi.

Bu yıllarda sinema tarihinde önemli bir rol oynayan başka yönetmenler de ortaya çıktı: Pierre Chenal Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sını (1935), Pirandello'dan esinlendiği Elseneur İsyancıları'nı (1936), Hiç Bir Yere Ait Olmayan Adam'ı (1937), Maltalının Evi'ni, Orada Değildim'i (1939) ve Son Dönemeç'i; Edmond T. Greville, Söylenti'yi (1934), 'Aşk Taciri'ni (1935), Josephine Baker ve Albert Préjean'la Prens Tam-Tam'ı (1935) çevirdiler. Dönemin

öbür önemli adları arasında Georges Lacombe [R. Rouleau ve Rene Saint-Cyr ile Kalbim Senindir (1936), Jules Berry, Gaby Morley, Andre Lefaur, E. von Stroheim'la birkaç skeçten oluşan Duvarın Ardında (1939) ve en iyi filmi olan Göğün Müzisyenleri (1940)], Jeff Musso (Je an-Louis Barrault, Piere Fresnay ve Viviane Romance ile yaptığı, 1938 Louis Delluc ödülünü alan Püriten), Maurice Toumeur (Yurtsever Kadın, Katia, Volpone vb), Jean Be noit-Levy (Helene, Kuğunun Ölümü), Christian-Jaque [Lejyondan Biri (1936), Saint-Agil'de Ölenler (1938), Pierre Very'nin anlatısından uyarlanan Melekler Cehennemİ (1939)], Claude Autant-Lara (Pierre Blanchar'la, Lyon Kuryesi Olayı, Françoise Rosay'la Dere ve Arletty, Michel Simon, Fernandel ile Fric-Frac) sayılabilir.

1930'lu yılların Fransız sineması çalışmalarını sürdürmek üzere bu ülkeye gelen yabancı sinemacılara çok şey borçludur. Bu yabancılardan Ruslar arasında Fedor Ozep'in [Stefan Zweig'in romanından Amok (1934), Puşkin'den Maça Kızı (1937), Erich von Stroheim'la Cebelitarık (1938) ve Tarakanova], Anatol Litvak'ın [Anabella ve Jean-Pierre Aumont'la Müretlebat (1935), Danielle Darieux ve Char les Boyer'yle Mayerling (1936)], Victor Tourjansky'nin (Nostalji ve Nina Petrovna'nın Yalanı (ikisi de 1937)], Alexis Granovsky'nin [Kral Pausole'un Maceraları (1935)], Alexandre Volkoffon [Binikinci Gece ve Karnaval Çocuğu (ikisi de 1933)], Dimitri Kirsanoffun [beyaz kadın ticaretini ele alan bir film olan Limanların Franco'su (1937), Nadya Sibirskaya ile Güneşsiz Mahalle (1939)], Leonidc Moguy'ün [Annie Ducaux, Corine Luchaire, Ginette Loclerc, Roger Duchesne gibi parlak yıldızlarla çevirdiği büyük beğeni kazanan filmi Parmaklıksız Hapishane (1938), Corinne Luchaire-Roger Duchesne çiftiyle çevirdiği Çatışma (1938), Corinne Luchaire ve J. - P. Aumont'la Seni Bekleyeceğim (1939), Annie Dacaux, Blanchette Brunoy ve Pierre Blanchar'la Tanrının İzi (1940)] adları önemlidir. A. Volkoff ve J. de Baroncelli'nin filmlerinde oynayan büyük aktör Mosçukin başta olmak üzere Rus oyuncular, Lazar Meerson ve Andrei Andreev gibi büyük dekoratörler, Georges Annenkov, Alfred Junge, Georges WakhCvitch gibi kostümcüler ve Boris Kaufman, Rudy ate, Eugen Schüfftan gibi kameramanlar da 1930'ların Fransız sinema- sına önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Hitler'in iktidara gelmesinden sonra Yahudi düşmanlığının tırmanması pek çok Alman, Avusturyalı ve Çekoslovak yeteneğinin Fransa'ya göçüne yol açtı. Bu yetenekler arasında Kare! Anton, Kurt Bemhardt, Ludwig Berger, Cari Lamac, Richard Oswald, Robert Siodmak, Victor Trivas, Robert Wiene, Billy Wilder'in adları ilk akla gelenlerdir. ABD'ye gitmeden önce Fransa'da Fritz Lang, Liliom'u (1933), G. W. Pabst da Atlantid ve Don Kişot'u, daha sonra da, Jean Gabin ve Peter Lorre'un oynadıkları bir komedi olan Yukardan Aşağıya'yı (1934) çevirdiler.

Pabst Amerika'ya göç ettikten bir süre sonra yeniden Fransa'ya döndü ve orada kendi seçimi olmaktan çok, ona dayatılan konular üzerine filmler çevirdi: Georges Neveu'nün senaryosu üzerine Dita Parlo, Pierre Fresnay, Louis Jouvet, Charles Dullin ve Jean-Louis Barrault ile ile Bayan Doktor (1937), Louis Jouvet ile Şangay Dramı (1938) ve Micheline Presle'le Felakete Sürüklenmiş Genç Kızlar (1939). Sarre kökenli bir Fransız yönetmen olan Max Ophüls'ün mizacı ve eserleri bakımından herhangi bir gruba dâhil edilmesi zordur.

Ophüls bu yıllarda Colette'in Müzikholün Öbür Yüzü kitabından yola çıkarak İlahe (1935), A. P. Antaine'in piyesinden uyarlanan Tatlı Düşman (1936), Goethe'nin romanının bir uyarlaması olan Werther (1938), Edwige Fueillere'le Yarını Olmayan (1939) filmlerini çevirdi.

Büyük Danimarkalı yönetmen Carl Theodor Dreyer en iyi filmlerini Fransa'da gerçekleştirdi: İlk başyapıtı olan Jeanne d'Are'in Çilesi'nden (1928) sonra kana susamış vampir filmleri dizisinin ilki olan Vampir'i (ya da David Gray'in Garip Macerası, 1932) çeviren Dreyer'in bu filmdeki etkileyici fotoğraflarına özellikle ışık ve flu oyunlarına, Dreyer'in kameramanları olarak çalışan Rudolph Mate ve Louis Nee imza attılar (filmin dekorlarını Hermann Warm, müziğini Wolfgang Zeller yapmışlardı).

İtalyanlar arasında birçok yetenekli sinemacı sıvrıldı: Mario Bonnard (Fernandel ve Michel Simon'la birçok film yaptı...), Augusto Genina (büyük bir Fransız-İtalyan-Alman-Amerikan ortak yapımı olan Güzelliğin Bedeli filminin yönetmeni), müzikallerde ve operet uyarlamalarında uzmanlaşan Carmine Gallone gibi.

İtalya'da faşist hükümet 1926-1927'ye doğru yaşanan ekonomik kriz nedeniyle yurtdışına göçeden yönetmenleri geri çağırarak onlara belgeseller ya da propaganda filmleri çevirme görevini verdi:

Gallone Afrikalı Scipion (1937), Genina Beyaz Süvari (1936), Alcazar Teğmenleri (1939), Brignone Terasa Confalioni (1934) ve Kırmızı Pasaport (1935), Alessandrini Luciano Serra, Pilot (1938) filmlerini çevirdiler.

Bu dönemin filmlerinin büyük çoğunluğu rejimi tedirgin etmeyecek romantik ya da egzotik kahramanlar yaratan -sansür yüzünden- hafif burjuva komedileri, eğlendirici, duygusal-komedi türünde macera filmleriydi. Bunlara "beyaz telefon" filmleri denilmekteydi.

Vittorio De Sica ve Assia Norris'in oynadıkları Bay Max (1937), Büyük Mağaza (1938) filmleri (her ikisini de Camerini yönetmişti); Gallone'nin Uzaktaki Sevgili'si ve Alessandrini'nin, Ballerini'nin, Palermi'nin çevirdikleri filmler bu türe girmektedir. "Egzotik" denilen macera filmleri arasında Marcellini'nin Tunç Nefer (1937), Camerini'nin Büyük Çağrı (1936), Alessandrini'nin Luciano Serra, Pilot, Blasetti'nin Ettore Fieramosca (1938) filmleri sayılabilir. Lubitsch'in büyük hafif komedilerine benzeyen eğlendirici filmler ise yalnızca seyirciye hoşça vakit geçirtmeyi amaçlamaktadır:

Neufeld'in Şatodaki Balo, Genina'nın Şarkılı Şato (1939), Blasetti'nin Salvator Rosa'nın Macerası (1939) filmleri gibi. Ancak bazı sinemacılar devrimci bir bakış açısına sahip olmaksızın sansürün her dediğine uymayı reddetmiş, savaş sonrasının yeni- gerçekçi sinemasını hazırlayan taşlamaları, fantezileri ve yeni arayışlarıyla faşist rejimin kimi önderlerini rahatsız eden filmler de çevirmişlerdir. Bu aykırı sesler arasında Vecchia Guardia (1934) filmiyle Blasetti'yi, Üç Kapılı Kilise (1934) filmiyle Camerini'yi, Halk Treni (1933) ile Matarazzo'yu vb. saymak mümkündür.

Almanya'da 1933'ten itibaren Nazizmin yükselişine tanık olunur. En iyi sinemacılar ülke dışına göç ederler. Bu yetenek kanamasından geriye üç beş iyi zanaatkârla mesleklerini iyi



bilen birkaç kişi kalacaktır. Gerhardt Lamprecht namuslu bir roman uyarlamacıdır: Pola Negri ile Madam Bovary'yi (1937), Lida Baavora ile Dostoyevski'nin Kumarbaz'ını (1938) çevirir; Geza von Bolvary, Martha Eggerth, Paula Wessely, Paul Hörbinger'in oynadıkları operetler ve duygusal komediler yapar. En sevilen oyuncular arasında Willy Forst, Hans Albers ve özellikle Üçüncü Reich'in "medarı iftihar" olan Emil Jannings'dir.

Nazizmin önde gelen propagandacısı olan kadın sinemacı Reni Riefenstahl'ı ayrı bir yere koymak gerekir: Her ikisi de 1935'te çevrilen ve ilki Hitler'i ve partisini yücelten Reichsparteitag ve İradenin Zaferi filmlerinden sonra, yine bir propaganda belgeseli olan Wehrmacht'ımız filmine ve özellikle, Hitler tarafın dan arı ırkın üstünlüğünü kanıtlamak üzere düzenlenen büyük bir gösteri olan Berlin olimpiyatlarıyla ilgili bir belgesele, Die Olympiade'a (1936) imzasını atmıştır.

SSCB'de iç savaştan esinlenen birçok eser Sovyet sine- masında ilginç bir yenilenmeye yol açar. Vassiliev kardeşlerin (Sergey ve Georgi) 1934'te çevirdikleri Çapayev (1934) iç savaş sırasında partizanların önderi olan bir devrimcinin öyküsüdür; filmde kahramanın kişiliği, insanca karakteri ön plana çıkarılmıştır. Georges Sadoul filmle ilgili olarak: "Filmin halktan gördüğü destek muazzamdı ve kendine özgü bir hayatı olan çağdaş bir kahraman tipi yarattı...

Başında kürk kalpağı, atların çektiği bir arabada, mitralyözün yanında ayakta duran partizan imgesi evrensel bir beğeni kazandı. SSCB'de çocuklar Çapayev oyunu oynamaya başladılar..." diye yazar.

FESK'in kurucuları Kozintsev ve Trauberg'in Maksim üçlemesi (1935-1939), psikolojik bakımdan çok başarılı bir eser olan Ermler'in Büyük Yurttaş (1938-1939), 1937'de Paris Sergisi'nde Büyük Ödül kazanan, Zigan'ın Kronştad Denizcileri, Heifitz ve Zark'i'nin Baltık Milletvekili (1937) aynı dönemin önemli filmlerindendir. En dikkate değer filmler öykülerini tarihten almışlardır.

Büyük Dovjenko yeteneğini Aerograd ( 1935) ve özellikle Çaçorlar (1939) filmlerinde yeniden kanıtlar; Petrov çok başarılı bir film olan Büyük Petro'ya (1937) imzasını atar; Pudovkin Suvorov'u (1940) çevirir; Aizenştayn 1938'de sinemanın klasiklerinden olan, muhteşem Aleksandr Nevski'yi gerçekleştirebilir.

"13. yüzyıl Rusya'sı doğuda bitmez tükenmez Tatar akınlarının, batıda ise haçlı seferleri sırasında oluşan dini bir tarikat olan Töton Şövalyelerinin saldırılarının hedefidir. Güçsüz düşmüş, birliğini kurmaya çalışan Rusya Novgorod'a sıkışmıştır; istilacılara karşı direnme ve ardından karşı saldırı harekâtı burada başlatılır. Bu şehrin şanlı adı sonsuza dek yeniden uyanış ve bağımsızlıkla özdeşleşmiştir. Bağımsızlığın öncüleri prenslerin en akıllıları ve en çalışkanlarıydı. Bunlar arasında da ilk yer askeri dehasının yanısıra halk milislerini kendine bağlamayı bilerek askeri zaferi sağlayan Aleksandr Nevski'ye aittir.

Halkla olan yakınlığı, iç içeliği sayesinde ki Nevski dönemin karmakarışık siyasi ortamında yolunu bulabilmiş, tarihi bakımdan savunulabilir tek politikayı izleyebilmiştir. Tatarları yumuşatıp onlarla "iyi geçinme"yi başaran Aleksandr'ın batıda eli kolu serbest kalır.

Rus halkını tehdit eden en büyük tehlike, ulusal bilinci daha çekirdek halindeyken tehdit eden Doğu'dan ve Batı'dan gelen akınların doğal sonucu olan tehlike, bu idi. Aleksandr en büyük mücadeleyi Almanlara karşı verdi. Aleksandr'ın ve Novgorod milislerinin en üstün askeri başarıyı elde ettikleri doruk, 5 Nisan 1242'de verdikleri "buz savaşları" diye bilinen Peypus savaşlarıdır. Bu olağanüstü bir harekâtın güzel bir sona vardığı yerdir..." diye yazar Ayzenshtayn.

Büyük tarihi konuların yanı sıra müzikli komediler de çevrilir: Aleksandrov'un en sevdiği tür olan bu filmler arasında gözde oyuncusu Liontav Ortova ile çevirdiği Neşeli Oğlanlar (1934), Sirk (1936), "Amerikan tarzı komedi"nin klasiklerinden olan Volga-Volga (1938) sayılabilir; bunların dışında "gençler için" filmler denilen türe giren Legoşin'in Uzakta Bir Yelkenli (1937), her üçü de Ptuçko'nun yönetiminde çevrilen, Swiffen esinlenmiş Yeni Gulliver, Altın Balık, Küçük Altın Anahtar ve Danskoy'un Gorki'nin Çocukluğu (1938) gibi filmler çevrilmiştir.

"Sinemanın çocuklara adadığı en güzel sevgi şarkısı olan bu filmler de 1880'li yıllarda Rus köylüsünün yaşadığı hayatın basit günlük gerçekliği anlatılır (...) İlk bakışta öyle görünmese de büyük sanat yapıtları olan bu filmler, otuzlu yılların Sovyet sinemasının başyapıtlarıdır" (Jean Mitry) diye nitelenen bu filmlerden başka G. Sadoul'un, "Bir Ekim gecesinin romantik ortamında yaşanan, iki yeni Romeo-Juliet'in melankolik öyküsü" diye anlattığı, Yuri Rayzman'ın başyapıtı olan Son Gece (1937) benzeri birkaç romanesk, duyarlı ve güzel film daha çevrilmiştir.

Savaş öncesi yıllarda Japonya askeri bir diktatörlüğün egemenliği altındadır. İçizo Kobayaşi tarafından kurulan ve hemen hemen tek film üretim ve dağıtım şirketi olan Toho Japon militarist propagandasının hizmetindedir. Şirketin çektiği filmlerin çoğuna imzasını atan sinemacı Kajiro Yamamoto'dur ve "kılıç-kalkan" filmleri denilen, Hawaii ve Malezya Deniz Savaşları gibi bir dizi savaş filmi çevirmiştir. Geri kalan filmler sansüre tabi tutulmakta, cüretkar sanat eserleri yasaklanmakta ve yönetmenler özel yaşamla ilgili komediler ve vodviller çevirmek zorunda bırakılmaktadırlar.

Yine de bu filmlerden bazıları gerçekçi bir görüş yansıtmayı başarır. Goşo'nun Jinsei no Onimotsu (ya da Hayatın Cefası, 1935) ve birkaç gerçek anlamda toplumsal mizah sahnesi içeren Mokuseki (ya da Odun Kafa, 1940) gibi filmleri bunların başında gelir. Onu örneğin, 1937'de Tek Oğul (Histori Musuko) ve Hanımın Unuttuğu adlı filmlerini çevirir. Böylece bir kez daha, "sansürün daima keyfi olduğuna, kimi zararsız filmleri yasaklarken hiç de öyle olmayan başka filmleri gözden kaçırdığına" tanık oluruz.

Bu yıllarda, özellikle bir Macar göçmeni olan Alexander Karda'nın (Sandor Kellner) yapıcılıkta sağladığı ivme sayesinde İngiliz sinemasının yeni bir atılım yaptığı görülür. İngiliz sineması Karda'ya ne içerik, ne de dekorların zenginliği, ayrıntı bolluğu ve sahneye koyma üslubuna damgasını vuran ihtişam bakımından Hollywood yapımlarını ara tan pek çok gösterişli film borçludur: Feyder'in yönettiği Scarlet Pimpernel (1934), Yarın Olacaklar (1936), Rembrandt (1936), Zırhsız Şövalye (1937) ve başka yönetmenlerce çevrilen Davul (1938), Dört Beyaz Tüy (1939), Bağ- dat Hırsızları (1940), Leydi Hamilton (1941) gibi ...

Rene Clair Korda hesabına Hayalet Batıya Gidiyor'u (1935) gerçekleştirir. Korda Amerikalı sanatçılarda çalışır. Örneğin King Vidor Cranin'in romanından uyarlanan Şahika'yı (1938), Sam Wood da, Robert Donal ve Greer Garson'un oynadıkları Güle Güle Mr. Chips'i (1939) yönetirler. Bununla birlikte dönemin en ilginç filmlerini bir İngiliz çevirecektir. Birkaç büyük "gerilim" filmine imzasını atan bu İngiliz Alfred Hitchcock'tur: 1935'te Robert Donat ve Madelaine Carrol'un oynadıkları 39. Basamak, 1937'de Sylvia Sidney, John Loder ve Oscar Homolka'nın oynadıkları Sabotaj, 1938'de Margaret Lockwood, Michael Redgrave ve Paul Lukas'ın başrolleri paylaştıkları, çok büyük bir beğeni kazanan Bir Kadın Kayboldu ve 1940'ta Dapine de Maurier'nin romanından uyarlanan Rebecca'yı çevirir. Ayrıca İngiliz belgesel sinema okulunun önemine ve özellikle bu okulun önde gelen iki temsilcisinin, Grierson ve Cavalcanti'nin [klasikleşen Gece Postası (1936) ortak yapımlarıdır...] üstün bir düzeye erişen yapıtlarına değinmek gereklidir.

Bu dönemde Amerikan sineması çok sayıda kaliteli eser verir. Roosevelt çağı demokrasisinin tipik sinemacısı olan Frank Capra ütopyik ama sonuç olarak iyimser, hafif komedilerle büyük başarı kazanır. Clark Gable, Gary Cooper ve James Stewart'ı "yıldız" yapan yönetmen de Capra'dır. Gable dünya çapında ünlü ve 1935'te beş Oscar kazanan İki Gönül Bir Olunca filminde başrolü oynar. Gary Cooper Bay Deeds Şehre Gidiyor'un (1936) başkahramanı, uzun hacaklı Bay Deeds'dir. James Stewart ise George S. Kaufman ile Mass Hart'ın ünlü piyeslerinden perdeye uyarlanan Dünya Malı Dünyada Kalır (1938) filminin yıldızıdır.

Capra ayrıca Gaip Ufuklar (1937) ve yine James Stewart'ın Jefferson Smith rolünü oynadığı Bay Smith Washington'a Gidiyor (1939) filmlerine imzasını atar. John Ford Lincoln'ü Ben Öldürmedim'i (The Prisoner of Shark Island, (1936) yapar ve ardından genellikle John Wayne'in filmin kahramanını canlandırdığı, western türünün başyapıtlarını çevirir. Bunların ilk akla geleni olan Cehennem Dönüşü'nde (Stagecoach, 1939) Wayne (Ringo Kid), Claire Trevar (Dallas) ve John Carradine (Hatfield) ile birlikte oynamaktadır.

Western türünün en parlak yıllarından biri olan 1939'da türün klasiği sayılan Cehennem Dönüşü'nün yanısıra halkın büyük beğenisini kazanan birkaç film daha piyasaya çıkar: Jesse James, Dodge City ya da Fatihler (her ikisi de teknikolorla çevrilmiştir...), Oklahoma Kid ve Pasifik Ekspresi, bunların başlıcalarıdır. William Wyler, Sylvia Sidney, Humphrey Bogart, Joel MacCrea ve Claire Trevar'un oynadıkları Çıkmaz Sokak (1937), Bette Davis, Henry Fonda ve George Brent'in oynadıkları Jezebel (1938), Laurence Olivier, Merle Oberon, David Niven'li Rüzgârlı Bayır (1939) ve Gary Cooper'in başrolde oynadığı Westerner ya da Kovboy (1940) filmleriyle yeteneğini kanıtlar. Wyler'in bu filmlerdeki kameramanı 1936'dan itibaren Wyler'in filmleri kadar John Ford, Orson Welles, Howard Hawks gibi sanatçıların en iyi eserlerinde de üstün mesleki bilgisini ortaya koyan, büyük usta Greg Toland'dır. Howard Hawks Hollywood sinemasının en parlak adlarından biridir ve hemen her türde başarılı olur. Cary Grant, Katherine Hepburn, Charlie Ruggles'ın oynadıkları Baby'yi Yetiştirmek (1938) gibi komediler, Kanlı Nehir, Rio Bravo ya da Kahramanlar Şehri gibi barok trajediler ve westemler çeviren Hawks'ın seçkinleştiği filmler havacılıkla ilgili olanlardır: Şeref Yolu, Hava Kuvvetleri ve özellikle Cary Grant, Joan Arthur, Richard Barthelmers'in oynadıkları, duygulu bir hümanizma ortaya koyan

başyapıtı, Yalnız Melekler Kanatlıdır (1939) gibi. Alman Lubitsch en iyi filmlerini (komediler, operetler, vodviller, töre hicivleri) hayatının Amerika'da geçirdiği (1923-1948) ikinci yarısında çevirir. 1937'de Marlene Dietrich ile Melek, 1938'de Gary Cooper, Claudette Colbert, David Niven ile Mavi Sakalın Sekizinci Karısı, 1939'da Greta Garbo ve Melvyn Douglas ile Ninoçka ( Gülmeyen Kadın) filmlerini yapar.

Leo MacCarey 1935'te Harold Lloyd'da Sütlü Çorba, 1936'da Yarına Yol Aç, 1937'de Korkunç Gerçek, 1938'de de Irene Dunne, Charles Bayer, Maria Uspenskaya ile Bir Aşk Macerası filmlerini çevirir. Victor Fleming 1937'de Kipling'in eserinden yola çıkarak Spencer Tracy ve Freddie Bartholomew ile Kahraman Kaptan, 1939'da Judy Garland'la Billur Köşk filmlerini çevirir ve 1939'da da Margaret Mitchell'in romanından uyarlanan Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard, Olivia de Havilland'ın başrollerinde oynadıkları, çok ünlü Rüzgâr Gibi Geçti'yi filme alır. Bu görkemli başyapıt 1939 yılının en iyi film Oscar'ını kazanacaktır.

Dönemin önemli öbür filmleri arasında, Edmond Goulding'in Ölüme Kadar (1939), Clarence Brown'in Spencer Tracy ile çevirdiği Edison (1940), George Cukor'un bir Shakespeare uyarlaması olan Romeo ve Juliet (1936) filmleri; büyük gösteri türüne giren, tarihi fresk ya da felaket filmlerinden örnekler [John Ford'u Kasırğa'sı (1937), Henry King'in Chicago Yangını (1938), Cecil B. De Mille'in Buffalo Bill'i (1936) ve Kızıl Manto'su ile Muson, Pasifik Ekspresi gibi filmler], macera filmleri [Micheal Cur tiz'in 1935'te, yenilmez dövüşçü Errol Flynn'le yaptığı Kanlı Kaptan, Cecil B. DeMille'in 1938 yapımı Korsan, King Yidor'un 1940'ta Spencer Tracy, Robert Young, Walter Brennan ile yaptığı Kuzeybatı Geçidi gibi filmleri] sayılabilir.

Komedi türünde dikkati çeken filmler, Şarlo'lar (Asri Zamanlar, 1936), Laurel-Hardy işbirliğinin sonucu olan uzun metrajlı filmler (Uşaklar, Demek Kardeşindi, Laurel Hardy Batı'ya Gidiyor, Dağlılar Aramızda, Keçi İnadı, Oxford'un Aslan... ) ve Marx kardeşlerin (Üç Ahbap Çavuşlar Opera'da, üç Ahbap Çavuşlar At Yarışında, Oda Servisi, Altın Arayıcısı...) filmleridir.

Aynı dönemde Walt Disney, Fare Mickey ve Vak Vak Donald türü kısa metrajlı filmlerini çekmeyi sürdürürken bir yandan da ilk uzun metrajlı canlandırma sineması örneği olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler'i (1937) gerçekleştirir.

Bu yıllarda İskandinav sineması artık dünya sinemasında fazla önemli bir yer tutmamaktadır. Bu ülkelerin başını çeken İsveç'te yılda ancak 20-30 kadar film çevrilmektedir. İsveç sineması ABD'ye göç eden Sjöström, Stiller, Garbo, Lars Harson vb. yönetmen ve oyuncuların eksikliğinin yanı sıra "sesli" sinemaya geçilmesiyle, İskandinav dillerinin dünyanın pek az yerinde konuşuluyor olmasının yol açtığı sıkıntıdan etkilenmiştir.

Yine de 1930'lu yıllarda İsveç'te Signe Hasso, Viveca Lindfors, Ingrid Thulin ve Sjöber'in, özellikle Gustav Malander'in Intermezzo, Bir Kadın Yüzü, Tek Bir Gece gibi filmlerinde oynayan muhteşem Ingrid Bergman gibi usta oyuncular yetişir.

Norveç sineması iki başarılı filme [her ikisi de olağanüstü bir oyun çıkaran Alfred Maurstad tarafından yorumlanan Serseri (1937) ve Giest Baardsen (1939)] imzasını atan Tanered Ibsen tarafından temsil edilmektedir.

Finlandiya yılda ancak yirmi kadar film üretebilmektedir. Bu filmlerin en ilginçleri, Risto Orko'nun Eylemciler (1940), Kızıl Casus (1937), VMV 6 (1936) filmleriyle Nirki Tapiovaara'nın çevirdiği Juhas (1935) ve İnsanın Kaderi'dir (1939). Dönemin en tanınmış Finlandiyalı yönetmenleri arasında Kassila, Sarka, Vaala'nın adları sayılabilir.

Danimarka sineması yılda on beş filmle en geriden gelmektedir. Danimarkalı sinemacıların en yeteneklileri Georg Schreevligt, Paul Henningsen, Benjamin Christensen, Lau Lauritzen, Andreas Sandberg ve aktris Bodil Ipsen'dir.

İspanya'da iç savaş sırasında (1936,1939) Rafael Gil'in filmleri gibi cumhuriyetçi propaganda belgeselleri, aktüalite belgeselleri [Joris Ivens'in Ernest Hemingway ve Roman Karmen'in yardımıyla çevirdiği İspanyol Toprağı (1937) gibi] ya da İspanyol iç savaşıyla ilgili kişisel gözlemleri yansıtan filmler [Causus ya da Sierra de Tervel (1937-1938) bu türün başyapıtlarından biridir; filmde bir yandan anlatıcının güçlü kişiliğini, bir yandan da Ayzenshtayn ve Pudovkin'in düşüncelerinin etkisini bulmak mümkündür] yapılmıştır.

Arjantin sineması bu yıllarda bir yandan İspanyolcanın çok yaygın bir dil olması diğer yandan da sinemacıların halkın beğenisine kolayca ayak uydurabilmeleri ve yetenekli oyuncuların ortaya çıkması sonucu (Luis Sandrini, Pepe Arias gibi komedi ustaları, Carlos Gardel, Libertad Lamarque gibi tango şarkıcıları) önemli bir aşama yaptı. Ancak Arjantin sinemasının "altın çağı"na damgalarını vuran Luis Saslasky, Mario Soffici, Lucas Demare gibi yetenekli yönetmenler, kısa bir süre sonra, geniş bir kitleye ulaşma kaygısının yönlendirdiği çoğu doğacı ya da gerçekçi bir yaklaşımla sosyal dramları ele alan, milliyetçi filmler çevirme ye başladılar.

Meksika sinemasının en etkileyici simaları ise 1934-1939 arasında sinemada yetenekli bir oyuncu olarak sivrilen Emilio Fernandez ile yönetmen Chano Urueta'dır (Los de Abajo, 1939 ve en iyi filmi olan La Noche de los Mayas, 1939). Meksikalı yönetmenlerin çoğunda, sinemanın iki büyük yönetmeninin, Bunuel ve Ayzenshtayn'ın sinema an- layışlarının etkisi görülür. Ayzenshtayn Meksika üzerinde Fırtına'yı çevirmek üzere ülkesini terk ederek 1931'de Meksika'ya gelmişti; Bunuel ise 1946'da Franco tarafından ülkesinden sürülünce Meksika'ya yerleşecek ve orada Büyük Kumarhane (1947), Büyük Çılgın (1949) ve en son olarak da, bir başyapıt olan Los Olvidados'u (Yitikler) çevirecekti.

## **4. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA III**

## 4.1. II. Dünya Savaşı Yıllarında Sinema (1940- 1945)

Alman ve İtalyan rekabetinin gücüne, Clair, Duvivier, Feyder, Renoir gibi sinemacıların yabancı ülkelere göç etmelerine rağmen 1940'lı yıllarda Fransız sineması büyük bir canlılık gösterdi. Bu yıllarda çevrilen filmler dönemin iklimini iyi yansıtır. Gerçekçilikten kaçış, şiirsel gerçekçiliğe, romantizme ya da şiire yönelme Fransızların işgali unutmama ve gerçeklikten düş yardımıyla kaçma eğilimlerine uygun düşmektedir. On yıl boyunca birlikte yedi film yapan Prevert-Came ikilisinin işbirliğinin ürünü olan filmler bu eğilimi yansıtan en iyi örneklerdir.

Bu bakımdan en anlamlı film, Prevert ile Pierre Laroche'un düş güçlerinin ürünü olup Carne tarafından filme çekilen bir ortaçağ masahdır: Gece Ziyaretçileri (1942). Bundan birkaç yıl sonra 1945'te, Carne yine Prevert'in işbirliğiyle (senaryo ve diyaloglar ko- nusunda) psikolojik dram türünde muhteşem bir film daha çevirecektir. Bu, Carne-Prevert ekibinin başyapıtı ve Fransız sinemasının doruklarından biri olan Arletty (Garance), Jean-Louis Barrault (Baptiste Debureau), Pierre Brasseur (Frederick Lernaltre) gibi oyuncuların yer aldığı Cennetin Çocukları'dır.

Bu kaçış sinemasının başka örnekleri arasın da Mareel L'Herbier'nin Fantastik Gece (1942) filmi ve Jean Cocteau'nun diyaloglarını yazarak [Ebedi Dönüş (1943) Jean Delannoy'un yönettiği, Jean Marais ve Madelaine Sologne'un oynadıkları, Tristan ve Yseult efsanesinden yapılmış bir uyarlamadır] ya da yönetici olarak (Serge Poligny ile birlikte, 1944 yapımı Hayalet Baran filminde olduğu gibi) yapımına katıldığı filmler sayılabilir. Bu dönemde Fransız sinemasının önde gelen özelliklerinden birisi de büyük yazarların sinema severlerinin yaratılmasına aktif biçimde katılmalarıdır.

Böylece sinema ona, senaryocu ve/veya diyalog yazarı olarak katkıda bulunan büyük yetenekler keşfeder: Jacques Prevert, Jacques Viot, Henri Jeanson, Jean Aurenche, Carne'ye olağanüstü bir destek sağlayan yazarlardır. Feyder'in, Allegret'nin, Renoir'ın, Cayatte'ın, Christian-Jacque'ın GrCmillon'un kazandıkları başarıda Orman Hanımları (1945) filminin diyaloglarını Cocteau, aynı yönetmenin Günah Melekleri (1943) filminin konuşmalarını ise Giraudouq yazmışlardır.

Bu dönemde Fransız sinemasında bir başka akımın daha ortaya çıktığı görülür. Dönemin pek çok filminde dağacı bir etki göze çarpar: Henri Decoin'ın Evdeki Yabancılar (1942), H. G. Clouzot'nun Karga (1943), Jacques Becker'in Son Koz (1942) ve Eli Kanlı Goupi (1943) filmlerinde olduğu gibi... Becker'in filmlerinden ilki bir "polisye", ikincisi ise çok farklı bir tür de, dramatik, canlı ve duyarlı bir "köylü filmi"dir.

Amerika'da Hollywood'un "altın çağı"nın önde gelen isimlerinden olan John Ford, gösterişli sahneye koyuş tarzıyla ve fotoğraflarının güzelliğiyle çarpan eserler vermeyi sürdürmektedir: Henry Fonda ve Jane Darwell ile Gazap Üzümleri'ni, John Wayne ve Thomas

Mitchell ile Uzun Yolculuk'u (her ikisi de 1940 yapımıdır) Walter Pidgeon'la Tütün Yolu'nu ve Vadim Ne Kadar Yeşildi'yi (her ikisi de 1941'de) ve 1945'te de John Wayne, Robert Montgomery, Donna Reed ile Baskın'ı çevirir.

Wyer de Ford ve dönemin öbür yönetmenleri gibi edebiyattan esinlenir ve Maugham'dan yola çıkarak Mektup (1940), Bette Davis'le Lilian Hellman'ın piyesinden uyarlanan Küçük Tilkiler ya da Öldürünceye Kadar'ı (1941) ve 1942'de, genellikle Madam Curie gibi "hanımefendi" rollerine, seçilen sinemanın yeni yıldızı Greer Garson'la Bayan Miniver'i filme alır. John Huston Humphrey Bagart ile Dashiell Hammen'in Malta Şahini romanını filmleştirir (1941). Albert Lewin'in Dorian Grey'in Portresi filmi (1945) bir Oscar Wilde uyarlamasıdır.

Ernest Hemingway, Sam Wood'a Çanlar Kimin İçin Çalışıyor'u esinler (1943) ve Gray Cooper ile Ingrid Bergman'ın oynadıkları film o yılki Oscar'ların neredeyse hepsini toplar. George Cukor 1944'te çevirdiği ve Patrick Hamilton'un ünlü polisiye piyesinin, Charles Bayer ve Ingrid Bergman'lı bir "remake"i (yeniden çevrimi) olan Işıklar Sönerken filmiyle parlak bir başarı elde eder; ancak Oscar'ı Leo Mac-Carey'in Bing Crosby (Oscar), Rise Stevens ve Barry Fitzgerald'la (Oscar) çevirdiği Benim Yolum filmine kaptırır.

Yine polisiye film türünde Billy Wilder aynı yıl (1944), Barbara Sanwyck, Fred McMurray ve E.G. Robinson'un oynadıkları, başarılı Çifte Tazminat filmi yapar.

1940'lı yıllar korsan ya da deniz macerası filmlerinin çok tutulduğu yıllardır. Henry King başrolünde Tyrone Power'in oynadığı Kara Kuğu'yu (1942) çevirir; bu film türünün bugüne kadar çevrilmiş en iyi örneği kabul edilmektedir. Michael Curtiz, Errol Flynn'le Deniz Kurdu'nu (1940) ve Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Sydney Geensfeet, Claude Rains, Peter Lorre'la "yedi Oscar" ı, enfes Kasablanca'yı ( 1943) gerçekleştirir.

Savaş yıllarında Lubitsch (Cennet Beklesin gibi) ya da Capra "klasik" komedi türündeki filmlerini çevirmeyi sürdürürler ama bu yıllarda Preston Sturges'ün filmleriyle bu daim yenilendiğine ve taşlamaya, karikatüre, kara mizaha yönelik bir komedi türünün ortaya çıkışına da tanık olunur: Sullivan'ın Yolculukları, Temmuzda Noel, Morgan Körfezi Mucizesi, Unutulmaz Günler vb. bu yeni türün örnekleridir. Önceleri "salon" komedisi türünde uzmanlaşan, daha sonra sosyal sorunlardan esinlenen filmler çeviren Capra, hükümet tarafından askerleri bilgilendirmek amacıyla çevrilen Neden Savaşıyoruz konulu bir dizi propaganda filmi gözden geçirmekle görevlendirilir.

Komedi dalında H. C. Potter, ilginç bir ürün yaratır: Hellzapoppin (1941). Ama saçmalığa dayanan komediler, özellikle müzikli numaraların eylemi fazlasıyla ağırlaştırdığı Marx kardeşlerin filmleri eskisi kadar başarılı değildir. Yine de Üç Ahbap Çavuş Mağazada (Charles Reisner, 1941), Doughirls (James V. Kern, 1944) ve özellikle Kasabanka'da Bir Gece (Archie Mayo, 1946) gibi filmlerde çok iyi bazı "gag"lar vardır. Chaplin altı ayı çekim olmak üzere iki buçuk yıllık bir çalışma sonucunda Şarlo Diktatör'ü (1940) armağan eder bizlere.



Tiranlık üzerine bir taşlama olan bu filmde Chaplin, bağlı olduğu siyasi görüşü dile getirir. Walt Disney birkaç uzun metraj çevirir: Pinokyo (1939- 1940), Uçan Fil Dumbo (1941), Fantazy (1940- 1941) bunların başlıcalarıdır. Bu sonuncu film sekiz ayrı bölümden oluşmaktadır ve her bölümde bir müzisyenin (Bach, Çaykovski, Paul Dukas, Stravinski, Beethoven, Poncielli, Musorski, Schubert) eseri imgelerle yorumlanır; eserler Leopold Stokowski yönetimindeki Philadelphia Orkestrası tarafından çalınmıştır.

Yabancı yönetmenler de bu yıllarda çok kaliteli filmler üretmişlerdir. Rene Clair, Veronica Lake ve Frederic March'la Bir Cadıyla Evlendim (1943) ve Yarın Olanlar (1944); Duvivier, Bir Frakın Öyküsü ve Beden ve Fantazi; Renoir dönemin en iyi "Amerikan" filmlerinden biri olan, Walter Huston, Anne Baxter, Dana Andrews'un oynadıkları Batakılık (1941); Charles Laughton ve Maureen O'Hara'nın oynadıkları Bu Benimdir (1943) ve Zachary Scott ve Betty Field'in başrolleri paylaştıkları Güneyli (1945) filmlerini çevirirler.

Fritz Lang'ın Amerika dönemi eserleri de önemlidir: 1940'da Frank James'in Dönüşü'nü, teknikolorla Westem Union'u (1941) ve faşizme karşı çevirdiği İnsan Avı (1941), Cellatlar da ölür (1942), Thames'te Casusluk (1942) ile Gary Cooper ve Lili Palmer'le çevirdiği Pelerin ve Hançer (Cloak and Dagger, 1946) filmlerinden sonra Penceredeki Kızın (1944) ve Dişi Köpek'ten esinlenen Kırmızı Fener (1944) filmlerini yapar. Josef von Sternberg 1941 'de, başrollerini Gene Tierney, Walter Huston, Phyllis Brook, Victor Mature'un paylaşıkları melodram-macera türünde çok iyi bir film olan Şangay Harekatı'nı çevirir.

A. Korda yapımcılığını üstlendiği bazı filmleri Hollywood'da çeker: Leydi Hamilton (1940), Duvivier'nin yönettiği Lydia (1941), Lubitsch'in yönettiği Olmak Ya Da Olmamak (1942), Zoltan Korda'nın yönettiği Onnan Kitabı (1942) bunların başlıcalarıdır. Hitchcock Daphne de Maurier'nin Rebecca'sını (1940), Joan Fontaine ve Cary Grant'ın başrolünde oynadıkları Şüpheli (1942) ve bu son filmin yanı sıra Trendeki Yabancı filmde de olduğu gibi, psikolojik çatışmalarla insan ruhunun anlaşılmaz ikircimi üzerine usta bir çözümleme geliştiren bir başka "gerilim" filmi olan Bir Şüphelinin Gölgesi'ni (1943) Hollywood'da gerçekleştirir.

Bütün bu seçkin eserlere rağmen bu dönemin Amerikan sinemasına olağanüstü bir sanatçı, aynı anda hem tiyatrocusu, hem sinemacı olan, sinemada da, senaryocu, diyalog yazarı, yönetmen, oyuncu olarak her kılığa giren Orson Welles damgasını vurmuştur. Welles, 1942'de B. Tarkington'un bir romanından yola çıkan ama romanın basit, düz, namuslu bir uyarlaması olmak yerine kişisel bir yeniden yaratımı olan bir başyapıt ortaya koyar: Bu, büyük bir Amerikan ailesinin çöküşünü anlatan Şahane Ambersonlar'dır. Bir yıl önce de Welles, bütün zamanların en iyi on iki sinema başyapıtı sınıflandırmasına (Brüksel, 1959) giren Yurttaş Kane'i çevirmiştir.

Orsan Welles sonradan Yurttaş Kane'le ilgili olarak; "İlk cümlesinden son cümlesine kadar baştan sona yazdığım ve onun için başarılı olan tek filmim" diyecektir. Yurttaş Kane, özellikle imgelerin birbirini izleme temposundaki şiddet, yepyeni anlatım yöntemlerinin kullanılması ve dekor kullanımı bakımından (gelmiş geçmiş en büyük fotoğraf yöneticilerinden biri olan Gregg Toland, filmde, derinlik duygusu yaratma, çok duyarlı peliküller kullanma gibi

yeni çekim tekniklerinden yararlanmayı bilmiş ve bu sayede alışılmamış görüntüleme ve ışıklandırma etkileri elde etmiştir) sinemanın erişilmez doruklarından biridir.

İngiltere'de 1929'da John Grierson'un başlattığı belgesel sinema akımı, özellikle Arthur Rank adında zengin bir sanayicinin sağladığı finansman desteğiyle güçlenmiş ve Rank bir süre sonra filmlerin hem üretimini hem de satışını denetleyen çok güçlü bir şirkete dönüşmüştür. Gerçekçi, kişisellikten uzak, stüdyo dışında çekime ve ses ve montaj kaynaklarından yararlanmaya dayanan Grierson okulunun etkilerini Basil Wright, Harry Watt, Paul Rotta, Arthur Elton, Edgar Anstey, Stuart Legg, John Taylor, Flaherty, Cavalcanti gibi pek çok sanatçıda görebiliriz.

Ancak belgesel sinema anlayışından kendini sıyırmayı başaran bir tek sinemacı vardır: Britanya'yı Dinle ve Ateşler Başladı gibi filmlerinde sosyal gözlemi belli bir şiirsellikle zenginleştiren Humphrey Jennings. Savaşın sona ermesi, 1951'de Muhafazakâr hükümetin Crown Film Unit'i dağıtma kararını alması ve ardından Humphrey Jennings ve Lindsay Anderson'ull "Özgür Sinema" (Free Cinema) grubunu kurmalarıyla birlikte Grierson'un düşünceleri eski etkisini kaybeder.

Bolluk Dünyası, Çölün Zaferi, Tunus 'ta Kazanılan Zafer, Gerçek Zafer gibi belgeseller, ideolojik, propaganda amaçlı ya da didaktik özellikleri ağır basan "gerçeğe sadık" bir anlatım anlayışın dan kurtulamamışlardır. Zaman zaman Flaherty ve özellikle Basil Wright ile Harry Watt'ın çevirdikleri filmlerde [Bu Akşamın Hedefi (1941) ve Avustralya'da koyun sürülerinin göçü üzerine çevrilmiş büyük bir öykülü belgesel olan Göçerler (1945) gibi] belirli bir şiirsellik, konunun insanileştirilmesi arayışı göze çarpar.

Katı, didaktik, ideolojik anlatım biçimi yerini daha şiirsel, daha duyarlı, daha az soğuk ve sıradan insanların bireysel gerçekliğine daha yakın bir anlatıma bırakır. Bu evrede çevrilen İngiliz belgeselleriyle zaman zaman heyecana, alaya, hatta hicive ve fantaziye yer veren uzun metrajlı İngiliz filmlerinin ana konusu savaştır (kahramanlık eylemleri, deniz maceraları, Kraliyet Hava Kuvvetleri ve kara ordusu hizmetlilerinin yaşamları vb). İngilizlere özgü mizah duygusunun ve alaycılığın en iyi örneklerini Cavalcanti, Jennings, Asquith, Rotha, Len Lye gibi sinemacıların eserlerinde görebiliriz.

Charles Friend, Büyük Abluka, Öncüler Fransa'ya Gitti, San Demetrio- Londra filmlerini ve Frank Laudner Sidney Gilliat'la birlikte Milyonlar Bizi Seviyor (1943): Michael Powell ile yardımcıları Emeric Pressburger, Albay Blimp'in Hayatı ve Ölümü (1943) ve 1944'te Bir Canterbury Malası'nı çevirirler. Carol Reed, Kahramanlar Resmigeçidi'nden (1944) sonra peşpeşe, ona uluslararası bir ün kazandıran Sekiz Saat Süre (1947), Meşum Kadın (1948) ve Üçüncü Adam (1949) filmlerini gerçekleştirecektir. 'Kwai Köprüsü'nün ünlü yönetmeni David Lean, Noel Coward ile birlikte bir İngiliz destroyerinin dramatik öyküsünü konu alan DenizlerHakimi (1942) filmini çevirir.

Charles Frend ile Robert Hamer'in filmleri San Demetrio-Londra da (ya da Yanan Gemi, 1943) benzer bir konuyu işlemektedir. David Lean ile Noel Coward bir de hoş ve iyi aynanmış bir komedi (Ruhlar Gelirse, 1944) ile Noel Coward'ın bir perdelik bir piyesinden uyarlanan, Celia Johnson ile Trevar Howard'ın oynadıkları, duygusal bir aşk öyküsünün sade bir dille anlatıldığı Kısa Buluşma (1945) filmini yaparlar. Kaçış filmleri denen türe giren ve çok büyük beğeni kazanan duyarlı, ince, ağırbaşlı bir Anthony Asquith filmi olan Yıldızlara Giden Yol (1945), Amerikan ve İngiliz havacılarından oluşan bir birliğin günlük yaşamında geçen duygusal ilişkileri işlemektedir. 49. Paralel (Powell ve Pressburger'in yönetiminde) ve Yarım Cennet (Anthony Asquith) adlı iki savaş filminde oyuncu olarak rol aldıktan sonra Lawrence Olivier, 1945'te Shakespeare'in V. Henri'sini yönetir ve filmde başrolü kendisi oynar.

Sovyet Sineması Alman işgalinden çok olumsuz etkilenmiştir. G. Sadoul'un verdiği rakamlara göre, "1940'ta SSCB'de kır kesiminde dolaşan (bu kesimdeki yerleşik ve gezici gösteri yerlerinin sayısı toplam 18.000 dolayındaydı) gezgin sinemalar da dâhil olmak üzere 28.000 sinema salonu vardı.

1939'da 900 milyon seyirci sinemaya gitmişti ve bu sayı, aynı yıl Almanya, Fransa ve İtalya'da satılan toplam sinema bileti sayısından fazlaydı. Savaş 12.000 sinema salonunun yıkılmasına yo laçtı ki, bu Sovyet-işletmelerinin yaklaşık %40'ını oluşturmaktaydı." Aynı şekilde çevrilen uzun metrajlı filim sayısı da hızla düştü ve 1941'de 41'den 1945'te 20 dolayına indi. (Bu sayı izleyen yıllarda yavaş yavaş artacak, fakat sinemayı çok olumsuz etkileyen Stalinist kültür politikasının sonucu olarak 1950'de aniden 14'e, 1951'de 8'e düşecektir.)

#### **4.1.1. Rusya**

1941'den başlayarak Rus sineması ulusal birliği canlandırabilmek amacıyla daha önce görülmedik bir çaba harcar (daha önce çevrilen en iyi filmler iç bölünmelerden, sınıf savaşlarından, iç savaştan söz etmekteydi). Yerleşik salonlarda aktüalite filmleri, savaş belgeselleri ve yurt sevgisi ile Rusya'nın yenilmezliğini anlatan bazı tarihi filmler (Ayzenştayn'ın Aleksandr Nevski'si Petrov'un I. Petro'su ya da Dovjenko'nun Çüçorları gibi) gösterilir.

Bu yıllarda (1940-1945) yeteneklerini kanıtlayan birçok iyi sinemacı yetişir: Piriyeve (Moskova Buluşması, Partizanlar, Zaferden Sonra Saat Altıda), Gerassimov (Kıyafet Balosu, Büyük Ülke), Donskoy (Ve Çeliğe Su Verildi), Yassiliyev (Çaritsin Savunması, Cephe), Yutkeviç (Aslan Asker Şvayk'ın Yeni Maceraları), Protazanov (Buharalı Nasreddin), Rayzman (Maçerka, Moskova Göğü), Kalatozov (Valeri Çakalov, Yenilmezler) gibi. Dönemin özelliğini en iyi yansıtan filmler arasında, Varmalov'un Moskova Önünde Alman Yenilgisi (1942); R. Karmen, N. Komarevtsev, E. Uşitel ve V. Solvitsov'un Leningrad Günleri ve Geceleri (1943); Gikov ve Stepanova'nın Orel Savaşı (1943); Rayzman'ın Berlin'in Alınışı (1945); Donskoy'un, bir Ukranya köyünde Nazilerin yaptıkları vahşeti, sıcak, güçlü ve zeki biçimde anlatan (keskin bir eleştiri, hatta alay tonu taşıyan imgeler yer yer, dönemin İngiliz filmlerini hatırlatır... ), dünya çapında kabul görmüş başyapıtı, Gökkuşağı, Ayzenştayn'ın, dünya sinemasının başyapıtlarından, biçim ve estetik arayışının pek çok ilginç örneğini veren Korkunç İvan (1943- 1945); F. Ermler'in

Yaşamsal Dönemeç (1945) filmleri sayılabilir. Stalingard savaşı üzerine güçlü bir psikolojik film olan bu son filmle ilgili olarak G. Sadout "Ermler burada büyük bir ustalık gösterisi yaparak seyirciyi tartışan, zaman zaman kararsızlığa düşen, sonunda karar alan askeri liderlerin beynine yerleştirir" diye yazar.

### **4.1.2. Danimarka**

Topraklarının işgale uğramamasına rağmen Danimarka, II. Dünya Savaşı'nın ilk günlerinden başlayarak çok sayıda kısa metrajlı film üretir. Dreyer plastik değer bakımından üstün bir düzeye erişen, Kaj Munk'un bir piyesinden esinlenen bir mistik dram filme alır (Gazap Günü, 1943). Buna karşılık, Hollywood'dan ülkesine dönen Benjamin Christensen fazla önemi olmayan filmler çevirecektir. Genç Lau Lauritzen'in sinema üretimine ise, Dağılma (1942) adlı filmiyle işgal kuvvetlerine karşı Danimarka direniş hareketinin verdiği mücadelenin bir güncesi olan Toprak Kızıl Olacak (1945) damgasını vuracaktır.

### **4.1.3. İsveç**

İsveç sineması bu yıllarda, Cennet Yolu (1942), Kralın Av Partisi (1944), Panik (1944) filmlerini çeviren Aif Sjöberg; Bu Gece Veya Asla (1942) filmini çeviren Gustav Molander, Büyücü'yü (1944) yapan Erik Faustman ve iki genç belgesel sinema ustası, Arne Sucksdorff [Büyük Macera (1951-1953), Şehrin Temposu (1946)] ve Gösta Werner [ikisi de harika, öykülü birer kısa metraj olan Kan Adağı (1945) ve Tren (1946)] sayesinde yeni bir atılım yaptı.

### **4.1.3. İsviçre**

İsviçre sineması çok sayıda kısa metrajlı belgesel, bilimsel film, reklam filmi ve canlandırma sineması örneği üretmiş, bunların yanı sıra uluslararası planda Leopold Lindtberg sayesinde bir yer edinmiştir. Lindtberg, başarı kazanan ilk filmi Asker Wipf'in (1938) ardından 1940'ta Paul Hubschmid ve Anne-Marie Blanc ile çok güzel bir duygu sal film olan Kayıp Aşk Mektubu ve 1945'te de Son Şans'ı çevirdi.

İtalyan yeni-gerçekçiliğinin en iyi örneklerinde görülen türden sadeliği ve basitliğiyle Lindtberg'in başyapıtı olan bu film, Cannes Film Festivali'nde büyük ödül kaza nacaktır. Filmde bir grup İngiliz ve Amerikalı savaş esiri ile Almanlardan kaçan ve dağlardan geçerek Rus sınırına ulaşmaya çalışan Yahudi göçmenlerinin etkileyici öyküsü anlatılmaktadır.

### **4.1.4. Hollanda**

Hollanda'da işgal süresince hemen hemen hiç Hollanda filmi çevrilemedi. Daha doğrusu çevrilen filmlerin yüzde 100'ü Almanlar tarafından gerçekleştirildi. Bunlar da az sayıda ve düzeysiz filmlerdi. Aralarındaki tek istisna, dekorları ve ışık etkileriyle göz doyuran, Hans Steinhoff'un 1942'de çevirdiği Rembrandt'ın hayatıyla ilgili filmidir.

#### **4.1.5. Belçika**

Belçika'nın Hollanda'yla aynı zamanda Almanlar tarafından işgal edilmesi, bu ülkede ulusal bir sinemanın doğmasını güçleştiren ezici etkisi, teknik ve özellikle ekonomik sorunlar gibi...) daha da ağırlaştırdı. Alman işgali sırasında Belçika sineması çok az ürün verdi. Bunlar, birkaç belgesel, yerel geleneklerden esinlenen birkaç kısa metrajlı film, şiirsel film ve Flaman ressamı üzerine yapılan sanat fil mi türünde birkaç denemeye sınırlıydı.

Belçikalı sanatçılar arasında yalnız Henri Storck, Köylü Senfonisi, Köylü Düğünü, Paul Delvaux'nun Evreni gibi filmierindeki şiir ve görüntülerin güzelliğiyle bizleri bugün de etkisi altına almayı başarmaktadır.

#### **4.1.6. Kanada**

Buna karşılık 1937-1939'dan beri Kanada sineması, özellikle Grierson tarafından "eğitici filmierin dağıtımı ve sinema dilinin geliştirilmesi için araştırma ve deney yapmak üzere kurulan bir kamu kuruluşu olan" NFB'nin (Kanada Ulusal Film Dairesi) oluşturulmasından sonra önemli bir hamle yaptı. Bu dönemde çevrilen filmler arasındaki en iyi ikisine, Trans-Kanada Ekspresi ve Serin Kanada'ya Sidney Newman imza atmıştı.

#### **4.1.7. Avustralya**

Sesli sinemanın gelişmesi Avustralya'da ulusal bir sinemanın doğuşunu teşvik etmişti (ülkede iyi sesli çekim malzemeleri, Ken G. Hall, Raymond Langford, Charles Chauvel gibi yetenekli ve dinamik yapımcılar, özel bir aksanları olmadan İngilizce konuşabilen yerli aktörler vardı). Ama on yıl kadar süren bir gelişme döneminden sonra II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ulusal sinema üretimi hızla geriledi; Japon askerlerinin karaya çıkmalarından korkulması, sanata yönelebilecek kaynakların askeri amaçlara kaydırılmasına neden oldu.

Bu yüzden 1970'li yılların başına kadar Avustralya, Amerikan filmlerinin istilasına uğradı ve bu ülkede yapılan uzun metrajlı filmlerin çoğu ya Amerikalılar veya İngilizler tarafından ya da ortak yapım olarak çevrildi.

#### **4.1.8. Japonya**

Japon sineması bu yıllarda askeri denetim altındadır; askerlerin desteklediği iki büyük sinema şirketi, Toho ve Daiei, "kılıç-kalkan" filmleri üretmeyi ve dağıtmayı sürdürür. Daha az şiddete dayalı filmlerin yapılabilmesi için militarizmin kısıtlarının biraz gevşediği 1943 yılını beklemek gerekecektir. Bu tarihten sonra Mikio Naruse 1930'ların Fransız şiirsel gerçekçilik akımından etkilenen Fener Şarkısı, Akira Kurosawa da Judo Efsanesi, En Güzeli gibi filmlerini çevirirler.

#### **4.1.9. Çin**

Çin'de Japon işgali 1930'lann en iyi filmlerine damgasını vuran (bunların en ünlüsü, Zai Çuşeng'in 1934 yapımı Balıkçıların Şarkısı'dır, 1934) sosyal gerçekçilik akımını engelledi. Üretilen filmler savaş belgeselleri ve Japonya karşıtı propaganda filmleriyle sınırlandı. İşgal altındaki Çuang-çuen ve Şankay şehirlerindeki stüdyolarda ise halk kitlelerini yatıştırmaya ve saldırganlıklarını düşürmeye yarayan "zararsız" filmlerden başka film yapılamıyordu.

#### **4.1.10. Endonezya**

Endonezya'da Japon işgali boyunca (1942- 1945) yalnız dört ya da beş film çevrilebildi. Bunların iz bırakanları, P. Sari'nin Hudjan ve Rastam Palindih'in Rüyam adlı filmleriydi.

#### **4.1.11. Kore**

Kore'de Japon işgalinin sürdüğü otuz beş yıl boyunca (1910-1945) ulusal sinema hemen hemen hiç var olmadı. İşgalciler sinemayı kendi çıkarlarını korumak amacıyla kullandılar ve ulusal görüşleri dile getirme girişiminde bulunan birkaç Koreli sinemacıya, özellikle 1937'den sonra çok sert bir baskı uyguladılar.

#### **4.1.12. Filipinler**

Yine Japon işgali altına düşmesine rağmen Filipinlerde, Kore ve Endonezya'dan farklı olarak ulusal sinema üretimi sürdü ve teknik ve ekonomik zorlukların ağırlığı müzikli komedi, melodram, macera filmi türlerinde pek çok film yapılmasını engellemedi.

#### **4.1.13. Çekoslovakya**

Çek sineması uluslararası planda kendini 1920'li yılların sonuyla 1930'lu yılların başında, özellikle iki büyük yönetmen sayesinde kabul ettirmişti. Bu yönetmenler, 1927'de Erotikon, 1933'te de, sonradan Hollywood'un en ünlü yıldızlarından biri, Hedy Lamarr olacak olan, o tarihteki adıyla Hedwig Kiesler'in oynadığı Ertase filmlerini çeviren Gustav Machaty ile Tatraşların Aşkı, Genç Sevgili (1934) ve Marysa (1936) filmlerini yöneten Josef Rovensky idi.

Duygusalığı, şiirselliği, görüntülerinin güzelliği, estetik duygu arayışlarıyla özgün ve kişilik sahibi bir ulusal sinema yaratmayı başarmış olan Çekoslovakya'da sinema, ülkenin bölünmesine ve Prag'ın Hitler ordularınca işgal edilmesine rağmen tümüyle yok olmadı.

#### **4.1.14. Bulgaristan**

Bulgaristan'da devlet denetimindeki "Bulgarske Diela" kuruluşu savaş boyunca yalnız Hitler'in ve Mihver güçlerinin hesabına propaganda filmleri çevirdi.

#### **4.1.15. Polonya**

Polonya'nın saldırıya uğraması ve topraklarının işgal edilmesi (1939- 1945) Polonya sineması üzerinde fevkalade ağır bir sonuç doğurdu. Stüdyoların ve sinema salonlarının büyük bölümü yıkıldı; çatışmalarda ölen, kurşuna dizilen, sürgüne ya da toplama kamplarına gönderilen pek çok sinemacı yitirildi.

Savaşın sonuna dek Tunus ve özellikle Mısır bir yana bırakılırsa Arap sineması fazla bir gelişme gösteremedi. Mısır sineması ise savaş boyunca büyük bir canlanma yaşadı. Galal ve Şarkavi, "Oyunculuk ve sahneye koymada önemli bir sanatsal hamle gerçekleşti; ses, çekim ve dramatizasyonda büyük ilerleme sağlandı; artık konular daha iyi seçiliyor, sinemacılar daha ciddi ve çeşitli konulara eğitiliyor, senaryolar üzerinde daha ciddi çalışılıyor ve sağlam biçimde kurulmalarına çaba gösteriliyordu" diye yazarlar.

Bu dönemde çekilen pek çok film (müzikaller, hafif komediler, melodramlar, gerçekçi filmler, Bin bir Gece Masalları'ndan alınma çok çeşitli ve birbirinden fantastik öyküler vb.) halk tarafından çok beğenilmiştir. Bunlardan en ilginçleri, ünlü yönetmen Kemal Salim'in, gerçekçi ve sosyal bakımdan ta raflı filmi Karar (1940), Ahmed Badrakhan'ın Abba Fares ile ünlü kadın şarkıcı ve oyuncu Ümmü Gülsüm'ün oynadıkları, çok büyük bir beğeni kazanan Dananir (1940), Niyazi Mustafa'nın Rabia (1943) ve özellikle Antar ve Abba (1945) filmleridir.

#### **4.1.16. İspanya**

İspanya'da sansür sinemacıların yaratma özgürlüğünü kötürümleştirmiştir ve yerleşik değerlere uyma gereğini duymayan filmlerin çevrilmeye başlanıp; İspanya Sinemasının yeniden halkın duygularını dile getiren bir sanat dalına dönüşebilmesi için 1950'lerin ortalarını, özellikle J. A. Bardem ve L. J. Berlanga gibi sinemacıların ürün vermelerini beklemek gerekecektir.

1939'dan 1950'li yılların sonuna değin İspanya'da çok sayıda film çevrilmiştir ama bunların hepsi kültürel ve sanatsal bakımdan ilkindir; yönetmenlerin hiçbiri Franco hükümetine ters düşme riskini alamamıştır. Örneğin yönetmen Rafael Gil çevirdiğimek İsteyen Adam (1941 ), Sonsuz Yolculuk (1942), Işığın Izi (1943), Dona Juanita ve Fantazmlar (1945) gibi filmleriyle rejimin gözdesi olmuştur.

#### 4.1.17. Portekiz

Portekiz'de de İspanya'da olduğu gibi sinema sansür yüzünden büyük sıkıntı çeker. Yarım yüzyıla yakın bir süre (1928-1974) boyunca Salazar rejimi sanatsal gelişmeyi neredeyse tümüyle yasaklar ve Antonio Lopes Ribeiro'nun başını çektiği resmi sinema üretiminin temsilcileri, hiçbir iddiası olmayan filmler çevirirler. Portekizli sinemacılar arasında tek bir ad diğerlerinden ayrılır: Manuel Oliveira.

Düşünce özgürlüğünün yokluğuna ve ağır mali sıkıntılara karşın Oliveira, 1942'de, özgünlüğüyle hem gerçekçi hem de duygusal ve şiirsel tonlamasıyla ve psikolojik araştırmalarıyla dikkat çeken uzun metrajlı bir film yapmayı (Aniki Bobo) başarır.

#### 4.1.18. İtalya

İtalya'da çevrilen birkaç önemli film, yeni-gerçekçi okulun habercisidir. (Aslında, nesnel gerçekliği, doğal olanı, sadeliği araştırmaya dayanan bu akımın ilk örnekleri arasında 1930'lu yıllarda çevrilen pek çok Fransız, Sovyet ve İtalyan filminin yer aldığı açıktır. Camerini'nin 1932'de çevirdiği Erkekler Ne Kabadır! filmi belki de bu tür filmlerin en iyi örneğidir.) Roberto Rossellini peş peşe Beyaz Gemi (1941), Bir Pilot Dönüyor (1942), Haçlı Adam (1943) ve Anna Magnani'nin cesur, eli açık, inatçı ve duygu dolu bir kadını (Pina) olağanüstü bir biçimde canlandırdığı Roma, Açık Şehir (1945) filmlerini çevirir.

Luchino Visconti, Tutku'da (1942) İtalyan halkının Mussolini rejimi altında katlanmak zorunda kaldığı sefaleti kesin ve keskin fırça darbeleriyle ortaya koyar. Bu film sinema tarihinin, özellikle İtalyan yeni-gerçekçiliğinin doğuşunun çok önemli bir köşe taşıdır. Aynı yıl (1942), Vittorio De Sica, her türlü uyumcu ve ödüncü tavra sırtını çevirmiş, duyarlı bir film olan Çocuklar Bizi Seyrediyor'u çevirir.

Bu film, yönetmenin birkaç yıl sonra ardarda çevireceği, yeni-gerçekçiliğin altın çağının en güzel filmlerinden ikisi olan Sciuscia ya da Kaldırım Çocukları ve Bisiklet Hırsızları'nda açık seçik ortaya çıkacak olan eğilimlerin ve De Sica'nın üstün yeteneklerinin tohumlarını taşır. Yine 1942'de Alessandro Blasetti şiirle insan sorunlarının doğru bir çözümlenmesi ustaca birleştirmeyi başaran başyapıtını, Bulutlarda Dört Adım'ı çevirir.



## **5. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA IV**

## 5.1. Savaş Sonrasında Sinema (1950'li Yılların Sonuna Kadar)

Üretimde karşılaşılan zorluklara rağmen, bu yıllarda Fransız sineması yoğun bir etkinlik gösterir. Çevrilen filmler sayıca önemlidir ve çoğu kalitelidir: René Clément 1952'de Venedik Festivali'nde verilen ilk En İyi Film Ödülü ile yılın en iyi yabancı filmine verilen Oscar'ı alan Yasak Oyunlar, Bay Ripois (1954) ve Maria Schell ile François Périer'nin nefis bir oyun çıkardıkları Gervaise (1956) filmlerini çevirir; Jean Renoir, Jean Gabin, Maria Felix ve büyüleyici bir güzelliği olan Françoise Arnoul ile Paris Eğleniyor ya da French-Cancan (1954), duyarlılık dolu Catherine Rouvel ile gençliğe ve aşka adanmış Kırdan Öğle Yemeği (1959) filmlerini yapar;

Jacques Becker Edouard ve Caroline (1950) gibi komedilerle en ünlüsü Simone Signoret (Marie) ve Serge Reggiani'nin (Georges Manda) oynadıkları Altın Hotoz (1952) olan dramlar ve Haracıma Dokunmayın (1953), Delik (1960) gibi "polisye"ler çevirir; Claude Autant-Lara pek çok romanı, bu arada Raymond Radiguet [Micheline Presle ve Gerard Philippe'in nefis bir oyun sergiledikleri İçimizdeki Şeytan (1946)] ve Mareel Ayme'nin [Jean Gabin, Bourvil, Louis de Funès ile Paris Yolculuğu (1956)] romanlarını perdeye aktarmada büyük başarı gösterir; Yves Allgret Carne'nin 1937-1939 dönemini andıran sosyal gerçekçilik türünde dağacı eserler verir: Güzel Küçük Plaj (1948), Dönmedolap (1948), Anvers'li Dédé ve Jean-Paul Sartre'ın Tifis'ünden esinlenen ünlü bir gerçekçi dram olup Gerard ile Michle Morgan'ı bir araya getiren Mağrurlar H. G. Clouzot Manon (1948), Dehşet Yolcuları (1953), Şeytan Ruhlu insanlar (1954), Casuslar (1957) filmlerini yapar; Andre Cayatte ise tezli filmler çevirmektedir: Hak Yerini Buldu (1950) ve 1952 Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü alan Hepimiz Katiliz; Robert Bresson'un Bir Köy Papazının Günlüğü (1951) ve Bir idam Mahkumu Kaçtı (1957) filmleri sinemanın büyük klasikleri arasına girmiştir: Max Ophüls, Aşk Zinciri (1950), bütün bir sinemacılar" kuşağını etkileyen harika bir dağacı dram olan Zevk (1952), Danille Darrieux'nün Kontes Louise de... rolünü oynadığı duygusal bir komedi olan Madam da... , Martine Carol ile dekorlarının zenginliği, fotoğrafların güzelliği ve yönetmenlik ustalığı bakımından göz kamaştıran Lala Mantes (1955) gibi başyapıtlarını gerçekleştirir; Jean Cocteau ile düşün, masalın, fantastiğin doruğuna erişilir: 1946 Louis Delluc ödülünü alan Güzel ve Hayvan, Orfe (1950); Rene Clair Sükut Altındır'ı (1947), Şeytanın Güzelliği'ni (1950), Gecenin Güzelleri'ni (1952), Hileli Aşk'ı (1955) ve Porte de Lilas'yı (1957) çevirir; Rene Clair ile Jean Cocteau'nun eski yardımcısı Michel Boisrond B. B. (Brigitte Bardot) ile birçok film yapar [Yaramaz Kız (1952), Parisli Kız (1957)}, Benimle Dans Eder Misiniz? (1959)]. Bu dönemin iz bırakan filmleri arasında ayrıca, Georges Rouquier'nin Farrebique (1946), Jean-Pierre Melville'in büyük beğeni kazanan Denizin Sessizliği (1949), Jean Delannoy'un Tanrının İnsanlara İhtiyacı Var (1950), Julien Duvivier'nin Henriette'in Bayramı (1952), ChristianJaque'm, Kahraman Âşık (1952), Jules Dassin'in İnsanlar ve Para (1954), Sacha Guitry'nin tarihi freski Versailles'in iç yüzü (1954), J. Y. Cousteau ile L. Malle'in güzel belgeseli Sessiz Dünya (1955), M. Carne'nin Hilekârlar (1958), Jacques Tati'nin benzersiz mizah anlayışını dile getiren Tatil Günü (1947), Bay Hulot'nun Tatili (1953), Amcam (1958) filmleri sayılabilir. Nihayet 1958'den itibaren hepsi az çok "yeni dalga" akımına bağlı genç sinemacıların birbiri ardına çevirdikleri bir dizi önemli film sarar ortalığı: L. Malle'in Âşıklar (1958), C. Chabrol'ün Yakışıklı Serge (1958) ve Kuzenler (1959 Berlin Festivali'nde Altın Ayı

Ödülünü kazanmıştır), F. Truffaut'nun Dört Yüz Darbe, J. L. Gadard'ın Serseri Âşıklar... filmleriyle Alain Resnais'nin sinema tarihi bakımından büyük önem taşıyan, iki efsaneleşmiş klasiği: Hiroşima Sevgilim (1959, senaryosu ve diyalogları Margurite Duras'a aittir ve filmde Emanuella Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson oynamaktadırlar) ve Geçen Yıl Marienbad'da (1960, senaryosu ve diyalogları Alain Robbe-Grillet'ye aittir ve filmde büyüleyici Delphine Seyrig başrolü oynamaktadır) bu filmlerin başıcalarıdır.

### 5.1.1. İngiltere

İngiliz sinemasının canlılığı savaş nedeniyle sekteye uğramamıştı ve özellikle J. Arthur Rank ve Alexander Korda gibi yapımcıların çabaları ve çalışkanlığı sayesinde İngiliz ulusal film üretimi kısa sürede dünya piyasasında Hollywood ile rekabet edebilecek düzeye ulaştı. 1948'den başlayarak birçok eski ve yeni yönetmen çevirdikleri, o İngilizlere özgü ince mizaha dayalı komedi filmleriyle yeteneklerini kanıtladılar: Alexander Mackendrick'in Whisky Galore ya da Fıçıyla Viski (1948) ve Kadın Katilleri (1956); Henry Cornelius'un Pimlico 'ya Pasaport (1949) ve Robert Hamer'in Kalpler ve Taçlar (1949) filmleri sosyal içerikli alay, mizah ve keskin bir ironinin etkili olduğu bu yeni eğilimin en iyi örnekleridir.

Bir dizi parlak komedinin yanı sıra bütün türlerde iyi filmler yapılmaktadır. Bunlardan özellikle "sanat sineması" dalında Laurence Olivier V. Henri filmi için özel bir Oscar almış, iki yıl sonra da en iyi film ve en iyi aktör Oscarları Hamlet ile Olivier'ye verilmiştir. Michael Powell ve Emeric Pressburger belirli bir estetik kaygısı taşıyan büyük gösteri türünde filmlerde uzmanlaşlar (Siyah Nergis, Kırmızı Pabuçlar gibi). Frank Launder-Sidney Gilliat ikilisi Saygıdeğer Bay Yüzsüz, Maceracı Kadın, Mavi Göl gibi birbirinden çok değişik filmler çevirirler.

Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basit Dearden ve Robert Hamer'den oluşan dört yönetmenli bir ekip 1946'da, gerçek hayat ve düş görüntülerini ustaca harmanladıkları bir korku filmi olan Gecenin Karanlığı ile olağanüstü bir başarı kazanırlar. Ancak bu döneme damgasını vuran iki yönetmen vardır. David Lean ve Carol Reed. İlki çok kaliteli üç filmiyle [Mutlu insanlar (1944), Ruhlar Gelirse (1945), Kısa Buluşma (1945)] uluslararası planda kendini kabul ettirmesinden sonra, iki önemli Dickens uyarlaması yapacak [Büyük Umutlar (1946) ve Oliver Twist (1948)], daha sonra da ünlü Kwai Köprüsü (1957) ve Arabistanlı Lawrence (1962) filmlerini çevirecektir.

### 5.1.2. ABD

Amerika'da sinema üretimi, televizyonun yarattığı tehli keli rekabete, mali sıkıntılara, sosyal gerginliklere ve ko münist ya da ilerici düşünceleri olduğu için stüdyolardan uzaklaştırılan sanatçıları hedef alan "cadı kazanı"na rağmen eskisi kadar canlıdır. Ch. Chaplin Mösyö Verdoux (1947), Claire Bloarn'un (Teriy) başrolünde oynadığı bir çağdaş trajedi olan Sahne Işıklan (1952) ve New York 'ta Bir Kral (1957) ile dehasını kanıtlamayı sürdürür. John Ford Amerikan süvarilerini konu alan bir üçleme olan üçü de John Wayne'li western [Kan Kalesi (1948), Vahşiler Hücum Ediyor (1949) ve Rio Grande ya da Aslanlar Diyarı (1950)] çevirdikten sonra yine Wayne ile Kadın Satılmaz (1952) ve Kartallar Güneşte Uçar (1957)

filmlerini yapar. Howard Hawks da macera filmleriyle başarısını sürdürmektedir: Kanlı Nehir (1948), Yeşil Gözlü Esire (1952), Rio Bravo ya da Kahramanlar Şehri (1958). John Huston Sierra Madre Hazine'ni çevirir (1948). Western klasikleri çizgisinde yer alan öbür önemli filmler arasında King Vidor'un Kanlı Aşk, John Ford'un Kanun Harici (1946), Raoul Walsh'ın Takip (1947), Otto Preminger'in Robert Mitchum ve Marilyn Monroe ile yaptığı bir başyapıt olan Dönüşü Olmayan Nehir, William Wyler'in Tanrı Buyruğu (1956) ve Büyük Ülke (1958), Nicholas Rey'in Kanlı İntikam (1956) gibi filmleri sayılabilir... Bir yıl önce aynı yönetmen, daha önce de Elia Kazan'ın Cennetin Doğusu (1954) filminin kahramanı olan James Dean'in sorunlu bir delikanlıyı (Jim Stark) oynadığı Asi Gençlik filmi çevirmiştir. W. Wyler'in piyasaya çıkar çıkmaz (1946) muazzam bir coşkuyla karşılanan Hayatımızın En Güzel Yılları birden çok sayıda Oscar kazanır.

Bu dönem, tedirginlik ve kötümserlik havasının tüm öğelerini içeren "polisye" filmlerin başa güreştikleri yıllardır. Hitchcock'un başyapıtları [Aşktan da Üstün (1946), Trendeki Yabancı (1951), Cinayet Var (1956), Yanlış Adam (1957)], Jacques Tourneur'ün Geçmişten Gelen (1947), Edward Dmytryk'in Çapraz Ateş (1947), Jules Dassin'in New York Esrarı (1948), Richard Brooks'un Maskeleri Düşürün (1952), Robert Aldrich'in Büyük Bıçak (1955) gibi filmleri bunların en iyi örnekleridir...

Psiko-dramlar, "psikanalize" dayalı filmler de yönetmenlerin ilgisini çekmektedir. Edgar G. Ulmer (Detour, 1945), John M. Stahl (Kıskanç Kadın, 1945), Billy Wilder (Yaratılan Adam, 1945), Raoul Walsh (Cehennem Alevi, 1949), William Wyler (Miras, 1949), Joseph Mankiewicz (Fırar, 1948, Perde Açılıyor, 1950), Fritz Lang (Şeytan Ruhlu Kadın, 1954, Kuşku Götürmez Karar, 1956), Georges Stevens (James Dean'in oynadığı Devlerin Aşkı, 1956), Habert J. Biberman (Toprağın Tuzu, 1953), Edward Dmytryk (Humphrey Bagart ile Denizde İsyan, 1954) bu yönetmenlerin başlıcalarıdır.

Savaş ve macera filmleri türlerinde dikkati çeken filmler, R. Walsh'ın Hedef: Burma (1945), W. Wellman'ın Şöhret Çılgını (1945), J. Ford'un Zaferin Bedeli (1945) ve L. Milestone, F. Zinnemann gibi yönetmenlerin yapıtlarıdır. Komediler ve müzikli filmler de çok gözdedir. Billy Wilder (Yaz Bekarı, 1955; Bazıları Sıcak Sever, 1959), Howard Hawks (Jane Russel ve çekiciliğinin doruğunda olan Marilyn Monroe ile Erkekler Sarışınları Sever, 1953), Vincent Minelli (Herkes Sahneye, adı başka, örneğin Rapper'in Mavi Rapsodi, Dansa Davet gibi müziklerinde de görülen Oscar Levant ile Paris'te Bir Amerikalı), Charles Walters (başrollerinde Judy Garland ve Fred Astaire'in oynadıkları Eğlenceler Perisi, 1948) ve Robert Wise [Nathalie Wood (Maria) ve Richard Beymer'in (Tony) başlıca oyuncular arasında yer aldıkları Batı Yakasının Hikayesi, 1962] gibi yönetmenler bu türe damgalarını vurmuş sanatçıların başlıcalarıdır. Amerikan sineması bu dönemde bilim-kurgu türünde de iyi filmler üretir: Ch. Niby'nin Başka Bir Dünyadan (1951) ve trükaj ve efekt ustası Ray Harryhausen'in katkısı sayesinde türünün en iyi örneklerinden birisi olan fantastik sinema örneği Sinbad'ın Maceraları (1958) gibi.

Bu dönemde Shakespeare tiyatrosundan çok iyi birkaç uyarılma da yapılmıştır: Orson Welles'in Macbeth ve Othello'su ile J. K. Mankiewicz'in Julius Cesar'ı gibi... Nihayet 1950'lerin başlarında gerçekleştirilen bütün teknik ilerlemelerden yararlanan üstün yapımları da

unutmamak gere kir: Cecil B. DeMille'in Samson ve Dalila (1949), Harikalar Sirki (1952), W. Wyler'in On Emir (1955-1956), L. J. Mankiewicz'in Ben Hur (1959) ve Kleopatra (1963) filmleri bunların ilk akla gelenleridir.

### 5.1.3. İtalya

Yeni-gerçekçilikle İtalyan sineması bütün dünyada kendini kabul ettirir. Burada farklı eğilimler vardır, ancak bu halkçı, epik, romanesk, şiirsel bakış açıları genellikle iç içe geçer ve örtüşürler. De Sica bu akımın en seçkin temsilcisidir. Birçok başyapıtı imza atar: Kaldırım Çocukları (1946), Bisiklet Hırsızları (1948), Milano Mucizesi (1951), Umberto D (1951) ve Sophia Loren'e bir Oscar getiren La Ciociara ya da Kızım ve Ben (1960) bunların başlıcalarıdır.

R. Rossellini İtalyan yeni-gerçekçiliğini "resmen" başlatan film olarak kabul edilen Roma, Açık Şehir (1945) ile uluslararası bir ün kazanır (filmin oyuncularını Anna Magnani, Aldo Fabrizzi, Marcello Pagliero olağanüstü başarılıdır). Da ha sonra Paisa (1946), bir Alman-İtalyan ortak üstün yapı mı olan Almanya'nın Sıfır Yılı (1947), Ingrid Bergman'la aralarında Stromboli, Avrupa 51 ve İtalya'da Yolculuk da bulunan birkaç başyapıt gerçekleştirir.

Antonioni gibi, "yeni-gerçekçiliğin" babası da sık sık iletişimsizlik ve insanlar arası ilişkilerin zorluğu sorunlarına el atar; yakalamaya çalıştığı şey, ahlak sağlamlığı, ağırbaşlılık, "en ufak bir yapmacığın dahi bulunmadığı", "her türlü süsleme ve göz boyamadan" arındırılmış, doğru, gerçeğe yakın (otantik) bir anlatımdır. L. Visconti'nin yeni-gerçekçilik anlayışı ise oldukça kişiseldir ve zaman zaman, gerek başvurduğu estetik arayışı gerekse anlatımındaki özgürlük nedeniyle yeni-gerçekçilikten belirgin biçimde uzaklaşır.

Tutku'dan (1942) sonra Yer Sarsılıyor (1948), en gözde oyuncusu Anna Magnani ile Bellissima yani Güzeller Güzeli (1951), Biz Kadınlar (1953), Senso ya da Günahkâr Gönüller (1954), Beyaz Geceler (1957) ve Leopar (1962) filmlerini çevirir. Luigi Zampa, Alberto Lattuada ve Pietro Germi'nin yanısıra yeni gerçekçiliğin en dikkat çeken temsilcilerinden biri de Giuseppe De Santis'tir. Kırsal kesimle ilgili filmlerinde usta bir teknisyen olmanın ötesinde derin bir duyarlılığa sahip keskin bir gözlemci olarak seçkinleşir: Kanlı Av (1947), Acı Pirinç (1949), Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok (1950).

L. Zampa yabancı ülkelerde, özellikle Fransa'da ve Amerika'da yeni-gerçekçiliğin öbür yönetmenleri gibi daha çok halkçı yapıtlarıyla tanınır: Barış İçinde Yaşamak (1947), Güç Yılları (1948) gibi... Lattuada'nın sineması ise ya doğru dan günlük hayattan [Haydut İzdırabı (1946), Merhametsiz (1948)] ya da edebiyattan [Bacchelli'nin romanından yola çıkarak Sophia Loren ile çevirdiği Po Değirmeni (1948), Gogol'un bir öyküsünden uyarlanan Palto (1952) gibi] esinlenir.

Hem yönetmen hem de usta bir oyuncu olan Germi, özellikle savaş sonrasında sosyal gerilimleri ve ahlak sorunlarıyla ilgilenir. Yapıtları çoğu zaman inanmış ve tutkulu bir ahlakçının görüşlerini yansıtır: Tanık (1946), Kayıp Gençlik (1948), Kanun Namına (1949), Umut Yolu (1950)... ve ayrıca Kırmızı Halka, Saman Adam, Marcello Mastroianni ve Daniella Rocca ile çevirdiği İtalyan Usulü Boşanma gibi unutulmaz filmleri vardır. Bunların dışında,

Vergano'nun (Güneş Yeniden Doğacak ve Giuliano, Sicilyalı Eşkiya), Comencini'nin (Yeni İnsanlar Doğdular, Kapalı Kepekler), Gemina'nın (Bataklik Kızı), Emmer'in (Ağustos Pazarı), Castellani'nin (İki Paralık Umut), Camerini'nin, De Filippo'nun, Steno'nun, Monicelli'nin, Blasetti'nin, Mattoli'nin, Rosi'nin, Olmi'nin çevirdikleri yeni-gerçekçi filmlerin önemi yadsınamaz...

Antonioni ve Fellini ise bü tün çok büyük sanatçılar gibi sınıflandırılmaları zor eserler vermişlerdir. Antonioni yeni bir sanat anlayışı geliştirmiş ve çoğu zaman kadınlarla erkekler arasındaki ilişkilerin zorluğu aşkın olanaksızlığı temalarını işleyen alışılmamış filmler yapmıştır: Lucia Bose ile Bir Aşkın Günce (1950), Kadın Dostlar (1955), Macera (1959) ve daha sonra çevirdiği Kızıl Çöl (1964) filmleri yaşamın karmaşıklığını ortaya koyar ve yönetmenin kötümser dünya görüşünü yansıtır. Fellini'nin eserlerinde ise, daha o tarihten itibaren, kahra- manlarına kendi düşlerini ve fantazmalarını yansıtan yönetmenin narsisizmi ve iç gözlem yeteneği açık seçik görülebilir. Bunun örneklerini, Aylaklar'da (1953), La Strada ya da Sonsuz Sokaklar'da (1954), Cabiria'nın Geceleri'nde (1957), Sekiz Buçuk'ta (1962) rahatlıkla bulabiliriz.

Son olarak belirtilmesi gereken bir nokta da, birçok sinemacının yeni gerçekçilik akımının etkisinde kalmaksızın "klasik" türlerde filmler çevirmeyi sürdürmeleridir. Halkın her zaman beğenisini kazanan bu türlerin başında, komediler, melodramlar, macera filmleri, özellikle kılıç-kalkan filmi denilen türdeki macera filmleri ile geçmiş bir dönemi yeniden kurma çabasındaki gösterişli tarihi filmler gelmekteydi.

#### **5.1.4. Rusya**

5 Mart 1953'te Stalin'in ölümüne kadar Sovyet sineması propagandanın etkisinden kurtulamamış ve birkaç istisna dışında çevrilen filmlerin düzeyi fazla yüksek olmamıştır. Bu istisnalar arasında, Danskoj'un Köy Öğretmeni Varvara (1947), Dovyenko'nun Mitçurin (1948) ve M. Romm, Stolper, Rayzman gibi yönetmenlerin bazı filmleri sayılabilir. Stalin'in ölümünden sonra, uzunca bir süre daha devam eden eskiye bağlılık ve zorunlu dogmatizm döneminin ardından, sanatta yavaş yavaş bir yenilenme gündeme gelir ve yeni bir sinemacılar kuşağı kendini özgürce ifade etme olanağını bulur.

Bu sürecin ortaya çıkardığı yeni yetenekler arasında Kırkbirinci (1956) ve Askerin Türküsü (1960) filmlerini çeviren Çukuray, kayda değer bir başarı kazanan bir melodram olan Leylekler Uçarken'i çeviren M. Kalatozov ve Küçük Köpekli Kadn'ı çeviren I. Kheifitz (1960) sayılabilir.

### **5.1.5. İsveç**

Bu dönemde İsveç sineması birinci sınıf filmler üretir: Mattsson'un çok başarılı Tek Bir Yaz Dans Etti (1951), Sjöberg'in Yalnızca Bir Anne (1949) ve Matmazel Julie (1950) filmleri gibi. Bergman ise Akrobatların Gecesi (1953), Bir Yaz Gecesi Tebessümü (1955), Yedinci Mühür (1956), Yaban Çilekleri (1957), Sessizlik (1962) gibi filmleriyle dünyanın önde gelen sinemacıları arasına katılır. Sevginin gerekliliği, kadınlığın gizemi, çiftlerin sorunları, Bergman'ın gözde konulardır. Psiko-dramatik başyapıtlarının çoğunda aynı temalarla karşılaşılır.

### **5.1.6. İspanya**

Birçok genç yeteneğin ürün vermeye koyulmasıyla İspanyol sineması bu yıllarda kişiliğini kazanmaya ve özgünlüğünü ortaya koymaya başlar. J. A. Bardem, Bisikletlinin Ölümü'nü (1955), L. G. Berlanga, Hoş Geldiniz Bay Marshall'ı (1953), Placido'yu (1961), L. Vadja Marcelino, Ekmek ve Şarap'ı (1954) çevirirler. Meksika'da çevirdiği unutulmaz sosyal dramın, Olvidados'un (1950) kazandığı büyük başarıdan sonra L. Bunuel, Viridiana'yı İspanya'da çevirmeyi kabul eder ve olağanüstü başarı kazanan bu film 1961'de Cannes Film Festivali'nin Altın Palmiye Ödülü'nü H. Colpi'nin Uzun Bir Ayrılık filmiyle paylaşır.

### **5.1.7. Polonya**

Bu yıllarda öbür Avrupa ülkelerinde de düzeyi tartışma götürmeyen birçok film çevrilmiştir. Genç Polonyalı sinemacılar bir dönemin havasını yaratmada çok başarılı filmler çevirerek ülkelerinin halkının Nazi işgali altında katlanmak zorunda kaldığı sefaleti, acıları ve cesaretlerini anlatırlar: A. Wajda'nın Kanal (1957), Küller ve Elmas (1958), A. Munk'un Eroica (1958), J. Kawalerowicz'in Meleklerin Anası Jeanne (1959) filmleri bunların önde gelen örnekleridir.

### **5.1.8. Macaristan**

Macar sinemasının en başarılı filmleri arasında Geza Radvanyi'nin Tirollerde Tatil, Frigyes Ban'ın Bir Parça Toprak ve Özgürleşmiş Topraklar, Kalman Nadasdy'nin Ludas Matyl'in Üç İntikamı, I. Feher'in Pazar Günü Aşkı (1957) gibi eserleri sayılabilir.

### **5.1.9. Çekoslovakya**

Çekoslovak sineması yavaş yavaş kendine gelerek özellikle K. Zeman'ın filmleri ve J. Trinka'nın canlandırma sineması çalışmalarıyla özgün bir üslup yaratmayı başarır.

### **5.1.10. Finlandiya**

1940'lı yılların sonunda önemli bir aşama gerçekleştiren Finlandiya sineması İskandinav ülkeleri arasında ön saflara fırlar ve İsveç'in hemen ardından ikinci sıraya yerleşir. Üretilen filmlerin çoğu çok yüksek düzeylidir: Blomberg'in İnsan ve Bilinci ve Beyaz Geyik;' Vaala'nın Yaz Gecesinde Varlıkları, Kassila'nın Mavi Hafta, Laine'in Meçhul Askerler filmleri gibi ...

### **5.1.11. Almanya**

Harcanan yoğun çabalara karşın Alman sinemasının dünyadaki yerini yeniden kazanabilmesi için daha birkaç yıl geçmesi gerekecekti. Bununla birlikte bu yıllarda birkaç önemli film çevrildi. Bunlardan biri W. Staudte'nin Katiller Aramızda (1946) filmi, bir diğeri de Georg C. Klaren'in Büchner'in piyesinden yola çıkarak gerçekleştirdiği ve Kurt Miesel'in canlandırdığı kahramanın yaşadığı acıları ve gördüğü hayalleri anlatmak üzere sessiz sinemanın ve Alman dışavurumculuğunun yöntemlerinden yararlanan Woyzzek (1947) idi.

Bunların dışında kayda değer filmler arasında G. Lamprecht'in Berlin'de Bir Yerde (1946), K. Maetzig'in Gölgede Evlilik, S. Dudow'un Günlük Nafakamız ve özellikle Geceden Daha Güçlü (1954) filmleri sayılabilir.

### **5.1.12. Meksika**

Meksika sineması bu yıllarda büyük yönetmenlerin, teknisyenlerin (kameramanlar, dekoratörler vb.), kadın ve erkek oyuncuların (Pedro Armandariz, Dalares Del Rio, Maria Elena Marques, Maria Felix, Columba Dominguez gibi ... ) katkıları sayesinde geniş bir uluslararası seyirci kitlesi buldu. Örneğin dahi bir yönetmen olan Emilio Fernandez ("El Indio"), Dolores Del Rio ile ünlü Maria Candelaria (1943) filmi gerçekleştirdikten sonra, Maria Elena Marques ile Inci ve Enamorado (her ikisi de 1946'da), Rio Escondido (1947), daha sonra da Moclavia ve Maria Felix ile La Red ya da Ağa Düşen Kadın filmlerini çevirdi.

1943'te yaptığı Baraka'nın ardından Roberto Gavaldon, Dolores Del Rio ile Öteki'ni (1946) gerçekleştirmeyi başardı ve sonra da Miguel N. Lira'nın iç savaşla ilgili bir öyküsünden Maria Felix ve Pedro Armandariz ile bir başyapıt olan, Saklı Kadın'ı (1955) çevirdi. Benito Alazraki, F. R. Gonzales'in Dilenci (El Diosetro) adlı kitabından esinlenen ve yeni-gerçekçiliğin etkisi altında, bir dizi sosyal kaygıyı dile getiren Soy (1954) filmiyle dünya çapında ün kazandı.

### **5.1.13. Brezilya**

Brezilya sineması, Latin Amerika sinemasının canlılığını ve düzeyini en iyi yansıtan sinemalardan birisiydi. Lima Barreto'nun O. Cangaceiro (1953) filmi uluslararası planda kabul gördü.



### 5.1.14. Arjantin

Armando Bo, Torre Nilsson (Meleğin Evi, 1957), Mario Soffici (Rosaura a las Diez, 1958) ve daha 1942'de Goşoların Savaşı filmiyle ulusal bir kahraman olmuş olan Lucas Demare gibi yönetmenlerin ürünleri sayesinde Arjantin sineması da ondan geri kalmıyordu.

### 5.1.15. Mısır

Mısır sinemasında komedi, melodram, "polisiye", müzikal vb. gibi hemen her türde çok sayıda film yapılmaktaydı ve 1952'de krallığın düşmesinden sonra bunlara yurtseverlik filmleriyle gerçekçi filmler de eklendi. Halkçı gerçekçilik türünde seçkinleşen iki yönetmenden söz edilebilir: Ebu Seyf (El Sakir, 1950; Raya ve Sekina, 1953; Canavar, 1954; 1956 Cannes Film Festivalinde gösterilen Sülük; Uykusuz Gece, 1958; Aşkın Büyüklüğü, 1960) ve Yusuf Şahin (Cehennemî Gökyüzü, Merkez Garı vb... ).

Ömer Şerif, Amerikan, Fransız ya da İtalyan filmlerinde oynayan bir aktör olmadan önce pek çok başarılı Mısır melodramının, özellikle Y. Şahin'in filmlerinin (Cehennemî Gökyüzü, Nil'de Düello) gözde oyuncularındandı. İtalyan-Mısır ortak yapımı filmler arasında Nil Atmacası, Çölde Kan İzleri, Âşıkların İnlükarnı vb. filmler sayılabilir. Bu ülkede çevrilen yabancı üstün yapımlardan bazıları da Quo Vadis, Firavunlar Vadisi, On Emir gibi filmlerdir.

### 5.1.16. Hindistan

Bu yıllarda Hindistan sinemasının üretimi çok önemlidir. Ancak son derece ilginç pek çok film den çoğu, bugün de olduğu gibi, Batılılar tarafından ihmal edilmiştir. Uzun yıllar Hint film üretiminin esasını oluşturan belgeseller, macera filmleri, şarkı ve dansla beslenen "büyük gösteri" türü (S. S. Vasan'ın Çandraleka'sı gibi) filmlerin yanında, özellikle 1950'lerden sonra sosyal içerikli bazı önemli filmler de çevrilmiştir. K. A. Abbas'ın, Naya Sansar, Dünya Çocukları ve çok güzel bir film olan Kayıp Çocuk (Munna); J. Renoir'in yardımcısı (Nehir'de) olarak çalışmış Binal Satyajit Ray'ın İki Dönüm Toprak ve Acımasız Şehir, Kalküta (1953) gibi filmleri bunların başlıcalarıdır. Ray daha sonra çevirdiği Pater Pançali (1954), Aparajito ya da Yenilmez (1957) ve Apu Sansar ya da Apu'nun Dünyası (1959) filmlerinden oluşan, Bengalli mütevazı bir ailenin başından geçenleri anlatan üçlemesiyle yabancı ülkelerde de ünlenecektir. Yönetmenin geliştirdiği duru üslup ve duygusallıkla, şiirle beslediği gerçekçi tesirler büyük övgü almıştır.

### 5.1.17. Japonya

Savaştan sonra 1949'a dek, Japon sineması bir yandan Amerikan sansürü ve ulusal üretimin sıkı biçimde denetlenmesi diğer yandan da siyasi gruplar arasındaki kan davaları, sendika çatışmaları ve gelire konan yeni vergiler nedeniyle fazla bir gelişme göstermez. Bu yıllarda sinemalar da gösterilen filmlerin hemen hemen tümü Amerikan, İngiliz, İtalyan ya da Fransız filmleridir. Ancak 1950'den başlayarak bağımsızlığın kazanılması, sosyal gerginliklerin ve grevlerin durulması, ekonominin düzlüğe çıkmasıyla birlik te ulusal sinema üretiminde de muazzam bir hamle gerçekleşir.

Beş büyük film üretim şirketinin (Toho, Toei, Şoçiku, Daiei ve ŞintoHo) yanı sıra küçük, bağımsız şirketler de mali bakımdan, yalnız yabancı film ithalini sınırlamakla kalmayıp Avrupa piyasasını ele geçirmek üzere mücadele verebilecek kadar güçlüdürler. İşte o zaman Japon sinemasının dünyanın en iyi sinemalarından birisi olduğu ortaya çıkar. Akira Kurosawa "usta" en ünlüleri Taşira Mifune'yi dünyaya tanıtan Raşomon (1950), yine Toşiro Mifune ve Setsuo Hara'nın oynadıkları bir Dostoyevski uyarlaması olan Budala (1951) ve Yedi Samuray (1954) olan bir dizi başarıya imzasını atar. Öbür filmleri arasında Sarhoş Melek (1948), Sessiz Düello (1949), Kuduz Köpek (1949), Örümceğin Şatosu (1956), Gizli Kale (1958) vb. sayılabilir.

T. Kinugasa'nın Cehennem Kapısı 1954 Cannes Film Festivali'nde Büyük Ödül kazanır ve aynı yönetmenin Beyaz Balıkçı! (1958) adlı filmi sinemanın büyük klasikleri arasına girer.

K. Mizoguçi de bize çok kaliteli birçok film bıraktı. Dünya çapında bilinen altı yedi başarılarından, en azından Kibar Fahişe O'Haru'nun Hayatı (1952) ve Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Masalları (1953) filmlerini anmakla yetinelim.

Bu yıllarda çevrilen öbür önemli Japon filmleri arasında psikolojik komedi ve töre taşlaması türün de filmler yapan K. Kineşito'nun eserleri, M. Naruse'nin Ana'sı (1952), K. İçikawa'nın Birmanya Arp'ı (1956) ve Vadideki Ateş'i (1959), H. Goşo'nun Dört Baca'sı (1953), Y. Ozu'nun Erken Gelen Bahar'ı (1951) ve Tokyo'ya Yolculuk'u (1953), M. Kobayaşi'nin İnsanlık Durumu (1958), T. İmai'nin Pirinç ve Saf Bir Aşkın Öyküsü filmleri (her ikisi de 1957 yapımıdır), D. Ito'nun Kışkırtıcı (1961) gibi samuray filmleri, K. Şindo'nun Hiroşima Çocukları (1952), S. Yamamoto, S. Yamamura, N. Oşima, H. Şimizu'nun Kovan Çocukları (1952) ve eski bir filmin yeni çevrimi olan Budha'nın Çocukları (1952) filmleri sayılabilir.

## **6. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA V**

## 6.1. 1960'lı Yıllar

### 6.1.1. Fransız Sineması

1955'ten sonra sinemanın geleneksel kurallarına karşı bir tepki oluşur ve bu akım başta Fransa'da, ama onun yanı sıra aşağı yukarı aynı tarihlerde hemen her yerde yedinci sanatı derinden etkiler. Sinemanın geleneksel kalıplarına duyulan tepki Fransa'da, 1958'den itibaren çevrilmeye başlayan ilk "yeni dalga" filmleriyle şekillendi. "Yeni dalga" denilen akım, bir yanda kısa metrajlı film deneyiminden gelen bir grup genç sinemacı (Resnais, Varda, Demy, L. Malle) ile öbür yanda Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) adlı dergi etrafında toplanmış bir grup genç eleştirmeni (Truffaut, Chabrol, Godard, Donio-Valcroze, Kast, Rivette, Rozier, Rohmer) bir araya getirmekteydi.

Genç yönetmenler üretimde ve sahneye koymada daha geniş bir özgürlük arıyorlardı. Ayrıca o zamana kadar tiyatro geleneklerine fazlasıyla bağlı kaldığını düşündükleri sinema dilinin özgürlüğünü ortaya koyabilmek için kahramanların gerçek hayata daha yakın olmasından yanaydılar. Buradan hareketle küçük bütçeli pek çok filmin çevrilmesine tanık olundu.

Bunların en önemlileri arasında François Truffaut'nun Dört Yüz Darbe (1959), Jules ve Jim (1961), Claude Chabrol'ün Yakışıklı Serge (1958), Kuzenler (1959), İkili Oyun (1960), Landru (1962), Jean- Luc Godard'ın Serseri Âşık (1959), Küçük Asker (1960), Hayatını Yaşamak (1962), Nefret (1963), Evli Bir Kadın (1964), Alphaville (1965), Çılgın Pierrot (1965), Made in USA (ABD Yapımı, 1965), Çinli (1967), Week-End (Hafta Sonu, 1967) gibi filmleri sayılabilir. Bu sinemacıların yanı sıra Louis Malle (1958), Özel Hayat (1961), Feu Follet (Yakamoz, 1963), Hırsız (1967) gibi filmler çevirdi. Malle'in "son klasik filmi", bir "polisye" ve "psikolojik film" olan bu sonuncusu geleneksel burjuvazinin acımasız bir taşlamasıdır. Jacques Demy, Cherbourg Şemsiyeleri (1963), Rochefort'lu Kızlar (1963) filmlerini gerçekleştirdi.

Nefis bir müzikal komedi olan ikinci film Françoise Dorlac, Catherine Deneuve ve Gene Kelly gibi harika oyuncuların Michel Legrand'ın müziğiyle söyledikleri şarkılar ve danslarla gerçek bir "görsel ve işitsel şenlik" havası yaratmaktaydı. Agnes Varda 5'ten 7'ye Cleo (1961) ve Mutluluk (1964) filmlerini çevirdi. Bu yıllarda çevrilen aynı anlayıştaki diğer filmler arasında G. Franju'nun Therese Desqueyroux (1962), Alain Cavalier'nin J. L. Trintignant, Romy Schneider ve Henri Serre ile çevirdiği ilk uzun metrajlı film olan Adadaki Boğuşma (1962), Rene Allio'nun, Breebi'in bir öyküsünden çevirdiği Saygın Olmayan Yaşlı Hanım (1965), M. Ribowska, Ph. Noiret, C. Dauphin'le yaptığı Biri ve Öteki (1967) ve P. Mondy ile çevirdiği Pierre ve Paul (1968); Alain Jessua'nın Charles Denner'le çevirdiği Tersine Hayat (1964) ve hem gerçek hem hayali bir film olan, şaşırtıcı Katliam Oyunu (1967); Claude Lelouch'un, J. L. Trintignant, Anouk Aimee ve Pierre Barouh ile çevirdiği, 1966 Cannes Film Festivali'nde Büyük Ödül'ü Orson Welles'in Falstaff'ıyla paylaşan Bir Kadın ve Bir Erkek (1965) ve Pierre Schendoerffer'in Bölük (1965) filmleri sayılabilir.

Alain Resnais'nin ise apayrı bir yeri vardır. Çevirdiği üç büyük başyapıt, Hiroşima Sevgilim (1959), Geçen Yıl Marienbad'da (1961) ve Savaş Bitti (1965), Resnais'nin, özel olarak sinema için yazılmış metni, gerçek ve düşü bağdaştırma, bir kahramanın düşünsel evrenini kurma ve seyirciye üzerinde düşünülecek temalar önerme açılarından olağanüstü bir başarıyla kullanan bir usta olduğunu kanıtladı.

Bu yıllarda birçok sinemacı geçici modalara fazla aldırış etmeden çalışmalarını sürdürdüler. Ne yazık ki eleştirmenler bu eserlere hakettikleri ilgiyi her zaman göstermediler.

Örneğin Marcel Carne, 1958'de yaptığı büyük başarı kazanan Hilekarlar'dan sonra Kaygan Zemin (1960), Manhattan'da üç Oda (1965) ve Genç Kurtlar (1967) filmlerini çevirdi. Rene Clair Dünyanın Tüm Altını (1960) ve Les Fetes Galantes (Kibar Şenlik, 1965) filmlerine imza attı. Rene Clement geleneksel Fransız "psikolojik gerçekçiliği" türünde bir "polisye" olan Kızgın Güneş (1960) ve ardından 1966'da, gözde bir yığın oyuncuyla (J. P. Belmondo, Ch. Boyer, L. Caron, J. P. Cassel, B. Cremer, C. Dauphin, A. Delon vb.) Paris Yanıyor filmlerini çevirdi. Jean Renoir 1962'de, J. P. Cassel, C. Rich, C. Brasseur, J. Carmet'nin oynadıkları Enselenmiş Albay'ı yönetti.

Kendi çizgisini en tutarlı biçimde sürdüren sinemacıların başında herhalde Robert Bresson geliyordu. O yalnız kendi ilkelerine uymayı ve ne seyircinin ne de eleştirmenlerin beğenisini kazanmak için hiçbir ödün vermemeyi seçmişti. Buna rağmen Rastgele Balthazar (1965), Dominique Sanda'nın oynadığı Mouchette (1966) ve Tatlı Bir Kadın (1968) filmleri herkesin oybirliği ile alkışladığı filmler oldu. Chris Marker de bize son derece kişisel, şiir ve düşüncenin yoğun bir karışımı olan çok önemli eserler bıraktı.

Aynı şekilde François Reichenbach'ın şiir, düş ve anlaşılması zor öge karışımı pek çok kısa metrajlı filmi de yönetmenin güçlü kişiliğinin damgasını taşır. Jean Rouch ise etnografik belgesellerde uzmanlaştı ve gerçekliği, görüldüğü gibi, ama psikolojik ve psikanalitik yanlarını ihmal etmeden yansıtmaya özen gösterdi.

Bazı yönetmenler de bir takım ödünlere vermekle birlikte hem seyircinin hem de eleştirmenlerin beğenisini kazanan kaliteli filmler çevirmeyi başardılar. Bunların arasında akla ilk gelen isimler Roger Vadim (Tehlikeli İlişkiler, 1959) ve özellikle Jean-Pierre Melville'dir [Doulos (1962), İkinci Soluk (1966), Samuray (1967)].

Yeni dalganın yarattığı heyecan dalgası uzun sürmedi ve bir süre sonra yerini bıkkınlığa bıraktı. İşte o zaman ticari sinema tüm ihtişamıyla bu boşluğu doldurdu. Bununla birlikte kaliteli filmler hak ettikleri başarıyı kazanıyorlardı: Costa-Gavras'ın S. Signoret, Y. Montand, P. Mondy, M. Piccoli, J. L. Tintignant, Ch. Denner ile çevirdiği Caniler Ekspresi (1964) ve Z (1968); Philippe de Broca'nın Aşk Oyunları, Şakacı, Şeytanlık Zinciri; Roger Leenhardt'ın Gece Yarısı Buluşması (1962), Gerard Oury'nin Belalı Tatil, Şahane Oyun, Beyin; Denis de la Patelliere'in Tobruk'a Bir Taksi (1961); Georges Lautner'in Paul Meurisse'le çevirdiği Siyah Monokl; Henri Verneuil'ün Bodrum Katındaki Melodi ile Jean Gabin ve Alain Delon'la yaptığı Sicilyalılar Çetesi; Gilles Grangier'nin Kalpazanlar ve Jean Gabin'le Epsilonlu Centilmen; Edouard Molinaro'nun Bir Yazın Kızı (1959); Robert Enrico'nun Hayatın Yüreğinde, Macera

Peşinde gibi filmlerinin yanı sıra Michel Deville, Bernard Borderie, Yves Robert ve Guy Casaril gibi yönetmenlerin filmleri bu türdendir.

### 6.1.2. İngiliz Sineması

İngiliz sineması bu sektörü uzun bir süre etkileyen ekonomik ve sanatsal krizden kötü sarsılır; 1956'dan itibaren Amerikan sermayesinin kontrolü altına girer ve birçok İngiliz yönetmen Amerika stüdyolarında çalışmak üzere ülkelerinden ayrılır. Bu yıllarda pek az kaliteli film çevrilmiştir: M. Powell'in Kadın Katili (1969), İngiliz mizahının son büyük örneklerinden olan B. Dearden'in Centilmenler Birliği, Gay Hamilton'un Altın Parmak (1964) ve bir üstün yapım olan Göklerde Vuruşanlar (1969), Ken Annakin'in Cesur Pilotlar (1959), Tony Richardson'un Hafif Süvari Alayının Hücumu (1968), R. Neame'nin Hocamın Olgunluk Çağı (1969) filmleri gibi...

Fransa'da "yeni dalga" akımının geliştiği yıllarda İngiltere'de de "Özgür Sinema" (ya da "gerçek sinema") çizgisi şekillenmeye başlar. Bu çizgi, kendilerini kabul ettiren genç sinemacılar sayesinde İngiliz sinemasına yeni bir soluk kazandıracaktır. Lindsay Anderson (Sporcunun Hayatı, 1962), Karyel Reisz [Cumartesi Akşamı, Pazar Sabah (1960), Morgan (1965)], Tony Richardson [Bir Parmak Bal (1961), Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı (1962), Tom Jones (1963) vb.] ve Ian Fleming'in "James Bond" romanları dizisinden üç film [Dr. No (1962), Rusya'dan Sevgilerle (1963), Yıldırım Harekâtı (1965)] çeviren Terence Young bu yönetmenlerin başlıcalarıdır.

Aslen Amerikalı olan Joseph Losey, yerleşmeyi seçtiği İngiltere'de peş peşe, birbirinden iyi filmler çevirir: Suç Altında (1960), Genç Hizmetçiler (1963), Kral ve Ülke İçin (1964), Kaza Gecesi (1966), Aşk Arayan Kadın (1968), Gizli Merasim (1968), İki Kaçak (Figures in a Landscape, 1970) gibi.

Aynı dönemde birçok genç Amerikalı sinemacı, film çevirmek üzere İngiltere'ye gelir: Stanley Kubrick [Peter Sellers'in oynadığı bir hiciv dram olan Doktor Garipaşk (1963), 2001: Uzay Yolu Macerası (1968)], Billy Wilder (Sherlock Holmes'un özel Hayatı, 1970), Fred Zinnemann (Her Devrin Adamı, 1966), James Hill (Hür Doğanlar, 1965) gibi sinemacıların yanı sıra Orson Welles Shakespeare'in II. Richard, IV. Henry, Windsor'un Şen Dulları piyeslerinden uyarlanan Falstaff (1965) filmiyle güçlü kişiliğini bir kez daha ortaya koyar. İngiliz stüdyolarında film çevirmeye gelen yabancılar Amerikalılarla sınırlı değildir. Onların yanı sıra İtalyan M. Antonioni (Cinayeti Gördüm, 1967), F. Zerfireili (Romeo ve Juliet, 1967), Polonyalı Roman Polanski [Çıkmaz Sokak (1966), Vampirler Balosu (1967)] ve Fransız François Truffaut (Değişen Dünyanın İnsanları ya da Fahrenheit 451, 1966) da bazı filmlerini İngiltere'de çevirirler.

Buna karşılık David Lean, Tony Richardson, Jack Lee Thompson, John Boorman, Michael Winners, Peter Yates, Ronald Neame gibi bazı İngiliz yönetmenler de New York'un ve Hollywood'un çekiciliğine kapılarak Amerika'ya göç ederler.

### 6.1.3. ABD SİNEMASI

Amerika'da sinema bir yandan ciddi bir ekonomik krizin, bir yandan da McCarthy'ciliğin yol açtığı ahlak bunalımının üstesinden gelmek durumundadır. Sinema üretimi özellikle 1954'ten sonra geriler ve 1960'larda, zar zor, yılda üretilen 150-200 film gibi düşük bir düzeyde tutunmaya, onun altına düşmemeye çabalar. Ne var ki, 1950'lerin başlarında gerçekleştirilen önemli teknik ilerlemelere karşın [Fred Waller'in geliştirdiği Sinerama'nın ardından, Pr. Chrtien'in icat ettiği Sinemaskop'un kullanılması, filmlerin artan bir oranda renkli çekilmesi, "Üç Boyutlu" filmlerin çevrilmesi (1952'de Ach Oboler, Bwana Şeytanı filmini bu teknikle çevirmişti) gibi...] televizyonun rekabeti ve otomobil tutkusunun sonucu olarak seyirciler arasında yaygınlaşan kapalı sinema salonlarından uzaklaşma eğilimini kırmak mümkün olamamıştır. Bu zorluklara ve yaşanan krize rağmen, kendini kabul ettirmiş sinemacılar önemli filmler yapmayı sürdürürler ve Amerikan sinemasının geleneksel bütün türlerinde pek çok iyi film çevrilir. John Ford Kahramanın Sonu (1961), J. Sturges, Yedi Silahşörler (1960), R. Brooks Profesyoneller (1966), S. Peckinpach Vahşi Belde (1969), J. Dassin "gerilim" ya da "polisye" türündeki Topkapı (1964), R. Rosen Üç Kâğıtçı (The Hustler, 1961), J. Huston Kremlin Mektubu (1969) filmlerini çevirirler.

Müzikal türünde R. Wise ve J. Robbins'in Batı Yakasının Hikâyesi (1961), G. Cukor'un My Fair Lady (Benim Tatlı Meleğim, 1964), G. Kelly'nin Cici Kız (1969) filmleri büyük beğeni kazanır. Komediler arasında M. Nichols'un Aşk Mevsimi (1967), J. Schlesinger'in Geceyarısı Kovboyu (1969) filmleri dikkati çeker. Tarihi film türünde Otto Preminger, Exodus (1960), S. Kubrick Spartaküs (1960), B. Wicki, A. Marton ve K. Annakin, En Uzun Gün (1962), J. Huston Peygamberlerin Tarihi (1966), L. J. Mankiewicz Kleopatra (1963), A. Mann, Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü (1963) filmlerini çevirirler.

Dramlar arasında Elia Kazan'ın Aşk Bahçesi (1961), R. Rosen'in Lilith (1964), J. Ford'un Yedi Kadın (1965), R. E. Miller'in Yalnız Kalpler (1968), yine Elia Kazan'ın Kader Değişmez (1969), M. Antonioni'nin Zabriskie Noktası (1969), S. Pollack'ın Atları da Vururlar (1969) gibi filmleri sayılabilir. Fantastik sinema türünde Franklin Schaffner'in Maymunlar Cehennemi (1968) ve Roman Polanski'nin Rosmary'nin Bebeği (1968) seyircilerin çok tuttukları filmlerdir.

1960'larda Amerikan sineması Jerry Lewis, Norman Jewison, Samuel Fuller, Robert Mulligan, Martin Ritt, Richard Quine gibi yeni yetenekler keşfeder. Ayrıca bu yıllarda normal ticari sinema ilişkilerinin kısıyında birçok yeni eğilim, özellikle "gerçek-sinema" ve "yeraltı sineması" (underground cinema) denilen eğilimler belirir. Bu "alternatif sinema", çoğu küçük bütçeli (zaman zaman 16 mm) filmler çeviren amatör ya da yarı-profesyonel birçok genç sinemacıya farklı deneylere girişmek, araştırmalar yapmak, en azından kendilerini özgürce dile getirmek için tanıdığı olanaklar bakımından çok önemlidir.

#### 6.1.4. İtalyan Sineması

1960'lı yıllarda İtalyan sineması yeniden dünya sineması içinde ön saflarda bir yer tutmayı başarır. Bunda, toplumsal taşlama ve töre komedisi türünde uzmanlaşan P. Germi (İtalyan Usulü Boşanma, 1962); A. Lattuada (Mafya, 1962), C. Lizzani (Romalı Kambur, 1960), F. Maselli (Yunuslar, 1960), D. Risi [Il Sorpasso (1962), Canavarlar (1963), Vedo Nudo (1969), Benimle Evlenir misin? (1970) ve Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Marcello Mastroianni, Sophia Loren gibi en iyi aktörlerle başka filmler yapmıştır] ve M. Bolognini (La Vaccia ya da Toy Bir Delikanlı, 1961) gibi uluslararası kabul görmüş yönetmenlerin payları büyüktür.

Bu yönetmenler arasında da üçü, Düşman Kardeşler (1961), Leopar (1963), Yabancı (1968) filmlerine imza atan Luchiano Visconti, çağdaş dünyanın sıkıntılarını ve tedirginliklerini dile getiren Macera (1959), Gece (1969), Güneş Tutulması (1961), Kızıl Çöl (1964) filmlerini yapan Michelangelo Antonioni ve Tatlı Hayat (1959), Sekiz Buçuk (1962), Ruhların Julietta'sı (1964) filmlerinin yönetmeni Federico Fellini ayrıcalıklı bir yer tutarlar. Fransız ve İngiliz yeni dalgalarına koşul olarak genç İtalyan yönetmenleri de festivallerde dikkatleri üzerlerinde toplamaktadırlar:

F. Rosi [Salvatore Giulano (1962), Kentin üstündeki El (1963)] E. Olmi [İş, 1961), Nişanlılar (1963)], V. de Seta (Orgosolo Haydutları, 1966), V. Zurlini (Aile Günlüğü, 1962), P. Pasolini (İyi Kuşlar Kötü Kuşlar, 1966), M. Bellochio (Cepteki Yumruklar, 1965) bu genç sinemacıların önde gelenleridir. Onlara eklenebilecek başka isimler arasında, G. V. Baldi'nin, G. Fina'nın, N. Loy'un, P. Paolo'nun, E. Petri'nin, F. Vancini'nin, B. Bertolucci'nin, G. De Bosio'nunkileri unutmamak gerekir.

Bu yıllarda pek çok film, ortak yapım şeklinde gerçekleştirilmiştir. Özellikle, Amerikan-Fransız-İspanyol-Alman ortak yapımlarının pek çok örneği vardır. Bunlar arasında Fransız-İtalyan ortak yapımı komediler (Gerard Oury'nin 1969 yapımı Beyin filmi gibi), Antonioni'nin Gece'si (1960) gibi psikolojik filmler, Luis Bunuel'in Samanyolu (1969) filmi gibi entelektüel taşlamalar vardır. Luis Bunuel'in Tristana (1969) ve öbür psikolojik dramları da Fransız-İtalyan-İspanyol ortak yapımıdır.

Bu tür işbirliğinin ürünü olan kurdeler arasında mitolojiden alınma, sözde tarihi ya da casusluk filmlerinin yanı sıra, özellikle İtalyan türü western denilen filmlerin pek çok örneği bulunmaktadır. Sergio Leone'nin İspanya'da, Amerikalı oyuncu Lee Van Cleef'le çevirdiği üç "spagetti western" büyük beğeni kazanmıştır: Bir Avuç Dolar (1964), Bir Kaç Dolar İçin (1965) ve İyi, Kötü ve Çirkin (1966).

#### 6.1.5. Almanya Sineması

Genç sinemacılar sayesinde 1965'ten sonra Alman sinemasına da bir yenilenme gerçekleşir. Bu "yeni sinema"nın öncüleri arasında Volken Schlöndorff [Genç Törless (1966), Hak Mücadelesi (1967), Michael Kobiass (1969), Kombach'ın Yoksul Halkının Ani Zenginliği (1970)], Alexander Kluge [Düne Veda (1966), Çadırın Tepesindeki Artistlerin Şaşkınlığı



(1968)], Jean Marie Straub (Uzlaşmazlar, 1966), Ulrich Schamoni (Es, 1966), Peter Schamoni (Tilkilere Av Yasağı, 1966) vardır. Ayrıca J. Schaaf, G. Ehmeke, P. Fleischman, E. Reitz, V. Kristl, W. Herzog, K. Emmerich, T. Kotulla, P. Zadek, Reiner Werner Fassbinder dikkat çeken filmler çevirmektedirler.

Doğu Almanya sinemasının en ünlü sinemacısı ise Konrad Wolf'tur. 1959'da Cannes'da ödül kazanan Yıldızlar filminden sonra 1966'da, Ondokuz Yaşındaydım ve 1970'te, Goya filmlerini çevirir.

### **6.1.6. Sovyet Sineması**

"Stalin sonrası"nda (1950'lerin ikinci yarısında) birden çok canlanan Sovyet sineması, sınırlayıcı önlemler ve yeni bir uyumculuktan kaçılmaması nedeniyle yeniden uyuşuk bir döneme girer. Ancak 1960'tan sonra önemli bazı filmler çevrilmiş ve bunların birkaçı büyük bir seyirci beğenisi kazanmıştır. Bu filmler, genellikle üstün yapım ve büyük edebiyat uyarlaması türlerine girmektedirler, ama aralarında daha az gösterişli; "daha içe dönük ya da bölgeci", yönetmen sineması örnekleri de vardır.

Bunlardan birkaçına değinmekle yetinelim: Mikhail Romm'un 1961 yapımı Bir Yılın Dokuz Günü; Andrey Tarkovski'nin 1962 Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'nü kazanan, İvan'ın Çocukluğu; S. Paradjanov'un 1964'te çevirdiği Ateş Atları; S. Bondarçuk'un Tolstoy'un Savaş ve Barış romanından yaptığı ünlü uyarlama (1964- 1967); A. Alov ve V. Naurnov'un Dünyaya Gelenlere Barış Dileyelim; I. Talankin'in Hayata Başlarken; G. Kisintsev'in Hamlet ve P. Todorovski'nin Sadakat gibi filmleri.

### **6.1.7. Çekoslovak Sineması**

1962-1963'ten itibaren Çekoslovak sineması büyük bir canlılık kazandı ve kendini Orta Avrupa'nın en parlak sinemalarından biri olarak kabul ettirdi. 1960'lı yıllarda çevrilen en iyi filmler arasında şunlar sayılabilir: Vojtech Jansy'nin 1963 Cannes Festivali'nde ödül kazanan Bir Gün Bir Kedi; Kare! Kachyna'nın 1964'te çevirdiği Büyük Duvarın Ardında; Jan Kadar ve Elmar Klas'un 1965 yapımı Suçlama; Frantisek Vlácil'in 1967'te çevirdiği Marketa Lazarova filmleri.

Çekoslovak "yeni dalga"sını ise Jan Nemeç'in Gecenin Elmasları (1964), Milos Forman'ın Bir Sarışının Aşkları (1965), Ivan Passer'in Loş Işıklandırma (1965) gibi filmleri temsil etmektedir...

### **6.1.8. Macar Sineması**

Aynı yıllarda, 1962'den başlayarak Macar sineması da bir hamle yapar. İdeolojik şematizmin dar kalıplarından sıyrılabilen yönetmenler bu yıllarda kendilerini birbirinden çok değişik temalar üzerinde özgürce ifade etme olanağını bulmuşlardır. Miklos Janeso [Kantat (1963), Yolum (1964), Umutsuzlar (1966), Kırmızı ve Beyaz (1966), Sessizlik ve Çılgılık (1966)] Janos Hersko (Diyalog, 1963), Zoltan Fabri (Yirmi Saat, 1964), Ferenc Kosa (Onbin

Güneş, 1966) ve Andras Kovacs [Donmuş Günler (1966), Duvarlar (1967)] bu sinemacıların önde gelenleridir.

### **6.1.9. Polonya Sineması**

Birkaç Polonyalı sinemacı uluslararası planda adlarını duyurmayı başarırlar. Bunlar arasında Jerzy Kawalerowicz [Meleklerin Anası Jeanne (1961), Firavun (1965)], Andrzej Wajda [Masum Büyücüler (1969), Samson (1961), Küller (1965)], Andrzej Munk (Yolcu, 1961) ve Wojciech Has [Elveda Gençlik (1961), Saragossa'da Bulunan El Yazması (1964) adları ilk akla gelenlerdir. Roman Polanski (Sudaki Bıçak, 1962), Kasimierz Kutz [Trendeki Panik (1961) ve Sessizlik (1964)] ve Tadeusz Tonwicki (Kasım Yortusu (1962), Salto (1965)] de adları anılmaya değer öbür önemli Polonyalı sinemacılar arasında yer alırlar.

### **6.1.10. Bulgar Sineması**

Bulgar sineması bu yıllarda birkaç önemli eser verir. Bunlar, Sarlanjev'in 1964 yapımı Zincir; Valo Radev'in 1964 yapımı Şeftali Hırsız; Saraliev'in 1966 yapımı Zırhsız Şövalye ve Ranghel Valcanov'un 1960'ta çevirdiği Küçük Adadaki İlk Ders ile 1962'te çevirdiği Güneş ve Gölge filmleridir...

### **6.1.11. Romanya Sineması**

Romanya'da 1960'tan başlayarak uzun metrajlı film sayısında artış görülür ve ortak yapım, özellikle Fransa'yla iş birliği yapma eğilimi gelişir. Bu filmlerden bazıları yönetmenlerine katıldıkları değişik festivallerde belirli bir ün sağlayacaktır: Mircea Muresan 1965'te, Alevler Altında Kış; Andrei Blaier 1966'da, Uslu Bir Oğlanın Sabahları; Mircea Dragan 1966'da, Golgotha filmlerini çevirirler. Bir de Popescu-Gopo'nun canlandırma sineması çalışmalarıyla uzun metrajlı konulu filmlerini belirtmek gerekir.

### **6.1.12. Yugoslav Sineması**

Yugoslavya'da da, diğer Orta Avrupa ülkelerinde olduğu gibi 1960'lı yılların, özellikle sanat alanında bir dönüm noktası olduğu görülmektedir. Bu yıllarda Yugoslavya'da "yaratıcı-yönetmen" sinemasından etkilenen ve uluslararası kabul gören birçok sanatçı yetişmiştir. Bunların başında, Vatroslav Mimica (Visevica Adası Prometheus'u, 1964), Purisa Djordjevik (Rüya, 1966), Dusan Makavejev (Bir Gönül Sorunu, 1967), Aleksander Petrovic (Mutlu Çingeneler de Gördüm, 1967) gelir.

### **6.1.13. İspanyol Sineması**

İspanya'da bu yıllarda çevrilen önemli filmler arasında, J. A. Bardem'in [Nunca Pasa Nada (1964), Aşka Dayamayanlar (1965)], L. G. Berlanga'nın [Placido (1961), Cellat (1964)], Andarin'in (Tormesli Lazarillo, 1960), Sunuel'in (Viridiana, 1961) filmleri sayılabilir. Bunların yanı sıra, Mario Camus, Julio Diamante, Antonio Eceiza, Angelina Fons, Jorge Grau, Miguel Picazo, Fransisco Regueiro, Carlos Saura da ilginç filmler çevirmişlerdir.

Söz konusu dönemde İspanya'da ayrıca, özellikle Fransızlar ve İtalyan- larla ortak olarak yapılan çok sayıda film (westernler, casusluk filmleri vb.) üretilmiştir. Aynı şekilde İspanya'da başta Amerikalılar tarafından çevrilenler olmak üzere birçok üstün yapım türünde yabancı film (El Cid, Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü, Kleopatra, Dr. Jivago gibi) çevrilmiştir.

1960'larda öbür Avrupa ülkelerinde de dikkate değer filmler yapılmıştır: Bunlardan Yunanistan'da M. Cacoyannis'in çevirdiği Elektra (1962), Hollanda'da P. Bregstein'in çevirdiği Uzlaşma (1968), İsveç'te Mai Zetterling'in çevirdiği Sevişen Çiftler (1964), V. Sjöman'ın çevirdiği Kız Kardeşim, Sevgilim (1965), J. Troel'in çevirdiği Hayat Suyu (1967) ve nihayet, 1955'te çevirdiği Bir Yaz Gecesi Tebessümü'nden beri uluslararası bir üne erişen Ingmar Bergman'ın Kaynak, Aynanın İçinden, Kudas Ayini, Sessizlik, Persona, Kurtlar Zamanı, Utanç gibi filmlerini anmadan geçmek olanaksızdır.

Bu yıllarda Danimarka'da Carl Dreyer Gertrud (1964), Palle Kjaerulff-Schmidt Week-End (Hafta Sonu, 1962), İki (1964), Bir Zamanlar Bir Savaş (1966) ve Henning Carisen de Knut Hamsun'un romanından yapılan bir uyarlama olan Açlık (1966) filmlerini çevirmişlerdir.

Luis Bunuel aynı yıllarda Meksika'da, en ünlüsü Yok Eden Melek (1962) olan birçok film yapar.

Siyah Afrika sinemasının en etkili simaları arasında, Senegal'den Blaise Senghor, Maliama Traore ve özellikle Osman Sembene (Görev, 1968) ile Fildişi Sahili'nden Desire Ecare'nin (Bir Sürgün İçin Konçerto, 1968) adlarını anmak gerekir.

Mısır, Şadi Abdes-Salam'ın Mumya (1968) ve Salah Ebu Seyf'in, Hasan Yusuf'la çevirdiği 68 Duruşması (1968) gibi oldukça ilginç filmler üretir.

Cezayir'de Slim Riad Yol (1968) filmini gerçekleştirir ve 1966 Venedik Film Festivali'nde "Altın Aslan"ı kazanan Gillo Pontecorvo'nun yönettiği Cezayir-İtalyan ortak yapımı Cezayir Savaşı gibi ortak yapımlar çevrilir.

Hint sinemasının en büyük onur kaynaklarından olan Satyajit Ray, Tanrıça (1960), üç Kız (1961), Kaççeneunga (1962), Uzaktaki Gök Gürültüsü (1963), Kır (1963), Büyük Kent, Hain vb. filmlerini çevirir.

Çin Halk Cumhuriyeti sinemasının bu yıllarda ürettiği filmlerden akılda kalanları Kızıl Kadın Birliği, Kızıl Gölün Muhafızları, Kuzey Ülkesinin Güneyi, Şubatta Gelen Erken Bahar filmleridir.

Taywan ve/veya Hong-Kong üretimi filmler ise Şeytani Kraliçe, Gökkuşuğu, Yeşim Pençe gibi bütün dünyaya pazarlanan filmler ile özellikle Bruce Lee'li karate ve öbür vur-kır kurdeleridir.

#### **6.1.14. Japon Sineması**

Dünyanın en iyi sinemalarından biri olan Japon sineması da bu yıllarda hayranlık uyandıran birçok film üretmiştir. Bunların başlıcaları, Şindo'nun Çıplak Ada (1960); Kobayaşi'nin Harakiri (1963), Kwaidan (1964), İsyen (1967); Teşigahara'nın Kumsaldaki Kadın (1964); Oçikawa'nın Tokyo Olimpiyatları (1964-1965); yine Şindo'nun Kızıl Sakal (1965), Onibaba (1965), Kureneko (1968), Kagero (1969), Bugün Yaşa, Yarın Öl (1970); Goşo'nun Masum Bir Büyücü (1965); Hani'nin Andlı Gelin (1966) ve Tayoda'nın Cehennemin Portresi (1969) filmleridir. Ayrıca, T. Imai, S. Yamamoto, N. Oşima (Asılma, Şinjuku Hırsızının Güncesi), M. Şinoda, K. Urayama, Y. Yoşida da önemli filmler yapmıştır.

## **7. SESLİ VE SÖZLÜ SİNEMA VI**

## 7.1. 1970'ten 1980'lere Kadar Sinema

### 7.1.1. Fransa

Fransa'da "kaliteli" sinemanın en ünlü temsilcisi olan Robert Bresson her türlü sınıflandırma çabasını boşa çıkararak özgün bir eser yaratır [Dört Düş Gecesi (1971), Lancelot du Lac (1973), Herhalde Şeytan (1977), Para (1983, Cannes Festivali'nde ödül kazanmıştır)]. 1971'de çevirdiği Ağaçların Altındaki Ev (özellikle renklerle psikolojik iklim arasındaki ilişkiler üzerine araştırmalarıyla dikkat çekici bir film) ve 1972'de çevirdiği Tavşanın Tarlalarda Koşması filmleriyle Rene Clement, "usta", çok yetenekli bir yönetmen olduğunu bir kez daha kanıtlar.

Her ikisi de 1909 doğumlu olan Marcel Carne (Şahane Ziyaret, 1973) ve Andre Cayatte (Ölesiye Sevmek, Ateş Olmayan Yerden Duman Çıkmaz, Hüküm, Otopsi, Şeytanın Avukatı) hâlâ sinemanın en güvenilir yaratıcılarındandır. Burjuvazinin Gizli Çekiciliği (1972) gibi felsefi fantezileriyle Bunuel benzersiz dehasını ortaya koymayı sürdürür.

François Truffaut pek çok film yapar: Avrupa'da İki İngiliz Kadını (1971), Genç ve Güzel (1972), 1973'te Amerika'da en iyi yabancı filme verilen Oscar ödülünü alan Güneşte Gece, Adle H.'nin Öyküsü (1975), Cep Harçlığı (1977), Kadınları Seven Adam (1977), Yeşil Oda (1978), Son Metro (1980), Fanny Ardant ve Jean-Louis Trintignant'ın oynadıkları Yaşasın Pazar! (1983) bunların başlıcalarıdır.

Claude Chabrol da bu yıllarda çok üretkendir. Doktor Papoul ya da Çirkinleri Severim (1972), Kanlı Âşıklar (1972), Nada (1973), Kirli Masum Eller (1974), Sihirbazlar, Akıllılar, Isabelle Huppert'le çevirdiği Violette Nozire ya da Zehirli Çiçek (1978) ve Müfettiş Lavardin (1986), Chabrol imzalı filmlerden bazılarıdır.

Bu yıllarda çok daha az ürün veren Alain Resnais 1977'de gerçekle hayalin olağanüstü bir karışımı, zengin ve ince bir imgeler ve düşünceler yumağı olan başyapıtını, Providence'ı ve 1980'de gerek seyircinin gerekse eleştirmenlerin büyük ilgisini çeken Amerikalı Amcam'ı çevirir.

Jean-Luc Godard 1972'de Herşey Yolunda, 1979'da da Jaques Dutronc ve Isabelle Huppert'le Kim Canını Kurtarırsa ve 1983'de Venedik Film Festivali'nde en iyi film ödülünü kazanan, İlk Adı: Carmen'i çevirir.

Seyirci tarafından çok tutulan yönetmenler arasında Claude Lelouch [Tüm Bir Yaşam (1974), Evlilik, Kedi-Fare Oyunu..., Birileri ve Diğerleri (1982), "Gitmek-Dönmek" (1985)], Claude Sautet [Sen, Ben ve Diğerleri (1974), Basit Bir Hikaye (1978), Kötü Bir Oğul (1980)], Michel Deville [Dosya 51 (1978), Derin Sular (1981)], Jean-Pierre Melville (her ikisi de Alain Delon ile Ateş Çemberi ve Bir Polis), Costa-Gavras (Yves Montand ile İtiraf ve Sıkıyönetim), Bertrand Tavernier (Şenlik Başlasın, 1974, Toptan Temizlik, 1982, Kırdan Bir Pazar, 1984), Joseph Losey, Kaderi Arayan Adam, 1977), Christian de Chalonge [Başkalarının Parası (1979),

Kötülük Şeytanı (1981)], Roman Polanski (Tess ya da Hayat Bağları, 1980), Robert Enrico (Savaş Kurbanları, 1976), Claude Miller [Gözaltı (1982), Isabelle Adjani ve Michel Serrault ile Öldürücü Gezinti (1983)], Jean-Jacques Annaud (Ateş Savaşı, 1982), Pierre Oranier-Defferre [Lekeli Güneş, Oğul, Gölgedeki Aşk, Penceredeki Kadın, Garip Bir Olay (1982)] sayılabilir.

İlginç filmler yapan öbür yönetmenlerden bazıları şöyle sıralanabilir: Jacques Demy (M. Mastroianni ve C. Deneuve'le Kocam Hamile (1973) ve Şehirde Bir Oda (1982)], Philippe de Broca (Kaçan Kaçana, Sevgili Louise), Michel Drach [Elise ya da Gerçek Yaşam (1970) ve Marie-Jos Nat'a 1974 Cannes Festivali'nde en iyi kadın oyuncu ödülünü kazandıran Balo Kemanları], Eric Rohmer (1975'te Cannes'da ödül alan O Markizi, bir ahlak sorununu son derece ince, zarif ve zekice ele alan başyapıtı, Claire'in Dizi, 1984'de Venedik Festivali'nde Pascale Ogier'ye en iyi kadın oyuncu ödülünü getiren Dolunay Geceleri ve 1986 Venedik Festivali'nde Altın Arslan'ı kazanan Yeşil Işık),

Alain Cavalier (1986 Cannes büyük ödülünü alan Therese), Maurice Pialat (Sophie Marceau, Richard Anconina, Pascale Rocard ve dikkat çeken oyunuyla büyük övgü alan Gerard Depardieu'nün oynadıkları, Polis, 1985), Rene Alliot, Jacques Rozier, Jacques Rivette, Edouard Luntz, Agnes Varda (1985 Venedik Altın Arslanı'nın sahibi, Sensiz ve Yasasız), Jean Becker [Isabelle Adjani ve Alain Souchon'un olağanüstü bir oyun çıkardıkları Öldüren Yaz (1983)], Andre Techine (Catherine Deneuve ile Suç Yeri, 1986), Bertrand Blier (Gerard Depardieu, Michel Blanc, Miou-Miou ile Gece Kıyafeti, 1986), Luc Besson (Isabelle Adjani ve Christopher Lambert'in oynadıkları çok üzgün bir senaryodan yola çıkılarak çevrilmiş Subway, 1985), E. Palcy (Martinik'te geçen Zenciler Sokağı, 1983), Henry Verneuil (Sicilyalılar Çetesi, Hırsızlar, Yılan), Jos Giovanni (Tek Gidiş, Macera Adamı), Jacques Deray (Borsalino, Sevdiğim Kadın, Bir Adam Öldü), Edouard Molinaro Louis Malle, Pierre Richard, Yves Robert, Claude Pinoteau. Belgesel ve montaj filmi dalındaki en parlak örnekler François Reichenbach, Henri de Turenne, Albert Knobler, Yves Courriere ve Philippe Monier, Marcel Ophüls, Alain de Sedouy ve Andre Harris, François Bel ve Gerard Vienne (1976'da Cannes Film Festivali, üstün teknik komisyonu ödülünü alan Pençe ve Diş) gibi sinemacıların imzasını taşır. 5 Kasım 1977'de ölen Rene Goscinny ile Morris'in birlikte gerçekleştirdikleri Lucky Luke'la ilgili uzun metrajlı canlandırma sineması örneği, Daltonların Şarkısı (1978) da anılmaya değer güzelliktedir.

Gelecek vaat eden genç yeteneklerden bazıları Pascal Thomas, Philippe Labro, Nelly Kaplan, Yves Boisset, Jean-Paul Rappeneau, Jean-Pierre Sentier (Bahçe filmi ile Jean Vigo ödülü"nü aldı), Nicholas Ribowski (Erkek İşi), Jean-Jacques Beineix (Diva), Juliet Berto ve Jean Henri Roger'dir (Kar)...

Son yılların en iyi aktörleri arasında Michel Piccoli (Boşluğa Atlayış), Philippe Noiret (Savaş Kurbanları), Jacques Dufilho (Kötü Bir Oğul), Gerard Depardieu (Son Metro, Polis, Gece Kıyafeti), Claude Brasseur (Polisler Savaşı, Fil İnsanı Çok Yanıltır), Michel Serrault (Deliler Hücresi, Öldürücü Gezinti), Jacques Villeret (Robert ile Robert), Jean Bouise (Öfke), Michel Galabru (Yargıç ve Katil), Patrick Dewaere (Kötü Bir Oğul), Alain Souchon (Öldüren Yaz), Michel Blanc (Gece Kıyafeti), Guy Marchand... sayılabilir.

En iyi kadın oyuncular arasında ise Isabella Adjani (Tokat, Kiracı, Bronte Kardeşler, Öldürücü Gezinti, Oldüren Yaz, Subway), Catherine Deneuve (Son Metro, Suç Yeri), Isabelle Huppert (Violette Nozire), Romy Schneider (Basit Bir Öykü), Annie Girardot (Doktor Françoise Gaillard), Simone Signoret (Madam Rosa), Marie-France Pisier (Kuzen-Kuzin, Fransa Anıları), Maric Dubois (Tehdit), Nathalie Baye (Kim Canını Kurtarırsa), Stephane Audran (Violette Nazire), Nicole Garcia (Hovarda), Miou-Miou (Yoldan Çıkanlar, Gece Kıyafeti), Anouk Aimee, Valerie Perrine, Mari-Jose Nat, Dominique Sanda, Pascale Ogier, Fanny Ardant, Sophie Marceau'nun adları sayılabilir.

### **7.1.2. İngiltere**

1970'li yılların başından itibaren İngiliz sineması, birkaç yıldır etkisini duyuran televizyonun rekabetinin yanı sıra, Amerikan sermayesinin aniden geri çekilmesinin yol açtığı ağır bir ekonomik krizin üstesinden gelmek durumundadır. 1970'ten bu yana bu ülkede çevrilen en önemli filmler arasında şunları sayabiliriz: David Lean'ın İrlandalı Kız (1970), Ken Hughes'ün Cromwell ya da Ölmeyen Kahraman (1970), Charles Jarrott'un Bin Günlük Mutluluk (1970), Ken Russell'in Yalnız Kalpler (1970), Nicholas Roeg'in Sonsuz Çöl (1971), Michael Winner'in Gece Gelen Adam (1971), Robert Fuest'in şeytani bir doktoru canlandırdığı korku filmi Korkunç Doktor Phibes (1971), 1973'te Cannes Film Festivali'nin büyük ödülünü alan, Alan Bridges'in Kiralık Şoför, Ken Russell'in Tommy (1974), Bob Clark'ın Emirle İşlenen Cinayet (1979), Nicholas Roeg'in Kötü Zamanlama (1980), James Ivory'nin Kuartet (1981) filmleri... Hugh Hudson'un Ateş Arabaları, 1982'de en iyi film Oscar'ını kazanır. İngiltere'de bu yıllarda yabancı yönetmenler tarafından pek çok iyi film çevrilmiştir: Joseph Losey'in Arabulucu filmi 1971 Cannes Festivali'nde büyük ödül alır; Franco Zeffirelli, Kardeşim Güneş ve Hemşirem Ay (1972) filmini yapar, ayrıca Billy Wilder, John Huston, Stanley Kubrick, Fred Zinnemann gibi Amerikalılar önemli filmlere imzalarını atarlar.

Daha yakın dönemde çevrilen çok iyi filmler arasında Richard Attenborough'un Gandhi (1983'te sekiz Oscar kazanmıştır), Russel Mulcahy'nin Christoph Lambert ve Sean Connery ile çevirdiği Dağlı (1986), Roland Joffe'un 1986 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi kazanan Misyon gibi filmleri vardır.

### **7.1.3. ABD**

Amerikan sineması bütün türlerde çok başarılıdır. Komedi türünde Robert Altman'ın Brewster McCloud (1970), Billy Wilder'in Avanti! (1972), Woody Allen'in Seks üzerine Öğrenmek İsteyip de Soramadığımız Her Şey (1972), Jerry Schatzberg'in Korkuluk (1973), Richard Brooks'un Bay Goodbar'ın Peşinde (1978), Alan Parker'in On (1980) gibi filmleri...

Dram türünde Milos Forman'ın Kalkış (1979), Sam Peckinpah'ın Köpekler (1971), Robert Mulligan'ın En Tatlı Yaz (1971), Mark Robson'un Zelzele (1974), F. Fred Coppola'nın Konuşma (1974), Martin Scorsese'in Robert DeNiro ve Jodie Foster'le gerçekleştirdiği melodram Taksi Şoförü (1976)...



Stanley Kubrick'in Parıltı (1980), Lawrence Kasdan'ın Ateşli Vücutlar (1981), Robert Redford'un psiko-dramı Sıradan İnsanlar (1981 Oscar'ı), David Lynch'in olağanüstü melodramı Fil Adam (1982) gibi filmler...

Polisiye türünde Richard Brooks'un (Büyük Vurgun, 1971), William Friedkin'in (Kanunun Kuvveti, 1972), Joseph L. Mankiewicz'in (Av Köpeği ya da Sleuth, 1972), Fred Zinnemann'ın (Çakal, 1973), Sydney Pollack'ın (Yakuza, 1974), Roman Polanski'nin (Chinatown ya da Çin Mahallesi, Wim Wenders'in (Hammett, 1982) filmleri...

Çok sayıda filmle temsil edilen Westernde örneğin, Ralph Nelson'un Mavi Askerler filmi gibi filmler çevrilmiştir.

Müzikal filmler arasında Martin Scorsese'in 1977 yapımı New York, New York, John Landis'in Cazcı Kardeşler (1980) gibi filmleri dikkati çekmektedir.

Tarihi film türünde Alan Pakula'nın 1976 yapımı Başkanın Adamları seçkin bir yer tutar.

Aynı şekilde macera ve savaş filmleri de genellikle başarılıdır. Bunlar arasında Ronald Neame'nin Poseydon Macerası (1973), Robert Altman'ın Donald Sutherland'la çevirdiği MASH ya da Cephede Eğlence (1970), F. Fred Coppola'nın Kıyamet (Apocalyps Now, 1979), Samuel Fuller'in Ölüme Koşanlar (1980) özellikle dikkati çeken filmlerden birkaçıdır.

Korku ve felaket filmleri seyirci tarafından çok tutulur: Spielberg'in Jaws: Denizin Dişleri, Ridley Scott'un Yaratık, Şeytan Kovma, Cuma 13, Bıçkıyla Katliam, John Guillermin'in Yangın Kulesi filmleri gibi...

Yine de gerek seyircilerin gerek yönetmenlerin en çok yeğledikleri tür, "fantastik" filmlerdir. Bunların da romantik, psikolojik ya da şiirsel örneklerin den söz edilebilir.

Juanno Szwarc'ın Zamanın Bir Yerinde (1981), David Lynch'in Fil Adam (1981 Avoriaz Festivali'nde Büyük Ödül aldı), Spielberg'in 1982'de çevirdiği büyük bir ticari başarı kazanan filmi E.T. bu filmlerin önde gelen örnekleridir.

King Kong türü canavarları konu alan, eski zamanlarla ilgili ya da bilimsel (bilim-kurgu) fantastik filmler arasında Georges Lucas'ın THX-1138 (1971), yine aynı yönetmenin Yıldız Savaşları (1977), Gary Nelson'un Kara Delik (1980), Irwin Kershner'in İmparatorluk Karşı Saldırıda (1980), Peter Hyams'ın Sınırötesi (Outland, 1981), Richard Brooks'un Dolaysız Cinayet (1982), Ridley Scott'un Philip K. Dick'in romanından uyarladığı Blade Runner gibi filmleri anılabilir.

Steven Spielberg ve Georges Lucas, bilim-kurgu filmlerinin önde gelen ustalarıdır. İlki ünlü E.T.'nin yaratıcısıdır, ikincisi ise bütün dünyanın tanıdığı Dr. R2, Chibacca, Luke, Skywalker, Han Solo, Prenses Leia, Darth Vader, Ben Kenabi ve küçük bataklık perisi Yoda gibi kahramanlar yaratmıştır.

Walt Disney uzun metrajlı canlandırma sinemasında hala tekel konumunu korumakla birlikte, Don Bluth kendi stüdyosunu kurarak Brisby ve Mimh'in Gizi (1982) filmi ni çevirir ve ardından 1982'de, yüzde yüz elektronik çekimle ve video trükajlarıyla yapılmış ilk filmler olan, ünlü, Aristocats ve Tron piyasaya çıkar.

Bilgi işlemciler bizleri o tarihten beri, kamera ya da gerçek nesnelere kullanılmaksızın matematik modellerden yola çıkarak film yapabilen, dekor ve oyuncu yaratabilen bilgisayarların oluşturduğu yeni bir estetiğe alıştırmaya çalışmaktadırlar.

Newman, Redford, Eastwood, Cassavetes gibi oyuncular kameranın öbür yanına geçmeye karar verir ve kariyerlerini hem yönetmen hem de oyuncu olarak sürdürürler. Bürlesk ya da dramatik komedilerde üstün bir başarı kazanan Woody Allen da hem yönetmen hem oyuncudur. Alien İç Dünyalar (1978), Manhattan (1979), Bir Yaz Gecesinin Erotik Komedi si (1982), Leonard Zelig'in hayatı üzerine dayanılmaz esprilerle bezeli bir "belgesel" olan Zelig (1983), tatlı Mia Farrow'la hem güldüren hem ağlatan, şiirsel bir film olan Kahire'nin Mor Gülü (1985) gibi eserlere imzasını atar.

Amerikan sinemasının başarısında birkaç yabancı yönetmenin büyük katkıları olmuştur. Bunların ba- şında gelen Milos Forman Kalkış (1970) filminden sonra Mozart'ın hayatını konu alan çok etkileyici bir başka eseriyle doruğa çıkar: Amadeus. Bu film 1985'de sekiz dalda Oscar kazanacaktır. Louis Malle Atlantic City (1980), Michael Cimino Cennetin Kapısı (1980), Ivan Passer Cutter'ın Yolu (1981), Costa-Gavras Jack Lemmon ve Sisy Spacek'le, 1982 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi alan Kayıp filmlerini çevirirler.

Sonraki yıllardaki Amerikan üretimi de parlak ve çeşitlidir: Martin Scorsese's'in Robert De Niro ve Jerry Lewis'le çevirdiği Son Vals (1983), Lubitsch ya da Billy Wilder'in büyük komedileriyle eşdeğer bir filmidir;

1983'te parlak bir komedi ve belki de en iyi filmi olan Tootsie'yi çeviren Sydney Pollack'ın Amerika'da gişe rekorları kıran ve 1986'da dokuz dalda Oscar'a aday gösterilen Meryl Streep ve Robert Redford'un oynadıkları Benim Afrikam filmidir.

#### **7.1.4. İtalya**

İtalyan sinemasının en güçlü simaları olan Federico Fellini [Roma (1972), Amarcord (1973), Orkestra Provası (1979) ve fetiş-oyuncusu Marcello Mastroianni ile çevirdiği Kadınlar Şehri (1980)], Michelangelo Antonioni [Çin üzerine uzun metrajlı bir belgesel olan Chung Kuo (1972), Yolcu (1974), Bir Kadının Tanımlanması (1982)] ve Luchiano Visconti'nin [Venedik'te Ölüm (1970), Lanetliler (Ludwig, 1972), Şiddet ve Tutku (1974) ve Giancarlo Giannini ile Gabriel d'Annunzio'nun romanından çevirdiği Masumlar (1976)] adlarına bu yıllarda "yanlı" politik filmlerde uzmanlaşan Francesco Rosi'nin adı da eklenir.

Sinema anlayışını anlatırken, "Kendi bakış açımdan, kendi yorumumla kurduğum belirli bir gerçeği yakalamak için gerçekliği yorumluyorum" diyen Rosi, görüşünü, "Benim açımdan önemli olan belgelere bağlı kalmaktır; bu tarihin yöntemi bakımından mutlaka uyulması gereken bir noktadır. Tarihsel işlevi olan bir tartışmaya taraf olduğunuz, olaylara bir çözümleme

getirdiğiniz zaman, onlara keyfi olarak birtakım kişiler ekleyemezsiniz, onlara istediğiniz eylemleri yaptıramazsınız" sözleriyle açıklar. Bu anlayışla önce, savaşın saçmalığını sorguya çeker (Karşı Çıkanlar, 1970), sonra Enrico Mattei'nin ölümüyle ilgili bir soruşturma yürütür.

1972'de Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi kazanan Mattei Olayı, filmde olağanüstü bir oyun sergileyen Gian Maria Volonte'ye de uluslararası bir ün sağlayacak, Volonte Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Ugo Tognazi ve Monica Vitti gibi büyük İtalyan oyuncularına katılacaktır.

Rosi daha sonra dramatik yoğunluğu ağır basan düşünsel filmi, Şahane Cesetler'i (1975) çevirir. "Politik" filmlerin kazandığı başarıdan pay almak isteyen başka yönetmenler de vardır: Steno (Stefano Vanzina) La Poliza Ringrazia (1972), Kardeşim Anastasia (1973), İtalyan Usulü Soruşturma (1977); Elio Petri, İşçi Sınıfı Cennete Gider (1971), Mülkiyet Hırsızlık Değildir (1973); Guiliano Montaldo Sacco ve Vanzetti (1970), Giardino Bruno (1973), Marea Leto La Villegiatura (1973); Pier Paolo Pasolini 12 Aralık (1970) ve Salo ya da Sadome'nin 120 Günü (1975)... Paolo ve Vittorio Taviani kardeşler, her ikisi de başyapıt olan, 1977 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi kazanan Babam ve Ustam (Padre Padrone) ile Taskanya kırlarında verilen kurtuluş mücadelesinin bir bölümünü anlatan San Lorenzo Gecesi (1982) filmlerini çevirirler.

Komedinin en parlak örnekleri arasında Dino Risi'nin (Vittorio Gassman'a 1975 Cannes Film Festivali'nde en iyi erkek oyuncu ödülünü kazandıran Kadın Kokusu), Ettore Scola'nın bir töre komedisi olan Birbirimizi Ne Çok Sevmiştik (1974), Özel Bir Gün (1978) ve yine parlak bir oyuncu kadrosuyla - Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Marcello Mastroianni, Jean-Louis Trintignant, Serge Reggiani, Carla Gravini - çevrilen ve taşları hayli baş yaran bir siyasi komedi olan Teras (1980)], Marco Feneri'nin (Cannes Film Festivali'nde skandal yaratan, P. Noiret, M. Piccoli, U. Tognazzi ve M. Mastroianni'nin oynadıkları Büyük Tıkınma (1973)], Alberto Sordi'nin (Savaş Olduğu Sürece Ümit de Vardır, 1974), Luigi Zampa'nın, Mario Monicelli'nin, Steno'nun, Luigi Comencini'nin, Pietro Germi'nin filmleri...

Komedinin, ister hafif, eğlendirici filmler ister çılgın taşlamalarla böylesine zengin bir tür olması, İtalyan sinemasının başka türlere yönelmediğini düşündürmemelidir. Tersine, Pier Paolo Pasolini'nin Bin Bir Gece Masalları (1974), Franco Zaffirelli'nin Nasıralı İsa (1977),

Ermano Olmi'nin, 1978 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi kazanan ve bir başyapıt olan dramı Nalın Ağacı, Maauro Bolognini'nin Kamelyalı Kadın (1981) ve 1983 Cannes Film Festivali'nin yaratıcı sinema ödülünü alan Sovyet yönetmen Andrey Tarkovski'nin İtalya'da çevirdiği Nostalgia filmlerinin gösterdiği gibi İtalyan sineması hemen hemen bütün türlerde başarılıdır.

### 7.1.5. Almanya

Geniş seyirci kitlesi tarafından tanınan biçimiyle Federal Almanya sinemasını, Wolker Schlöndorff [1979 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi Kıyamet ile paylaşan Teneke Trampet ve Lübnan iç savaşını bir Alman gazetecisinin öyküsünü üzerinden anlatan Kalpazan (1982)]; Werner Fassbinder [Lili Marlen (1981), Querelle (1982)], Wim Wenders [Amerikalı Arkadaş (1977), 1982 Venedik Film Festivali'nde Altın Arslan'ı kazanan Olayların Gidişi ve 1984 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi alan Paris-Teksas], Cari Reiner (Ölülerin Elbisesi Yoktur, 1984), Werner Herzog [Tanrının Gazabı Aguirre (1972), 1975 Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü'nü kazanan Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı-Kaspar Hauser, Stroszek (1977), Fitzcarraldo (1982)] ve Ernst Lubitsch (Yitik Hayaller, 1986) temsil etmektedir.

Ancak bu ülkede sinemanın (ve hayatın) gelişmesini gerektiği gibi anlatabilmek için "Yeni Alman Sineması"nın pek çok başka ustasını ele almak ve incelemek gereklidir: Bunlar arasında Werner Nekes, Percy Aldon, Helma Sanders, Thomas Brasch, Ulrike Gottinger, Rosa von Pfaunheim gibi adlar sayılabilir. Ayrıca Almanya'da film çeviren yabancı sinemacılar (örneğin Ingmar Bergman, ne yazık ki oldukça hayal kırıklığı yaratan bir film olan Kuklaların Yaşamından'ı (1980) bu ülkede çevirmiştir] ve başta Fransa olmak üzere [Eric Rohmer'in O Markizi (1976)], yabancılarla ortak olarak yapılan filmlerden [Valerian Borowczyk'in Lulu (1980) ve Andrzej Zulawski'nin Possession ya da Tahakküm (1981) filmleri gibi...] söz etmek gerekir.

### 7.1.6. Sovyetler Birliği

Birkaç Sovyet sinemacısı diğerlerinden ayrılır ve eserlerinin yaygın bir gösterim olanağı bulması sayesinde uluslararası üne erişirler.

Bu özellikle, Andrey Tarkovski (Solaris, 1972, Ayna, 1974), A. Mikhalkov Koçalovski (Vanya Dayı, 1971, Sibirya Türküsü, 1979), Sergey Paradjanov (Saiat Nova" ya da "Nar Türküsü", 1970), Gleb Panfilov (Başlangıç, 1970) gibi yönetmenler için söz konusudur.

Ancak onların yanı sıra, 1970'lerin başından itibaren, o tarihe kadar yabancı ülkelerde az tanınan ya da hiç tanınmayan pek çok sinemacı kendini kabul ettirmeyi başarır. Bunlar arasında T. Okeyev (Acımasız, 1974), G. Şengelaya (Pirosmani, 1970), G. Manelya (Vahşi Oğlan, 1973) gibi yönetmenler sayılabilir. Vladimir Mençev'un Moskova Gözyaşlarına İnanmıyor (1981 en iyi yabancı film Oscar'ı) filmi de kendinden söz ettirmiştir.

## **8. 1970'LERDEN GÜNÜMÜZE AMERİKAN SİNEMASI**

## 8.1. Değişen Amerika Ve Değişen Hollywood

1960'larda yaşanan toplumsal değişim ve çatışmalar ABD sinemasını da etkiledi.

Arthur Penn, Stanley Kubrick, Sam Peckinpah, Robert Altman, Dennis Hopper gibi sinemacılar filmlerinde cinsellik, şiddet, militarizm ve Amerikalılık gibi kavramları yerleşik sınırların dışında ele aldılar.

Kalıplaşmış Hollywood anlatımının dışında teknikler ve üsluplar kullandılar. 1960 ve 1970'lerin büyük sineması, esaslı bir şekilde kabul görmeyerek reddedildi. 1970'lerin Hollywood'u, yeni Avrupa Sineması'nın ve marjinal "Bağımsız Amerikan Sineması"nın başarılı kurgu mantığını ve hikâye anlatım metotlarının sıradan yeniliklerini aşarak sunuyordu.

1960'ların karşı kültür hareketlerinin izlerini taşıyan bu filmlerin yerini 1970'lerde, sinema okullarından mezun olmuş Francis Ford Coppola, Paul Schrader, Martin Scorsese, George Lucas ve Steven Spielberg'in gösterişli çalışmaları aldı. Bu filmlerin bir bölümü, toplumsal sorunlar karşısında ailenin konumunu vurgular ve yeni bir ahlâk anlayışı ararken, bir bölümü de klasik serüven, gerilim ve bilimkurgu öykülerini son derece gelişmiş görsel efektlerle perdeye getirdiler.

Bu filmler (Star Wars, Indiana Jones, Jaws) izleyiciyi, özellikle de yaş ortalaması küçük bir kitleyi yeniden sinema salonlarına çekerek sinema tarihinin en yüksek gişe gelirlerini sağladı. Sinema 1960 ve 1970'lerde evrenselleşerek değişik bir nitelik kazandı. Batı Avrupa, Amerika ve Sovyetler Birliği'nin tekelinden çıkan sinemalara, Asya, Latin Amerika'dan sonra Afrika, Ortadoğu ülkeleri de katıldı.

Sinemanın bu evrenselleşmesi, sayıları her yıl artan uluslararası, bölgesel ve ulusal festivallerle pekiştirildi. Yeni sinemaları, sinemacıları ortaya çıkarmak tanıtmak için bir yarış başladı. TV'nin de katkısıyla sinema bu dönemde dünyanın en yaygın ve evrensel sanatı olma niteliğini sürdürdü.

1980'lerde videonun yaygınlaşmasıyla birlikte "elektronik sinema" önem kazandı. Video pazarının yarattığı talep nedeniyle büyük şirketler kadar bağımsız küçük şirketler de film yapma olanağı buldu. Bunun bir yan etkisi olarak bağımsız yenilikçi sinema canlandı ve Joel ve Ethan Coen, Jim Jarmusch, David Lynch, Spike Lee gibi genç yönetmenler sıra dışı, yenilikçi tasarımları gerçekleştirme olanağını buldular.

Bunun bir yan etkisi olarak bağımsız yenilikçi sinema canlandı ve Joel ve Ethan Coen, Jim Jarmusch, David Lynch, Spike Lee gibi genç yönetmenler sıra dışı, yenilikçi tasarımları gerçekleştirme olanağını buldular.

## 8.2. Yirminci Yüzyılın Son Çeyreğindeki Önemli Yönetmenler

### 8.2.1. Martin Scorsese

1942'de New York'ta dünyaya geldi. Yaşayan En Büyük Yönetmen olarak nitelendirilen Scorsese'nin ünlü "papaz olmama" kararı, projektörlerden geçmiş tüm zamanların en kışkırtıcı filmleriyle sonuçlandı: "Taksi Şöförü", "Raging Bull" (Kızgın Boğa) ve "Good Fellas" (Sıkı Dostlar), filmlerinde sürekli olarak hareket eden bir kamera, izlemekte güçlük çekilen bir kurgu (Thelma Schoonmaker) ve Scorsese'nin albüm koleksiyonundan oluşan soundtrack'leri filmlerine farklılık katmaya yetti.

Scorsese'nin en büyük yardımcıları ise senaryo yazarı Paul Schrader, daha önce adı geçen Schoonmaker; ve De Niro (sekiz defa), Harvey Keitel ve Joe Pesci gibi yetenekli oyuncular olmuştur.

Asla denemekten korkmayan yönetmenin Scorsese tarzından uzaklaştığı filmlere örnek olarak ise "Günaha Son Çağrı", "Paranın Rengi", "Masumiyet Yaşı" ve "Kundun" gösterilebilir. Scorsese'nin bir başka önemli özelliği ise filmlerin korunması için bıkmıp usanmadan kampanyalar başlatması. Büyük bir çıkış yaptığı ve Little Italy'deki (New York'un İtalyan mahallesi) haytaların hikâyesini anlattığı yarı otobiyografik "Mean Streets" (1973). Scorsese'nin hiç kuşkusuz yeteneğinin en önemli kanıtlarından biri olan etkileyici siyah-beyaz, "Kızgın Boğa" (1980) önemli filmleri olarak sayılabilir.

### 8.2.2. Francis Ford Coppola

10 yaşındayken 8mm'lik bir film çeken ve zamanının çoğunu kukla şovları izleyerek geçiren Coppola, U.C.L.A. sinema okuluna girdikten sonra "Tonight for Sure" adlı bir film çekti. 24 yaşına geldiğinde düşük bütçeli filmlerin yönetmeni Roger Corman'ın yanında asistanlık yapan yönetmen, 1963 yılında baltalı bir katili konu alan "Demetia 13" adlı bir korku filmi çekti.

Birkaç yıl sonra "You're a Big Boy Now" adlı filme imza atarak eleştirmenlerin dikkatini çeken Coppola, ardından "Finian's Rainbow" ve "The Rain People" adlı filmleri yaptı. Warner Bros ile anlaşarak kendi yapım şirketini kuran yönetmen, 1969 yılından itibaren American Zoetrope adlı bu şirket altında George Lucas ile birlikte çalıştı.

1972 yılında yaptığı gangster filmlerinin babası olarak kabul edilen "The Godfather" (Baba) ile büyük bir yönetmen ve senarist olduğunu ispat etti. Ardından "American Graffiti"nin yapımcılığını yaptı.

"The Conversation" ve "The Godfather II" adlı filmlerin yönetmenliğini üstlenen Coppola, sayısız ödül kazanarak Amerikan sinemasının el üstünde tutulan birkaç sinemacısı arasına girdi.

Bu yıllarda birçok genç yönetmen ve yapımcıya destek olan Coppola, “Kurosawa’s Kagemusha” gibi filmlerin kamera arkasında yer aldı. 70’lerin sonuna doğru Joseph Conrad’ın “Heart of Darkness” adlı romanından uyarladığı ve Vietnam savaşını anlattığı “Apocalypse Now” (Kıyamet) adlı epik filmini gerçekleştirdi.

Çekimleri Filipinler’de yapılan film, kötü hava koşulları, hastalıklar ve bütçeyi aşan harcamalar gibi sorunlar yüzünden oldukça güç tamamlandı. Hatta Coppola, filmi tamamlayabilmek için 16 milyon dolarını kendi cebinden ödemek zorunda kaldı. “One From The Heart” ile bankadaki hesabı kurumaya başlayan yönetmen, her şeye rağmen ününe ün katmaya devam ediyordu. “Siyam Balığı” adlı uyarlama filmde Matt Dillon, Tom Cruise, Patrick Swayze, Rob Lowe, Emilio Estevez ve Christopher Penn ve kuzeni Nicolas Cage gibi genç kuşak oyuncularla çalışan Coppola, bu film ve ardından çektiği The Cotton Club ile eski günlerini aratır oldu. 1920 yılında bir Harlem jazz kulübünde çekilen film tam bir fiyaskoyla sonuçlandı.

Coppola, sonraki yıllarda çektiği “Peggy Sue Got Married” ile “Tucker: A Man and His Dream” adlı filmleriyle seyirci tarafından beğeni topladıysa da eleştirmenlerin gözünde giderek değer kaybediyordu. “Godfather III” ve “Bram Stoker’s Dracula” gibi başarılı yapımlara imza atan yönetmen, 1997 yılında “The Rainmaker” adlı bir filmi gerçekleştirdi.

### **8.2.3. Stanley Kubrick**

Teknik kusursuzluk arayışı, entelektüel sembolizmi, efsanevi mükemmeliyeti ve ince detaylarıyla tanınan Amerikalı film yönetmenidir.

Kariyerine New York’ta dergilere amatör fotoğraflar çekerek başlayan Kubrick, kısa zamanda Look dergisinin fotoğrafçılarından biri oldu. İzlediği filmlerden çok daha iyisini yapabileceğine inanarak yönetmenlik yapmaya başladı.

İlk filmleri, “Fear and Desire”, “Killer’s Kiss” ve “The Killing” ile kendisini ispatladı. “Paths of Glory” ve “Spartacus” ise onun iyi yönetmenler arasındaki yerini almasını sağladı.

1960’lı yıllarda Lolita filmini çekmek üzere İngiltere’ye giden Kubrick, yaşamının geri kalanını bu ülkede geçirdi. “Dr. Strangelove”, komedyanın sinemadaki önemli örneklerinden biri olarak kabul edilir.

Ancak Stanley Kubrick’i 20. yüzyılın en önemli yönetmenlerinden biri yapan, 1968 MGM Cinerama prodüksiyonu olan “2001:A Space Odyssey” (Bir Uzay Macerası) ve 1971 yapımı “A Clockwork Orange” (Otomatik Portakal)dır.

William Makepeace Thackeray’in bir romanının sinemaya uyarlanması olan Barry Lyndon, Jack Nicholson’ın oynadığı “The Shining”, yaklaşık 7 yıl çalıştığı savaş filmi “Full Metal Jacket” ve “A.I.” (Artificial Intelligence), Kubrick efsanesini sürdüren filmler oldular.



Arthur Schnitzler'in Traumnovelle romanından uyarlanan ve Tom Cruise ile Nicole Kidman'ın oynadıkları "Eyes Wide Shut"ı bitirdikten birkaç gün sonra ölen Kubrick, İngitere'de toprağa verilmiştir.

**Yönetmenin önemli filmleri:**

Eyes Wide Shut (Gözleri Tamamen Kapalı, 1999)

Full Metal Jacket (1987)

The Shining (1980)

Barry Lyndon (1975)

A Clockwork Orange (Otomatik Portakal,1971)

2001: A Space Odyssey (1968)

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964)

Lolita (1962)

Spartacus (Spartaküs,1960)

Paths of Glory (1957)

The Killing (1956)

Killer's Kiss (1955)

The Seafarers (1953)

Fear and Desire (1953)

Day of the Fight (1951)

**8.2.4. Steven Spielberg**

Steven Spielberg'ün film kariyeri 1971 tarihli televizyon filmi "Duel" ile başladı. Büyük bir kamyonet tarafından kovalanan küçük bir arabayı anlatan film Avrupa sinemalarında gösterime girdi ve büyük bir başarıya ulaştı.

1974 yılında gösterime giren "The Sugarland Express", yönetmenin Amerika'da gösterilen ilk filmiydi. Goldie Hawn'un başrolde oynadığı film, eleştirmenler tarafından övgüyle karşılandı.

Spielberg'in bir yıl sonra gösterime giren filmi "Jaws" ise yönetmene hep düşlediği başarıyı kazandıran yapım oldu. Amity'deki küçük bir kasabada terör estiren köpekbalığını anlatan film, Amerikan sinemasının klasikleri arasına girdi.

1977 tarihli "Close Encounters of the Third Kind" yine basit bir hikâye anlatan, özel efektleri ve Spielberg'ün kendine özgü bakışıyla ilgi çeken bir yapımdı. Bundan sonra çektiği 1979 tarihli "1941", sanatçının en büyük başarısızlığı oldu. Bu büyük bütçeli komedi filmi eleştirilenlerden olduğu kadar, izleyiciden de tepki gördü ve sanatçıyı yine macera yapımlarına yöneltti.

"Raiders of the Lost Ark", yönetmenin ünlü "Indiana Jones" efsanesinin ilk filmi oldu. Bir yıl sonraki "E.T. The Extra-Terrestrial", Spielberg'in en kişisel ve birçoklarınınca da en iyi filmi olarak kabul edilir.

Yönetmen "The Color Purple", "Empire Of The Sun", "Schindler's List", "Amistad" gibi ciddi filmlerin yanında "Jurassic Park", "Hook", "Lost World" gibi eğlencelik filmler de çekti.

Son dönemde Hollywood'da Coppola, Spielberg, Lucas üçlüsü ortaya çıkana kadar bir Avrupalılaşıma eğilimi egemen olmuştur. Bob Rafelson'un ünlü Five Easy Pieces'yle başlayan bu duruma Martin Scorsese, Alan Pakula, Sam Packinpah, hatta Arthur Penn'in filleri de ağırlığını hissettirecekti.

Spielberg'ün Duel'iyile (1973) başlayan yeni patlama Amerikan sinemasına özgün bir boyut getirmekte gecikmedi ve sinemanın anavatanında teknolojik olanakların sınırsızlığıyla düş gücünün sınırsızlığını buluşturdu. Buna Jaws, Yıldızlar Savaşı örnek olarak verilebilir. Öte yandan Vietnam savaşı nedeniyle bu savaşın, getirdiklerini, götürdüklerini konu eden neredeyse bir akıma dönüşen bir dizi Vietnam filmi gerçekleştirildi. Avcı, Kıyamet, Eve Dönüş, Başkanın Adamları gibi filmler örnek olarak verilebilir.

## **9. AVRUPA SİNEMASI (FRANSA)**

## 9.1. Fransız Sineması

### 9.1.1. Öncü Akımlar ve Sinemacılar

Akım kelimesini tanımlayacak olursak; “...sanatta, siyasette, düşünce hayatında ortaya çıkan yeni görüş, yöntem, cereyan, tarz...” diyebiliriz.

“Sanat Kavram ve Terimleri” sözlüğünde akım kelimesinin tanımı yapılırken bu sözcüğün daha çok modern sanat içindeki farklı anlayışlar söz konusu olduğunda kullanıldığına, daha önceki dönemler için üslup kelimesinin tercih edildiğine dikkat çekilmekte, Gotik, Rönesans, Barok birer üslup olduğu hâlde Kübizm, Gerçeküstücülük, birer akımdır” denilmektedir. Fransız Devrimi, Avrupa’da eski çağlardan beri yavaş bir biçimde gelişerek sürüp gelen siyasal düzeni, gelişen endüstri devrimi ise ekonomik düzeni ve onun kurumlarını derin bir biçimde değiştirmiştir.

Bir yandan Endüstri Devrimiyle ortaya çıkan yeni şartların üretim ilişkilerini değiştirmesi; diğer yandan Fransız İhtilali’nin getirdiği yeni siyasi oluşumlar, eski düzenin gelenek ve değerlerinin sorgulanmasına yol açmıştır. Bunun sonucunda her alanda geçmişten bir kopuş başlar ve bu durum sanat hayatını etkisi altına alır. Hatta sanatçılar, soylular ve halk arasında o döneme kadar tartışmasız kabul edilen biçim ve anlayışlar artık varlıklarını devam ettiremez duruma gelmiştir. Bunun sonucunda da geçmişin, sanatın her alanına yayılan büyük üslûplarının yerini yavaş yavaş oluşmaya başlayan ve dönemine uygun olarak bir anlamda devrim olarak adlandırabileceğimiz yenilikler getiren çeşitli akımlar yayılmaya başlamıştır. Bu dönem, sanattaki üslûpların artık tarihe gömüldüğü ve dolayısıyla da akım-üslup ayırımının ortaya çıktığı dönemdir.

Fransa’da 1920’lerde başlayan ve 1930’lara kadar devam eden dönemi belirtmek için avant-garde teriminin kullanıldığını görüyoruz. Bu dönemde yapılan filmlerin her şeyden önce deneysel tarzda yenilikçi, ticari kaygıdan çok sanatsal kaygının ön plana çıktığı filmler olduklarını görürüz.

Zaten Fransız avant-garde sinemasını yaratan ilk önce sinemacılar değil, resim ve edebiyatla uğraşan sanatçılardır. Bunun sonucu olarak da Fransız avant- garde sineması, büyük ölçüde resim ve edebiyat alanında ortaya çıkan akımlardan etkilenmiş, hatta değişik akımların bir yansıması olmuştur.

Yapılan filmlerin hemen hepsi Kübizm, Dadaizm, Soyut Sanat, Empresyonizm ve Sürrealizm gibi akımlardan izler taşır. Üstelik bu filmleri yapan sanatçıların tek bir akımdan değil birçok akımdan etkilendikleri de bir gerçektir.

Jean Renoir’in değişik dönemlerde yaptığı bazı filmleri Empresyonist özellikler taşırken bazı filmleri Şiirsel gerçekçilik içinde yer alır. Bu yüzden Fransa’da bu dönemde yapılan filmler ve bu filmleri yapan sanatçıları belli bir akıma dâhil ederek ele almak zordur. Sanatçılar değişik akımlardan etkilenmişler bazen tek bir filmde, etkilendikleri tüm akımların özelliklerini bir

arada kullanmışlardır. Örneğin, Rene Clair'in "Perde Arası" (1924) filmine hem Dadaistler hem de Sürrealistler sahip çıkmışlardır.

Şunu belirtelim ki Fransız sinemasında yapılan filmler, hangi akım içinde yer alırsa alsın her şeyden önce yenilikçi ve deneysel çalışmalardır. Fransız sinemasında yankısını bulan akımlardan biri empresyonizmdir. Soyut sanat ve Dadaizm etkisi altında filmler de yapılmıştır. Ancak Sürrealizm, diğer sanat dallarıyla aynı zamanda sinema alanında kendini göstermesi bir anlamda en önemli ürünlerini resim sanatından sonra sinema alanında da vermesi bakımından önemlidir.

Fransa'da 1920'li yıllarda sinema alanında ortaya çıkan Empresyonizm akımını başlatan Louis Delluc, dışında, Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Renoir gibi sanatçılar bu akım içinde yer alan filmler yapmışlardır.

Germaine Dulac'ın 1919 yılında yaptığı ilk önemli filmi "İspanya Şenliğinden" onra 1923 yılında yaptığı "Gülümseyen Beudet" ve 1927 yapımı "Deniz Kabuğu ve Din Adamı" filmleri onu avant-garde sinemacılar arasına sokmuştur. Ancak Dulac'ın Empresyonist akım içinde yer alan bu filmlerinde Sürrealist öğeler de göze çarpar. Özellikle "Deniz Kabuğu ve Din Adamı" filmi Sürrealist bir film olarak kabul edilmektedir.

Sembolik anlatıma, filmlerinde yoğun olarak başvuran Jean Epstein'in 1922 yılında yaptığı "Pasteur", "Kanlı Han" (1922), "Sadık Gönül" (1923), "Üç Yüzlü Ayna" (1927), avant-garde sinemacılar arasında yer almasını sağlayan filmlerinden sayılabilir.

L'Herbier'i Fransız avant-garde sinemacıları arasına sokan filmleri şunlardır:

"İnsanlık Dışı" (1924), "Rahmetli Mathias Pascal" (1925) ve bir başyapıt olarak kabul edilen "Para" (1929).

Abel Gance'nin, "Tekerek", (1922), "Abel Gance'a Göre Napoleon" (1927), sessiz sinemanın başyapıtları arasında yer alır.

Jean Renoir, kendi şirketini kurarak ilk filmini 1924 yılında çeker. "Su Kızı" (1925), "Nana" (1926) ve "Küçük Kibritçi Kız" (1928), filminde fantastik bir dünya yaratır.

### **9.1.2. Şiirsel Gerçekçilik (Şairane Gerçekçilik)**

Şairane Gerçekçilik Fransa'da doğmuş ve en çok ilgiyi de bu ülkede toplamış bir akımdır. Akım "Şiirsellik" ve "Gerçekçilik" olmak üzere iki dinamik üzerine temellendirilir. Akımın şiirselliği; seçilen mekânlarda ve film karakterlerinin davranışlarında yatar.

Sesli filme geçiş, 1929 dünya ekonomik bunalımı ve tekrar başlayan toplumsal gerilimler, 1930'lara doğru Fransa'da yeni bir akımın doğmasına neden oldu. Bu dönemde yaşanan toplumsal ve ekonomik kargaşalar, Birinci Dünya Savaşının ardından olduğu gibi sinema alanında büyük film şirketlerinin iflasına yol açmıştır.

Bu durum bağımsız yönetmen ve yapımcıların daha rahat hareket etmelerini sağlamıştır. Bağımsız sinemacılar yaptıkları filmlerde toplumsal ve politik konuları gerçekçi ve aynı zamanda lirik bir dille ele almaya başlamışlardır. Filmleri Şiirsel Gerçekçilik ya da Şairane Gerçekçilik (Realisme Poetique) olarak nitelenen bu akım içinde değerlendirilmeye başlamıştır.

1930'lu yıllarda Fransa'da ortaya çıkan bu akımın ünlü temsilcisi, Şiirsel Gerçekçilik yerine "Toplumsal Fantastik" tanımlamasını tercih ettiğini söyleyen Marcel Carne'dir. Carne'nin 1938 yılında yaptığı "Sisler Rıhtımı" ve 1949 yapımı "Gün Doğarken" filmleri Şiirsel Gerçekçiliğin tüm özelliklerinin yanı sıra yaklaşan savaşın yol açtığı sıkıntı ve bunalımların izlerini de taşıyan karamsar hatta karamsarlığı nihilizme kadar vardırıan filmlerdir.

Marcel Carne kadar ismi Şiirsel Gerçekçilikle özdeşleşmiş bir diğer kişi ise, bu tarzda çoğu filmin senaryo yazarlığını yapmış olan Jacques Prevert'tir. Prevert ve Carne'nin yaptığı filmlerin değişmez oyuncusu Jean Gabin'dir. Bu akım içinde yer alan başka bir yönetmen Julien Duvivier'in filmleriyle sinemada kendini gösteren Gabin, bu iki yönetmenin dışında Jean Renoir'in yine bu akım içinde değerlendirilen filmlerinde de oyunculuk yapmıştır.

Savaşın başlamasıyla birlikte birçok yönetmen gibi kaçış filmlerini yöneten Marcel Carne 1943 yılında yaptığı "Cennetteki Çocuklar" filmiyle tekrar şiirsel anlatıma dönmüştür.

Jean Vigo'nun Şiirsel Gerçekçilik kapsamında ele alınan aslında bu akımın özelliklerini taşıyan ilk film olarak kabul edilen 1933 yapımı "Hal ve Gidiş Sıfır" filmidir.

Yaptığı ilk filmlerden beri Fransız avant-garde sinemasının önemli yönetmenleri arasında yer alan Rene Clair'in sesli sinema döneminde yaptığı bazı filmleri Şiirsel Gerçekçilik akımı içinde ele alınır. Örneğin, "Uyuyan Paris" (1923), "Perde Arası" (1924) hem Dadaist hem de Sürrealist özellikler taşıyan filmlerdir.

Julien Duvivier, Şiirsel Gerçekçilik akım içerisinde yer alan bir başka yönetmendir. "Cezayir Batakhaneleri" (1937), Jean Gabin ile yaptığı ve Şiirsel Gerçekçilik kapsamında değerlendirilen en önemli filmidir. "Kızıl Saçlı" (1932), "Maria Chapdelaine" (1934), "Güzel Çağ" (1936), "Balo Defteri" (1937) filmleri Şiirsel Gerçekçilikten izler taşır.

Renoir'in 1930'lu yıllarda yaptığı bazı filmler Şiirsel Gerçekçilik akımı içinde yer alır. Şiirsel gerçekçilerin filmlerinde görülen karamsar hava, toplumsal gerçeklere şiirsel ama aynı zamanda eleştirel bir tarzda yaklaşım Renoir'in bu dönem yaptığı filmlerinde vardır. "M.Lange'nin Suçu" (1935), "Hayat Bizimdir" (1936), "Ayaktakımı" (1936), "Büyük Aldanış" (1937), "Oyunun Kuralı" (1939) filmleri Şiirsel Gerçekçilik içinde yer alan çalışmalardır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Şiirsel Gerçekçilik dünya ekonomik krizinin sonucunda ortaya çıkmış, toplumdaki çarpıklıkları eleştirel ve zaman zaman alaycı bir tavırla sergilemiş bir akımdır. Aynı zamanda bu akım, ısrarla bireyin mutsuzluğu ve umutsuzluğunun altını çizmiş, yaklaşan savaşın getireceği yıkım ve acıları önceden görerek bir anlamda savaş karşısı bir rol de yüklenmiştir.

### 9.1.3. Yeni Dalga Akımı

Savaş sonrası çok umutlu olan Fransız sineması, ikinci yıl ABD ile Fransa arasında imzalanan Blum- Byrnes anlaşmasıyla büyük bir bunalıma girdi. Yardıma, hızla çıkan yasalar yetişti ve özellikle kısa film alanında bir canlanma görüldü.

Bu yeni dönemin en önemli filmleri direnme ile ilgili olanlardı. Örneğin, işgal yılları ve Fransız Özgürlük Savaşı'ndan söz eden filmlerdir. Rene Clement'in "La Bataille du rail" (Demir Yolu Savaşı) (1946) filmi örnek olarak verilebilir. Clement, kurtuluş öncesi günlerde demir yolu örgütündeki direnişçilerin yardımıyla "Ceux du rail" adlı kısa bir belgesel film yapmıştır.

Bu belgeselden yola çıkarak ve direniş hareketi içinde yer alan çok sayıda adsız kahramanlarla konuşarak gerçek olaylardan anılar toplayarak oluşturulan senaryoyu filmleştirdi. Daha önceden çektiği belgeselden de görüntüler ekleyerek etkileyici bir film yapmayı başardı.

Özellikle 1944'teki çıkarma sırasında Alman taburunu taşıyan trenin yoldan çıkarılması ve son bölümdeki "Kurtuluş" günleriyle dikkati çeken film o yıl düzenlenen Cannes Film Şenliği'nde de Altın Palmiye Ödülü'nü aldı.

Savaş sonrasında iki eğilim öne çıktı. İlki kara filmler diğeri de edebi uyarlamalardır. Sinemanın tiyatroya ve söze dayanmasına yol açacak olan bu durum Yeni Dalga'nın ortaya çıkmasındaki etkenlerden biri olmuştur.

1950 sonrasında Fransa'sında ortaya çıkmış bir sinema akımı olan Fransız Yeni Dalga akımı 2. Dünya Savaşı sonrası var olan Fransız film yapım kurumuna karşı tepki olarak doğmuştur.

Yeni Dalga akımı öncelikle kişilerin, filmleri aynı bir romancının kitap yazması veya bestecinin bir müzik parçasını yaratması gibi yorumlamaları gerektiğine inanmışlar ve klasik film yapımından farklı olarak yeni bir sinema dilinin bulunması gerektiği düşüncesine varmışlardır.

Fransız sineması savaş sırasında ve savaştan sonra sürekli olarak dünya sinemasında sahip olduğu pazarı kaybetmeye, Amerikan sineması karşısında gerilemeye başlamıştır. Hollywood tarzı, starlı ve büyük bütçeli filmler yapmayı bu duruma birçare olarak gören Fransız yapımcıları yanılmışlardır.

Fransız Yeni Dalgasını başlatan diğeri bir unsur ülkenin o sıralarda içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durumdur. Yeni Dalganın gelişmesini sağlayan bir başka etmen de Fransız sinemasının uzun yıllara dayanan sanat filmi geleneğidir.

Bu dönemde Fransa'da sadece sanat filmleri gösteren sinema salonu sayısı 437'dir. Özellikle bu salonlardan 186'sının Paris'te bulunması yenilikçi ve yabancı filmler için yeterli bir Pazar oluşturmaktadır.

Diğer bir faktör de sinema eğitimine verilen önemdir. Fransız sinemasının içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak yenilenmeyi gerçekleştiren asıl olay 1951 yılında Andre Bazin tarafından yayımlanmaya başlayan Cahiers du Cinema (Sinema Defteri) dergisinin etrafında toplanan gençlerin Fransa'daki ortamdan yararlanarak film yapmaya başlamasıdır.

Yeni Dalgacılar için bir başlangıcı ifade eden Cahiers du Cinema dergisi, onların daha sonraki çalışmalarını yönlendirmesi bakımından önemlidir. Savaş sonrası sarsıntıları aza indirmek için hükümet destekli filmlerin yapımı CNC'nin (Contre National Cinematographie) 1946 Ekiminde kurulması, yabancı ortak yapımı Savaş Bitti, Çılgın Pierrot, ve Tanrı Kadını Yarattı gibi filmlerin yapımı Fransız sinemasını yeniden canlandırdı.

Savaş sonrası sarsıntıları aza indirmek için hükümet destekli filmlerin yapımı CNC'nin (Contre National Cinematographie) 1946 Ekiminde kurulması, yabancı ortak yapımı Savaş Bitti, Çılgın Pierrot, Ve Tanrı Kadını Yarattı gibi filmlerin yapımı Fransız sinemasını yeniden canlandırdı.

Bu gelişmelerin etkisi ile 1960'ların başlarında Fransız Yeni Dalga film endüstrisinin kalbi ve ruhu haline geldi. Yeni Dalga yönetmenleri Hollywood'un yüzeyselliğinden kaçınmışlar, Roberto Rossellini'yi örnek alarak Paris'in sokaklarına çıkmışlardır. Sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması, ses ve mizansenle oynamayı tercih etmişlerdir. Aynı zamanda sevilen filmlerden alıntılar yapılmıştır.

Bu gelişmelerin etkisi ile 1960'ların başlarında Fransız Yeni Dalga film endüstrisinin kalbi ve ruhu haline geldi. Yeni Dalga yönetmenleri Hollywood'un yüzeyselliğinden kaçınmışlar, Roberto Rossellini'yi örnek alarak Paris'in sokaklarına çıkmışlardır. Sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması, ses ve mizansenle oynamayı tercih etmişlerdir. Aynı zamanda sevilen filmlerden alıntılar yapılmıştır.

Bu gelişmelerin etkisi ile 1960'ların başlarında Fransız Yeni Dalga film endüstrisinin kalbi ve ruhu haline geldi. Yeni Dalga yönetmenleri Hollywood'un yüzeyselliğinden kaçınmışlar, Roberto Rossellini'yi örnek alarak Paris'in sokaklarına çıkmışlardır. Sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması, ses ve mizansenle oynamayı tercih etmişlerdir. Aynı zamanda sevilen filmlerden alıntılar yapılmıştır.

Yeni Dalga, klasik Hollywood öykülemesinden farklı bir stilde hikâyeler yaratmıştır. Öyküleyici sahneler birbirini anlamlı bir biçimde izlemez. Seyirci hiçbir zaman ne olacağını bilemez. Komik bir sahne bir cinayetle tamamlanabilir. Kurgulama, can alıcıdır.

Bu akımı temsil eden belli başlı yönetmenler ve filmleri şunlardır: Alain Resnais (Hiroşima Sevgilim, Geçen yıl Marienbad) François Truffaut (400 Darbe) Jean Luc Godard (Nefes Nefese, Serseri Âşıklar) Claude Chabrol (Yakışıklı Serge, Kuzenler).



### 9.1.3.1. François Truffaut

1950'li yılların ikinci yarısında Avrupa'daki Yeni Dalga akımının öncülerinden olan François Truffaut'nun sinema serüveni ünlü "Cahiers du Cinema" dergisinde film eleştirmeni ve sinema tarihçisi olarak başladı.

Truffaut'nun 1954'te dergide yayınlanan ve bir filmin asıl yaratıcısının yönetmen olduğunu savunan "auteur teorisi", bir nesile ilham kaynağı oldu. O dönemlerde kısa filmler yapmaya başlayan Truffaut, ünlü yönetmen Roberto Rossellini'nin asistanlığını yaptıktan sonra 1959'da ilk filmi "400 Darbe"ye imza attı.

Yarı otobiyografik film, Jean Pierre Leaud'nun oynadığı Antoine Doinel'in zor geçen ergenlik dönemini öykülüyordu. Bu film, yönetmene en iyi senaryo Oscar adaylığı ve Cannes'da en iyi yönetmen ödülü getirmiştir.

"400 Darbe" filminin ticari ve eleştirel anlamdaki başarısı Truffaut'nun uluslararası arenada tanınmasını sağladı. Sonraki filmi "Tirez sur le pianiste" (1960), B-sınıfı Amerikan filmlerden esinlenmiş, hınzır bir zekâ ve teknik erdemlerle zenginleştirilmiş daha karmaşık bir duyarlılık yansıtıyordu.

Birinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda iki erkek, bir kadın üç arkadaşın öyküsünü anlattığı "Jules ve Jim" ise daha sonradan bazı eleştirmenlerce Truffaut'nun en iyi filmi olarak nitelendirilmiştir.

"400 Darbe" ve "Jules ve Jim"de, Jena Renoir'a saygı gösterisinde bulunan Truffaut'nun "Tirez sur le pianiste" ve birçok diğer filmi onun daha karanlık, daha ironik yüzünü sergilemiştir.

"La Peau douce", "La Sirène du Mississippi", "Vivement dimanche" ve özellikle "Baisers volés", onun Amerikan gerilimlerine duyduğu ilgi ve sevgiyi yansıtırken, Ray Bradbury'nin ünlü "Fahrenheit 451"ini sinemaya uyarlayarak bilim-kurgu türünü, "L'Enfant sauvage", "L'Histoire d'Adèle H.", "La Metro" ile de dönem filmlerini ele almıştır.

"Kadınları Seven Adam" ve "La Femme d'à côté"de ise Truffaut aşk acılarını öykülemiştir. Bazı eleştirmenler Truffaut'nun son dönem filmlerinin, ilk dönemindeki kalitenin çok altında kaldığını söyleseler de Joseph McBride: "Eğer Truffaut'nun ilk eserlerindeki olağanüstü kamera hareketleri, nefes kesen kurgu ve keyif duygusu daha sonraki filmlerinde daha az belirginse bunun sebebi anlatım ve tarzda daha bilinçli bir yaklaşım ve duygusal zenginliğin artmasıdır" diyordu.

Truffaut, "La Nuit Américaine" ile 1973'te en iyi yabancı film Oscar'ını kazandı, en iyi yönetmen ve senaryo dallarında Oscar'a aday gösterildi.

Truffaut, sadece kameranın arkasında kalmadı; zaman zaman oyunculuga da soyundu. "L'Enfant sauvage", "La Nuit Américaine" ve "L'Histoire d'Adèle H."de küçük roller üstlenen Truffaut, "La Chambre Verte"de başrol oynarken, Steven Spielberg'in "Close Encounters Of

The Third Kind – Üçüncü Türle Yakınlaşmalar"ında da bir başka yönetmenle oyuncu olarak çalışmış oldu.

Yeni Dalga'nın en önemli isimlerinden, "auteur teorisi"nin babası Truffaut, 1984'te 52 yaşında bir beyin tümörü yüzünden ölmeden önce "Küçük Hırsız" filmi üzerinde çalışmaktaydı. Truffaut'nun vasiyet filmini daha sonra Claude Miller beyazperdeye aktardı. Bazı önemli filmleri Le Dernier métro - Son Metro (1980) Fahrenheit 451 (1966) Jules et Jim - Jules ve Jim (1961) - 400 Darbe (1959)'dir.

### 9.1.3.2. Jean Luc Godard

3 Aralık 1930'da Paris'te doğdu. Bankacı bir anne ve doktor bir babanın oğlu olarak dünyaya geldi. 1950 yılında Rivette ve Rohmer'le birlikte "Gazette du cinema"yı çıkarttı. Ancak Godard bu dergide Hans Lucas gibi takma bir isim kullandı.

O dönemlerde, Latin Quarter'daki Sinemateke gitmeye başladı ve kendisini yeni bir dünyanın içinde buldu. Andre Bazin, François Truffaut, Jacques Rivette ve Eric Rohmer gibi birçok ünlü isimle yine bu dönemde tanıştı ve kaynaştı.

Godard'ın sinemayla politikayı birleştirme sevdası başına her zaman işler açmıştır. Birçok filmi bu konu yüzünden sansürlenmiştir. Anarşist sinema anlayışıyla, film sanatını bir politik-propaganda aracı olarak kullanmayı dener ancak çektiği birçok yeraltı filmi bugün sinema tarihinde kayıp olarak geçer.

1968'lerde siyasi gruplar ve deneysel sinema dönemi başlar. Didaktik, deneysel ve ilkel yollarla çekilen siyasal filmlere Godard'ın katkısı büyüktür. Bu dönem sinema, Godard için bir gösteri aracı değil, mücadele alanı olmuştur.

1968 yazında New York'a gider ve burada asla tamamlayamadığı "One American Movie" üzerinde çalışır.1979'a kadar film yapmaz. Daha sonra "Herkes Başının Çaresine Baksın" adlı çok parçalı deneysel sinema örneğiyle ticari sinemaya dönüş yapar. BBC'ye göre Jean-Luc Godard, 21. yüzyılın en büyük sinemacılarından ve denemeci'lerinden birisidir.

Sinemada zamanla Godard tarzı gelişmiştir. Bu tarzın özelliklerini şöyle sıralayabiliriz: Godard Yeni Dalga Akımı öncülerindedir. Düzensizliğin düzenini en iyi tanımlayan odur. Godard belgesellerden çok etkilenmiştir. Ancak onun belgesel anlayışı kurmacanın gerçeğini vermektir. Gerçeğin geleneksel yöntemlerle yeniden sunulmasını reddeder. Godard'a göre sinema gerçeği gösteremez.

Godard'ın savunduğu kuram Auteur Sinemasıdır. Auteur yani yazar kendi duygu ve düşüncelerini anlatır, yönetmen ise başkasının tasarladığı bir şeyi görselleştirir. Yönetmen elbette ki çok yetenekli olabilir ancak filme kişiliğini yansıtamaz, yansıtılan sadece yetenek ve ustalıktır. Yazar ise filme kişiliğini koyar.

Godard'ın filmleri kentli dünyasından oluşan gelip geçici ve gridir. Dışlanmışların Paris'i görülür. Yabancılar, gangsterler, öğrenciler gibi toplumun kıyısında kalmış insanlar

incelenir. Filmlerinde yaşama romantik ve doğal bir bakış, psikolojik güdüleme ve tesadüflik, star ve amatör oyuncular gibi bir çok zıt kutupları işlemiştir. Kahramanların asla belli bir yuvaları yoktur. Sürekli evden taşınmak üzeredirler (amaç izleyiciyi huzursuz etmek), Tabii ki de bu insanların eşyaları, aileleri, akrabaları da yoktur.

Filmlerinde öykü anlatmaz, kişiliğini seslendirir. Filmleri kişisel mesajlar, yargılar ve göndermelerden oluşur. Özellikle magazin sayfaları ve kitap kapakları vurucu öğeleridir. Filmlerinde asla çekim senaryosu ile çalışmaz, filmleri olabildiğince doğaçlamadır. Klasik bir sinema yumuşaklığı yoktur. Sert geçişli, birbirinden kopuk görüntüler vardır; izleyenler “ne oluyor” demekten kendini alamaz.

### **9.1.3.3. Alain Resnais**

1922’de dünyaya gelen yönetmen her ne kadar tiyatroya ilgi duysa da ilk aşkı olan sinemada devam etti. 1947 yılından itibaren birçok kısa metrajlı film çekti. Belgesel filmlerinde, insanoğlunun sahip olduğu insanlığa, giderek Yabancılaşması olgusunu işleyen Resnais sanatsal yönü ön plana çıkan politik hatta propaganda filmleri yaptı.

Yeni dalga yönetmenleri içerisinde yer almasına karşın sinema-roman yapma anlayışı ve kendine özgü tarzı onlardan ayrılmasına yol açtı. “Hiroşima Sevgilim”in, (1959) bu yönetmenler kuşağında önemli bir etkisi vardır. “Last Year at Marienbat” (1961) filmleriyle adını duyuran yönetmenin en önemli filmleri arasında, “Smoking/No Smoking” (1994), “Melo” (1986), “Providence” (1976) sayılabilir.

### **9.1.4. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Diğer Akımlar ve Gelişmeler**

Naziler, Fransa’yı ele geçirince Fransız sinemalarını Alman filmleriyle doldurdular. Bu filmlere halkın tepkisi çok yoğundu. Bunun üzerine Naziler başka bir yola başvurarak Fransız sinemasına para yatırarak Fransız yönetmenlerinin film çevirmelerini sağladılar.

Günlük konuların tehlikeli sayılmaz, Nazilerin ve bir yandan da Vichy hükümetinin sıkı bir denetim uygulaması, Fransız yönetmenlerini tarihsel filmlere, düşü ve düşünsel filmlere, polis filmlerine yöneltti. Böylece bir tür kaçış sineması doğdu.

Savaş ve işgal altındaki tüm ülkelerde özellikle Alman ve İtalyan filmlerinin rekabetinden bunalan Clair, Renoir, Feyder, Duviervier gibi dört büyük yönetmenini yabancı ülkelere kaptırmış olan Fransız sineması dört yıl içinde çeşitli yönetmenlerin çabaları ve iki ayrı akımın etkisiyle de kaliteli filmler yaptı.

Bu akımlardan birincisi kısmen işgalin baskısı altında irrealizme karşı bir eğilim gösterdi. Bu bakımdan en ilgi çekici film Prevert ile Pierre Laroche’un hayalinden doğma bir Ortaçağ efsanesine dayanan ve Carne tarafından çekilen “Akşam Ziyaretçileri”dir (1942). Daha sonra Prevert ve Carne işbirliği yaparak “Paradi’deki Çocuklar” (1945) adlı filmi çevirdiler.

Gerçek dışı eğilim, Marcel L'Herbier'in "Esrarengiz Gece" (1942) filminde ağır basar. Marcel L'Herbier, filmlerinde daha çok bir şiir havası estirmeye çalışıyordu, aynı hava Cocteau ile birlikte yaptığı "Hayalet Baron" (1944), "Ebedi Dönüş" gibi filmlerde de kendini gösterdi.

Bu dönemdeki Fransız sinemasının en belirgin yanlarından biri büyük yazarların sinemacılarla iş birliği yapmasıdır. Bu arada Sacha Guitry ve Marcel Pagnol tiyatroyu sinemaya aktarma çabası gösterdiler.

Louis Daquin ise Paris'in kenar mahallelerindeki çocukların anlayışını anlatan "Biz Çocuklar" da (1941) iyimserlik aşılamaaya çalıştı. Fransız sineması bu dönemde, ikinci önemli akım olan kara film ve natüralizmin etkisinde kaldı.

Bu akımın en büyük temsilcisi Henri-Georges Clouzot'ydu. Senaristlik yaparak sinemaya giren Clouzot "Karga" (1943) adlı filmiyle şaşırtıcı bir teknik ustalık gösterdi. Renoir'in eski asistanı Jaques Becker de "Kızıl Elli Goupi" filmiyle 1943'de çıkış yaptı.

### **9.1.5. Günümüzde Fransız Sineması**

1960'lı yılları Fransız izleyicisinin sinemadan uzaklaşmaya başladığı ancak Fransız sinemasının, yeni anlatım biçimlerini keşfettiği bir dönem olarak tanımlamak mümkündür. 1968 olayları, tüm toplumu derinden etkileyerek davranış ve düşünce biçimlerini değiştirmiştir.

1960'lı yılları Fransız izleyicisinin sinemadan uzaklaşmaya başladığı ancak Fransız sinemasının, yeni anlatım biçimlerini keşfettiği bir dönem olarak tanımlamak mümkündür. 1968 olayları, tüm toplumu derinden etkileyerek davranış ve düşünce biçimlerini değiştirmiştir.

1970'li yılların başında Fransız sinema izleyicisi 180 milyon civarındadır. Üretilen film sayısında da artış kaydedilmiştir. Jean-Pierre Mocky'nin 1970 yılında çektiği "Solo", Jacques Doillon'un 1972 yılında çektiği "L'An 01", Jean-Luc Godard'ın çektiği "La Chinoise", Jacques Doillon'un 1974 yılında çektiği "Les Doigts dan la tête", Bertrand Blier'nin 1974 yılında çektiği "Les Valseuses", René Féret'nin 1975 yılında çektiği "Histoire de Paul" bu dönemin önemli filmleri arasında yer almaktadır.

Bu dönemde Fransız sinemasının her düzeyde siyasal soruna eğildiğini söylemek mümkündür. Ele alınan bir diğer önemli konu ise tarih konusudur.

Özgürleşmeyle birlikte pornografik filmler akımı da ön plana çıkmaya başlamıştır. 1975 yılında X olarak sınıflandırılan pornografik yapıtların yayınlanmasını yasaklayan yasa yürürlüğe girmiştir. 1978 yılında 142 film X sınıfında yer almıştır.

Bunun dışında ortaya çıkan yeni yönetmenler otobiyografik ya da görüntünün metinle anlatımına ağırlık veren eserlere yönelmişlerdir. Otobiyografik eserler daha çok benliğini arayan çağdaş insanı anlatmaktadır. Görüntü ile metni birleştiren eserler ise daha çok izleyicinin hayal gücüne yönelik olarak çalışmaktadırlar.

Otobiyografik yapıtlara örnek olarak şunları sayabiliriz; Philippe Garrel 1967 yılında Marie Pour Mémoire; 1971 yılında La Cicatrice Intérieure; Jeun Eustache 1973 yılında La Maman et la Putain.

Görüntü ile metni birleştiren eserlere örnek olarak ise şunlar verilebilir: Jean-Marie Straub-Danièle Huillet 1969 yılında Othon, 1974 yılında Moïse et Aaron; Marguerite Duras 1975 yılında India Song, 1976 yılında Son nom de Venise dans Calcutta Désert, 1981 yılında L'Homme Atlantique.

1981 yılında büyük bir bölümü siyah bir ekran üzerinde çekilen “L'Homme Atlantique” filmi ve Jean Eustache'in intiharı 1970'lerin bütünüyle sona erip yeni bir dönemin başlamasına yol açmıştır. “L'Homme Atlantique” filmi görüntünün gücünü onu yadsıyarak ortaya koymuştur.

1980'li yıllarda Fransız sineması Yeni Dalga akımı öncesi Fransız sinemasına dönmeye çabalamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan Canal +, La Cinq ve M 6 gibi yeni televizyon kanalları sinema filmlerine yatırım yapmaya başlamıştır.

1990 yılına gelindiğinde üretilen filmlerin yarısı televizyonlarla ortak yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Televizyon kanallarının izleyici toplayabilme kaygısı senaryoların önem kazanmasına yol açmıştır. Bu dönemde komedi filmleri de ağırlık kazanmıştır.

1983 yılında izleyicilerin sinemaya ilgileri yeniden azalmıştır. 1990 yılında sinema izleyicisi sayısı 120 milyondur. Oysa bu oran 70'li yıllarda 200 milyona ulaşmaktadır. Sinemacılar izleyicileri yeniden kazanabilmek amacıyla büyük bütçeli ve reklama dayalı filmler üretmeye başlamışlardır. Daha sonra yeni anlatım biçimlerine yönelmişlerdir.

## **10. AVRUPA SİNEMASI (İNGİLTERE)**

## 10.1. İngiliz Sineması

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne benzer olarak, İngiltere'de sosyalist sinema, işçi sınıfı sorunlarıyla ilgilendi. I. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda İngiliz sineması da gerçekçiliğe doğru bir eğilim gösterdi. 1930'larda devletin desteklediği belgesel geleneği sinemaya hâkimdi.

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar olan dönemde İngiliz Belgesel Film hareketi, izlenimci/gözlemci belgeseller ile dramatize edilmiş belgeseller çaktı. 1939 ile 1945 yılları arasında İngiliz sineması savaşa odaklanmıştı.

İngiltere'de Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra film yapımcılığı neredeyse ölüm döşegindeydi. 1920'lerin ortasında gösterime giren filmlerin çok büyük çoğunluğu Amerikan yapımıydı.

1927'de çıkartılan Sinema ya da (Kota) Yasası ile filmlerin yüzde beşinin İngiliz yapımı olması zorunluluğunu getirince durum biraz düzeltir gibi oldu. Film yapımı yirmi yıl içinde yüzde yirmiye çıktı. Şunu belirtelim ki o sıralarda ortaya çıkan evrensel ekonomik kriz bunun yararını da silip götürmüştür.

### 10.1.1. İngiliz Belge Okulu

#### 10.1.1.1. Robert Flaherty

Robert Flaherty, sessiz sinema döneminde adını duyurmaya başlamıştır. Kendi başına çevirdiği (Kuzeyli Nanook, 1919), ve "Moana" (1924) ile ünü tüm dünyaya yayıldı.

Kuzeyli Nanuk, o zamana kadar pek tanınmayan Eskimoları balık avlamalarından buzdan ev yapmalarına kadar hayatlarının tüm yönleriyle ele alıyordu.

Flahert daha sonra W.F. Murnau ile sesli dönemde "Tabu'yu" (1931) çevirdi. Bu filmde egzotik yaşamın sosyal ve psikolojik yanlarını, görüntü dünyasına başarıyla yansıttı. Flaherty, daha sonra İngiltere'ye geçerek İngiliz Belge Okulu paralelinde çalışmalar yaptı. Sinemanın ustalarından olan Robert Flaherty filmlerinde temiz, açık bir anlatıma sahiptir.

#### 10.1.1.2. John Grierson

Sinema'da başlangıç yıllarından bu yana belgesel çalışmalara önem verilmiştir. Daha bu yüzyılın başında Fransa'da Lumiere'ler, Pathe ve Gaumont kuruluşlarının, İngiltere'de Charles Urban'ın dünyanın her yanına gönderdikleri film operatörleri, belge filmi çekip getiriyorlardı. Sonradan bunlar Fransa ve İngiltere'de çoğaltılarak dünyanın her yanına dağıtılıyordu.

Ancak belge filmciliği bu türün büyük ustaları James Flaherty, Dziga Vertov ve Joris Ivens sayesinde ve İngiltere'de belge okulunu kuran Grierson'la gerçek değerini buldu. John Grierson'a göre belgesel film, "olanın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesi"dir.

Sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi, Lumiere'den beri tartışma konusudur. Bu konuda değişik görüşler ileri süren birçok yönetmen kendi görüşlerini uyguladıkları filmler yapmış, hatta kimi zaman bu görüşler bir okul oluşturacak kadar güçlü olmuştur.

Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Vittorio de Sica, Andre Bazin gibi yönetmen ve kuramcılar sinemada gerçekçi okulun temsilcisi olarak kabul edilirler.

İngiliz belge okulunun kurucusu olan John Grierson halkın eğitilmesi alanında pratik bilgilendirme yolu olarak belgeselden yararlanmak gerektiğini savundu. Bu yöntemle Grierson, sokaktaki insana içinde yaşadığı toplumu ve kendisini ilgilendiren konularda bilgi vermeyi, böylece hızlı toplumsal değişimin yarattığı kargaşayı ortadan kaldırmayı ve insanları izleyici konumundan kurtarmayı amaçladı.

Grierson, Sovyet ve Alman belgeselciler gibi belgeseli bir propaganda aracı olarak gördü. Kiliselerin ve okulların ellerinden kaçırdığı insanları belgesellerin bir ölçüde yakalayabileceğini savundu.

Grierson öncülüğünde İngiliz sinema okulu belgesellerinde propaganda yanında estetik kaygı da önemsendi. Bununla birlikte İngiliz Sinema Okulu'nda gerçekçilik ve toplumsallık ön planda gelir. Belgesellerde kamera Flaherty ile doğal ve pastoral, Vertov ile güncel ve aktüel olana, Grierson ile toplumsal olana yöneldi.

1960 yıllarının başında Fransa, ABD, İngiltere ve Kanada'da belgeselciler üç akım çevresinde toplandılar: Fransa'da Cinema Verite, ABD ve Kanada'da Dolaysız Sinema, İngiltere'de Özgür Sinema. Bu akımlar gerçeği kendi dramatik yapısı içinde ele alan stüdyo, oyuncu ve öykü üçlemesinden uzaklaşmayı ilke edinmişlerdir.

İngiliz Belge Okulu İngiltere'de belge filmciliğinin gelişmesine önyak olmuş, sadece devlet kurumlarının değil pek çok kuruluşun belgesel sinemaya desteğini sağlamıştır.

Halkı bilinçlendirme ve bir propaganda aracı olarak belgesel filmin oldukça geniş bir etki alanı olduğu anlaşılmıştır. Zamanla bu çalışmalar gerçeği yansıtmak olan asıl amaçtan sapmaya başlamıştır.

### **10.1.2. Hollywood ve İngiliz Sineması**

İngiltere, Hollywood'u taklit etmeye çabalamakta ve sorunlar yaşamaktaydı; bu taklit çabası Pinewood adında bir stüdyo kurmaya kadar varmıştır. Kotayı doldurmak için çekilen filmlerin büyük çoğunluğu önemsiz çalışmalardı.

Kota kanunlarının devreden çıkması veya Hollywood yapımcılarının bu ülkedeki stüdyolarını kapatmaları İngiliz sinema sektörünü zaman zaman durma noktasına getirmiştir.

İngiltere'de sinema sanatına yatkın birçok yönetmen ve oyuncu yetiştiği halde bu sanatçılar kendilerini destekleyecek bir ticari desteği kendi ülkelerinde bulamamışlardır.



Alfred Hitchcock ve Charles Chaplin gibi pek çok İngiliz yönetmenin ve oyuncunun kariyerlerine Hollywood'da devam etmesi bu yüzdendir. İngiltere'nin ABD ile aynı dili kullanıyor olması da Amerikan filmlerinin İngiltere piyasasında kolayca kendine yer bulmasına ve İngiliz sinema sektörünün geri kalmasına sebep olmuştur.

### **10.1.3. Günümüzde İngiltere Sineması**

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İngiltere'de sinema önemli bir gelişme gösterdi. Yönetmen Carol Reed, bir roman uyarlaması olan “Ölümden Kuvvetli” ve konusu savaş sonrasında Viyana'da geçen “Üçüncü Adam” adlı filmleriyle dikkat çekti.

David Lean, İngiliz yazar Charles Dickens'tan 1946'da “Büyük Umutlar”ı ve 1948'de de “Oliver Twist”i sinemaya uyarladı. Ünlü sinema ve tiyatro oyuncusu Laurence Olivier, William Shakespeaere'den uyarlanan Henry V. ve Hamlet filmleriyle büyük başarı kazandı.

Aynı dönemde adını duyuran bir başka oyuncu da “Taçlar ve Kalpler” ve “Altın Hırsızları” gibi komedi filmlerinde olağanüstü oyunculuk yeteneğini gösteren Alec Guinness'di. Bu filmlerin senaryoları büyük ölçüde klasik edebiyat yapıtlarına dayanıyordu.

Yapısal olarak gerçekçi, içerik olarak hümanist filmler üreten yeni bir hareket ortaya çıktı. İngiliz Yeni Dalgası ya da Özgür Sinema diye anılan bu akım, Hollywood etkisinden uzak, yeni bir akımdı. Yeni Dalgacı sinemacılar, İngiltere'de belirginleşen sınıf farklılığına odaklanmışlardı.

Bu filmler genellikle belgesel tarzda ve siyah beyaz çekiliyor, gerçek mekânlar kullanılıyor ve oyuncu olarak gerçek şahıslarla çalışılıyordu.

1950'lerin sonlarında ve 1960'larda Fransız Yeni Dalga filmlerinin etkisiyle İngiltere'de, çalışan insanların günlük yaşamlarını konu alan gerçekçi filmler yaygınlık kazandı.

Tony Richardson'ın “Öfke”, Jack Clayton'ın “Tepedeki Oda” ve Karel Reisz'ın “Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı” adlı filmleri uluslararası düzeyde ün kazandı. Sean Connery'nin James Bond tipini canlandırdığı ünlü casus filmleri de aynı dönemde yapıldı. İngiltere 1960'larda Avrupa sinema sanayisinin merkezi durumuna geldi.

O dönemde art arda birbirinden güzel filmler çekildi. Tony Richardson'ın romanından uyarladığı “Tom Jones”, John Schlesinger'ın Thomas Hardy'nin romanından uyarladığı “Bir Aşk Yetmez” ile “Geceyarısı Kovboyu” ve Lindsay Anderson'ın “Eğer” adlı filmleri dönemin unutulmaz yapıtları arasındadır.

Yeni Dalga hareketi Sosyal Gerçekçilik üzerinde yükseliyordu. Kökleri 18.yy'a dayanan Sosyal Gerçekçilik, işçi sınıfının sorunlarıyla ilgilenen ve genel olarak görsel sanatlarda görülen bir sanat akımıdır. İdealizm ve romantizme karşı bir hareket olarak doğmuştur.

Endüstri devriminin bir sonucu olarak, yoksul kesimle zengin kesim arasındaki farkın büyümesi ve fakir bölgelerdeki artış, Sosyal Gerçekçilerin yeni bir toplumsal bilinç içerisinde çağdaş yaşamın acımasız gerçekleri üzerine yoğunlaşmasına neden oldu.

Yeni Dalga ile canlanan Sosyal Gerçekçilik, İngiliz filmcilerini sürekli olarak etkiledi. İngiliz Yeni Dalga hareketi 1959 ile 1963 yılları arasında etkili oldu ve İngiliz sinemasında derin izler bıraktı.

İngiliz Yeni Dalga hareketi 1959 ile 1963 yılları arasında etkili oldu. Bu hareket kısa süreli oldu. Ancak İngiliz sinemasında derin izler bıraktı. İngiliz Yeni Dalgası ya da Özgür Sinema diye anılan bu akım, Hollywood etkisinden uzak, yeni bir akımdı. İngiliz Yeni Dalgacı sinemacılar sosyalist bakış açısına sahiptiler ve İngiltere’de belirginleşen sınıf farklılığına odaklanmışlardı.

1963 yılında ise Reisz, Albert Finney’in başrolde oynadığı “Night Must Fall” adlı filmi yapar. Bu filmde deli, dürtülerinin esiri bir katilin öyküsünü, perdeye yansıtır. “Morgan” (1965) adlı komedisinde ise Reisz, genç bir ressamla toplum arasındaki bozuk ilişkiyi gözler önüne sermektedir.

Lindsay Anderson’ın 1963 yılında yaptığı ilk uzun metrajlı çalışması, “Sporcunun Hayatı”nda Richardson ve Reisz’in bu dönem yaptıkları filmlerle paralellik içinde yine öfkeli genç adamı konu alır. Lindsay Anderson’ın farklı bir toplumsal kesimi ele alan “Eğer” (1968), adlı çalışması Özgür sinema özellikleri taşıyan son filmidir. Anderson bu filmde İngiltere’deki devlet okullarını eleştirmektedir.

Bu konu değişikliğinde 1968 yıllarının toplumsal ortamının etkisi vardır. Anderson filminde, okuldaki bozuk sisteme başkaldıran bir grup öğrencinin ayaklanmasını konu almaktadır. Sonraki yıllarda bu yönetmenlerden yalnızca Anderson, “O Lucky Man” (1973) ve “Britania Hospital” (1982) gibi filmleriyle eleştirel tavrını sürdürmeye devam etmiştir.

Karel Reisz ve Tony Richardson ise Hollywood’a giderek ticari açıdan başarılı “The French Lieutenant’s Woman” (1981) ve “Blue Sky” (1993) gibi filmler yapmışlardır.

## **11. AVRUPA SİNEMASI (ALMANYA)**

## 11.1. Almanya’da Sinemanın Öncüleri

Tanınmış aktörlerden biri olan ve sinema sanatına karşı ilgi duyan Paul Wegener, Danimarka sinemasının estetik ölçülerinden ve Reinhardt’ın tiyatro eserlerinden etkilenerek 1913 yılında “Prag’lı Öğrenci” adlı filmi tasarlar.

Yönetmenliğini Danimarkalı Stellan Rye’nin üstlendiği bu film o dönem tiyatro ve edebiyatta çok tutulan bir tema olan çift ya da iki kişilikli olma fikrini geliştirerek Alman hayâli öykülerini ve bu öykülerdeki romantik kader atmosferini yeniden ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

1920 yılında Wegener, “Golem”i yönetir. Bu filmde Prag’daki Yahudi gettosu, binaları eğik duvarlarıyla mimari açıdan başarıyla gerçekleştirilmiştir.

Paul Wegener, “Alders Kralının Kızı”, “Hamelin’in Kavalcısı”, “Gölgesini Kaybeden Adam” gibi daha başka bir düzine kadar romantik-fantastik tarzda film yapar.

Ayrıca 1916 yılında Otto Rippert tarafından yapılan altı bölümlük “Homunculus” filmi de benzer temayı işleyen, dışavurumcu eğilimde bir filmidir.

Wegener gibi Reinhardt’a bağlı çeşitli tiyatro gruplarından gelen ve sonraları sinemaya geçerek Alman sinemasının doğmasına katkıda bulunan aktörler, yapımcılar ve dekorcular büyük ölçüde Reinhardt’ın tiyatro anlayışından etkilendikleri için yaptıkları filmler de onun izlerini taşımaktadır.

Alman sinemasının ilk sanatsal örneklerini oluşturan filmler, sinemada Ekspresyonizmle sonuçlanan akımı başlatmıştır. Bu akımın sinema sanatında tam anlamıyla ortaya çıkışı 1919’da çevrilen “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” ile olur.

Alman sinemasının ilk sanatsal örneklerini oluşturan filmler, sinemada Ekspresyonizmle sonuçlanan akımı başlatmıştır. Bu akımın sinema sanatında tam anlamıyla ortaya çıkışı 1919’da çevrilen “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” ile olur.

Robert Wiene, Dr.Caligari’nin Muayenehanesi’nden sonra Ekspresyonist tutumunu devam ettirdiği “Hakiki” (1920) ve Dostoyevski’nin “Suç ve Ceza”sından uyarladığı “Raskolnikov” (1923), filmlerini yapmış ama Caligari’deki başarısına ulaşamamıştır.

Garip bir izlenim veren başka bir film de Amekrikan kökenli yönetmen Arthur Robison’un Rudolf Schneider’in senaryosu ve Albin Gdau’ın dekorları, Fritz Arno Wagner’in çekimleri, Ruth Weyher, Frittz Kortner, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach ve Fritz Rasp’ın oyunlarıyla gerçekleştirdiği “Gölgeler”(1922) filmidir. ‘Gölgeler’, sadizme ve kişiliklerin psikolojik deformasyonlarına kadar ulaşan bir kıskançlık öyküsüdür.

## 11.2. Alman Dışavurumculuğu

1900'lü yıllarda Fransa, Rusya, İsveç, Norveç, Çekoslovakya ve Polonya ile tek tek İngiltere ve Amerika'da görülen bu akım gerçek anlamda kendini tüm sanatlardaki gelişmesiyle Almanya'da göstermiştir.

Normal olanın dışına taşan, insanın bilinçaltındakileri dışarı taşıması, yansıtması olarak söyleyebileceğimiz bu akım dilimizde ifadecilik, anlatımcılık, kendilikçilik, ruhsal yaşantının içerikleriyle, tinsel içerikleri dile getiren çağdaş sanat akımı olarak karşılık bulur.

Öncelikle resimde görülmüş, daha sonra heykel, mimari, edebiyat, tiyatro ve müziğe yansımıştır. "Duygusal tepkileri yansıtmak amacıyla çizgi ve rengin doğadan bağımsız kılınarak oldukça özgür bir biçimde kullanımıyla, kalın boya hamuru yoğun renk, karşıt değerler ve biçim bozma resimde kullanılan Ekspresyonist üsluptur". Dışavurumcu akım en çok Almanya'da talep görmüştür. Bunun temelinde de Germen ülkelerinin yaşadığı toplumsal bunalımlar ve baskı rejimlerinin etkisi vardır.

1919–1939 yılları arasında Almanya'da Alman dışavurumcu akımının etkisi ile Dışavurumcu Alman sineması ortaya çıkmıştır. Dışavurumculukta gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapma ve gerçek olmayan bir dünyada gezine kameranın aşırı üslubu dikkat çeker.

Filmlerde kaba ve barbar görüntüler hâkimdir. Ölüm ve düşük yaşama ilişkin nesnelere beraber, savaşın kızıştırdığı umutsuzluk ve erime bu dönemin konularıdır. Daha iyi bir dünya düşünür.

Bu dönemde fantastik dünyaya ışık tutan belli başlı filmler şunlardır:

Prag'lı Öğrenci (1913) - Stellan Rye Golem (1914) - Henrik Galeen Homunculus (1916) Otto Rippert Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi (1919) - Robert Wiene vs.

Bunlardan Robert Wiene tarafından yönetilmiş olan Doktor Caligari'nin Muayenehanesi, Dışavurumcu sinemanın başlangıcı kabul edilir. Psikolojik filmlerin ilk örneğidir. Psikolojik filmlerin ilk örneği olarak kabul edilen bu filmin senaryosu Karl Mayer ve Hans Janwitz tarafından yazılmıştır.

Film "Öznelliğin" beyaz perdedeki yüzüdür. Görsel bir şöleni andıran filmde insanların öfke, şiddet, sevinç gibi duyguları dekorda yer alan simetrik şekillerle anlatılmaya çalışılmıştır. "Kısaca Ekspresyonist Sinema "BEN" in derinliklerine inmiş, görüneni görünür kılmış ve kompleksleri ve kötülükleri görüntülemiştir." İnsan içine ayna tutmuştur.

### 11.2.1. Friedrich Murnau

1889'da doğan Murnau kadar hiç kimse Marjinal" sözcüğünü hak etmemiştir. 24 yaşında "Aşk Ölümünden Soğuktur" (1969) isimli ilk uzun metrajlı filmini yaptıktan sonra

Flaherty ile birlikte gerçekleştirdiği son filmi “Tabu”yu bitirdikten sonra 1931 yılındaki ölümüne kadar pek çok film çekmiştir.

Üniversitede Felsefe Tarihi ve Edebiyat okuyarak geniş bir kültüre sahip olan Murnau, kısa sürede sinema dilinin değerini anladı. Lang ve Paul Leni gibi sinemada dışavurumcu deneyini vurguladıktan sonra sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birçok büyük yönetmenin yöneldiği yeni gerçekçilik akımına ilerici bir geçiş yaptı.

F.Murnau sadece film yönetmeni değildi, aynı zamanda oyuncu, kameraman, besteci, tasarımcı, editör, yapımcı ve tiyatro yöneticisi idi. Dur-durak bilmez bir enerji ve disiplinle çalışırdı. Oyuncuları ile arasında ailevi bir bağ kurmayı ve uzun süre aynı oyuncularla çalışmayı severdi.

### **11.2.2. Fritz Lang**

Avusturyalı yönetmen, senaryo yazarı, film yapımcısıdır. Mimar bir babanın oğlu olarak Viyana'da dünyaya geldi. Viyana'da Mimarlık ve resim eğitimi alırken dünya turuna çıktı, ardından eğitimini Paris ve Münih sanat akademilerinde sürdürdü.

Gönüllü olarak katıldığı I. Dünya savaşında yaralandıktan sonra döndüğü Viyana'da film senaryoları yazmaya başladı. Daha sonradan Alman UFA stüdyolarında çalışmaya başlayan Lang, Alman Expresyonist (Dışavurumcu) sinemasının yükselişiyle kısa sürede bu akımın en önemli yönetmenlerinden biri konumuna geldi.

İki bölümlük “Dr. Mabuse” (1922) insanları hipnotize ederek suçlar işleyen bir cani olan Dr. Mabuse'un hikâyesini anlatan psikolojik gerilim filmidir. Film dışavurumcu sinemanın en önemli eserlerinden biri olurken yönetmenin toplumsal sorunlara olan kaygısını da gösteriyordu. Ardından Alman halk destanı Die Niebelungen (1924) ve bilim-kurgu türünün ilk örneklerinden sayılan Metropolis'i (1927) yönetti.

Metropolis, gelecekteki bir şehirde insanların yaşamından kesitler sunuyordu. O dönem için rekor denilebilecek bir masrafla çekilen film, sinema dili açısından birçok yeni teknikler kullanarak büyük bir başarı kazandı. Filmin bu başarısı ve konusunun çekiciliği yükselişte olan Nazi hareketinin de ilgisini çekti.

Film Nazi propaganda bakanı Joseph Goebbels tarafından yasaklanmasına rağmen, Fritz Lang'a hayranlık duymaya devam eden Naziler ona Devlet Sinema Müdürlüğünü önerdiler. Ancak Lang, Fransa'ya kaçarak bu öneriyi reddetmiş oldu. Fakat karısı, Thea von Harbou ondan boşanarak Nazi Partisine katıldı.

Dr. Mabuse'ın vasiyeti öncesi 1931 yılında çevirdiği “M” (Fritz Lang's M ) ilk sesli film çalışmasıdır. Filmin başrolünde çocuk katili rolünde ünlü Alman oyuncu Peter Lorre'yi oynamıştır. Kara Film türünün en iyi örneklerinden sayılan M, Nazilerin iktidara gelmesi öncesi Alman toplumunun sokakta yaşadığı gerginliği ustalıkla yansıtıyordu

Fransa'dan sonra Amerika'ya geçen Lang, MGM stüdyolarında çalışmaya başladı. 1936 yılında çevirdiği Fury (Öfke), maden işçilerinin dünyasında geçmektedir. 1937 yılında ise You Only Live Once (Günahsız Katiller) adlı filmi çevirdi, Western türünde de eserler veren yönetmenin Frank James'in Dönüşü (1940), Çöl Devreleri (1941) filmleri bu türe örnektir.

Senaryosunu Berthold Brecht'le birlikte yazdıkları "Cellatlar da Ölür" filmini 1942'de çevirmiştir. 1950'ler boyunca Hollywood'da çalışma zorlukları yaşayan Lang, Almanya'ya dönerek son Dr. Mabuse filmini 1960 yılında Almanya'da çekmiştir. Jean-Luc Godard'ın 1963 yapımlı "Nefret" adlı filminde kendisini oynadı. Son yıllarını Amerika'da gözleri görmez bir şekilde geçiren Lang, 1976 yılında Hollywood'da öldü.

#### **F. Lang'ın önemli filmlerişunlardır:**

- Harakiri (Madame Butterfly) (1919)
- Dr.Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit (1922)
- Nibelungen: Siegfried, Die (1924)
- Nibelungen: Kriemhilds Rache, Die (1924)
- Metropolis (1927)
- M (Lanetli M) (1931)
- Fury (Öfke) (1936)
- Scarlet Street (1945)

### **11.3. Nazi Almanya'sında Sinema**

Naziler, film sanatını istedikleri doğrultuda kullanılabileceğini çok çabuk kavradılar. Maskelerini takarak, politik olmayan eğlenceli filmler ve sözde tarihi olaylara dayanan filmler yaptırmaya başladılar. 1935'de Hans Steinhof, "Yaşlı ve Genç Kral" filmini çekti. Bu film aslında UFA'nın daha 1922'de yaptığı "Fridericus Rex" filminin kopyasıydı.

Pek çok komedi filmi ve operet çekimleri, Nazilerin "eğlendirerek kuvvet toplama" görüşlerinin sinema uzantısı oldu. Bu filmlere imza atan yönetmenler, sinema sanatına hiçbir katkılarının olmadığını biliyorlar, rejimin propagandasına dolaylı yoldan hizmet ediyorlardı.

Bütün bu Nazizm yıllarda sadece bir tek kişi, belgesel film çekimleriyle, o da rejimin adamı olmakla birlikte Almanya'nın gelecek kuşaklara adından söz ettirebileceği bir sinemacı olarak sivriliyordu.

Leni Riefenstahl, önce "Dağ" filmlerinde oyuncu olarak başladığı sinema kariyerinde, 25 yaşında kendi filmini çekiyordu. Hitler'le tanışıp onun özel övgüsünü alan Riefenstahl, rejimin propaganda filmlerini çekmeye başladı.

"Sieg des Glaubens" (İnancın Zaferi), 1933 Parti Kongresini, "Triumph des Willens" (Azmin Zaferi) filmi de 1935 Parti Kongresini konu alıyordu. Çektiği filmler, parti emriyle 1936 Olimpiyatları için çektiği "Fest der Völker" (Halkların Bayramı) ve "Fest der Schönheit"

(Güzelliğin Bayramı), bir sinema filmi tadındadır. Alman sinemasının o yıllarını değerlendirenler, Riefenstahl'ı, Nazi döneminin yönetmeni olarak yargılamışlardır.

Alman sineması, propaganda bakanı Joseph Goebbels'in ellerinde oldukça kötü bir hâl almıştı. İngiliz ve Amerikan filmleri yasaklanmıştı. Goebbels'in eleştiriyi yasaklaması sonucu hiçbir Alman filmi eleştirmenler tarafından kötü olarak nitelendirilmemiştir.

Hitler yönetimiyle ters düşen ve Nazi propagandasına alet olmayan sinemacılar çeşitli baskılara maruz bırakıldı, ünlü birçok yönetmen ülkesini terk etmek zorunda kaldı.

Savaş dönemi propaganda filmlerinin en büyüğü ve en ustaca çekilmiş olanı, hiç kuşkusuz, Pearl Harbor öncesi Amerika'ya, daldığı uykudan silkinip Avrupa'da neler olup bittiğine dikkat etmesi çağrısı yapan "Casablanca" idi.

Pearl Harbor'dan sonra Amerika kendi ordusu hakkında propaganda filmleri çekmeye başladı ve İngiltere gibi halkın moralini yüksek tutmak amacıyla komediden oldukça yararlandı. Lubitsch'in muhteşem filmi "To Be or Not to Be" çok ustaca yapılmış bir anti-Nazi propagandasıydı.

## **11.4. Yeni Alman Sineması**

### **11.4.1. Herzog ve Sineması**

Yeni Alman Sineması'nın diğer yönetmenleriyle karşılaştırıldığında Herzog kendi ülkesinden ziyade İngiltere, Fransa ve Amerika'da daha popüler olmuştur. Kendinin ele aldığı konular arasında, gerçek mutluluğun, gerçek dünyada yaşayacak gerçek insanların oluşmasını sağlayacak tek çıkış noktası olarak gördüğü; yüksek ideallerin ve sosyal geleneklerin çöküşü gibi konuları ele almıştır.

Herzog'a göre sinema: "Bilginlerin değil, cahillerin sanatıdır." Dehşet veren manzaralarından ve akıl almaz kahramanlarından etkilenen bazı kişiler onu, yaptığı işin müdavimi eden yüce ve gizemli bir şiir olarak; diğerleri ise onu mistik, filmlerini de tepki çeken, lakayt ve safça bir romantiklik olarak görür.

Çoğu belgesellerinde olduğu gibi, Herzog'un biyografisi de gerçeğin ve fantazinin bir karışımıdır. Fulbright bursuyla gittiği Pittsburg Üniversitesi'nde tarih, edebiyat ve drama okurken, kısa bir zaman için bir televizyon kanalında iş bulmuş, bir süre sonra da okulu bırakmış ve yapacağı filmi düşünmeye başlamıştır.

1979 yılında Münih'ten Paris'e, hasta olan Lotte Eisner'i görmek için yürümüştür. "Hacca gitmek" olarak nitelendirdiği bu yolculuğun bir güncesini tutmuş, adını "Buz Üstünde Yürümek" koyduğu bu çalışmayla 1979 da Rausier edebiyat ödülünü kazanmıştır.

Ünlü Film yapımcısı dikkatleri ilk olarak 1960'lı yılların ortasında yaptığı kısa filmlerle (ilk kısa filmi "Herakles" 1962) ve 1964 yılında ilk senaryosuyla Carl Mayer ödülünü aldığı



daha sonra 1968 yılında onu ilk uzun metrajlı film yaptığı, "Hayattan İşaretle" (Bundes film ödülü) ile çekti.

Bir yazar ve yönetmen olarak çok kışkırtıcı filmlerden oluşan serilere imzasını attı. Bunların arasında, gizemli çöl yolculuğu "Fata Morgana", oyuncularını üst seviyede bir uyurgezerlik performansına ulaştırmak için hipnotize ettiği, belki de en iyi ve nefes kesici filmi "Camdan Kalpler"i sayabiliriz.

Herzog, "Herkes Kendine, Tanrı da Hepimize Karşıdır" adlı filminde, 1820 yılında Nuremberg caddelerinde amaçsızca dolaşırken tesadüfen bulunan, karanlık bir bodrum katında büyümüş garip bir adamın gerçek hikâyesini oynaması için, hayatı boyunca akıl hastanelerinde ve hapishanelerde kalan Bruno S. adlı bir kişiye rol veren bir yönetmendir.

Birçok kişiye göre de Herzog'un en iyi filmi budur. Herzog'a 1975 yılında Cannes özel ödülü ve federal film ödülleri getirmiştir. Herzog'un en popüler filmlerinden olmasına rağmen ona doğrudan bir başarı getirmeyen filmi: "Aguirre: Tanrı'nın Gazabı" (1972), Peru'nun ormanlarında çok zor koşullar altında çekilmiştir. Film, Klaus Kinski tarafından oynanan psikopat bir fetihçinin, göz korkutma ve cinayet yoluyla fetih grubunu ele geçirmesi ve El Dorado'yu bulmaya çalışmasını konu alır. "Aguirre", Herzog'un en iyi filmlerinden biridir. Herzog filmlerinin en kemikleşmiş özelliği, inanılmaz manzaralar ve şaşırtıcı görüntülerdir.

George Bunchner'in klasik oyunundan uyarlama eseri, "Woyzcek" (1978), Murnau'nun Dracula efsanesinin klasik versiyonuna saygı filmi "Nosferatu" (1979), "Fitzcarraldo" (1982), "Hayallerin Yükü", uluslararası başarısı "Yeşil Karıncaların Hayal Ettiği Yerde" ve gene Kinski ile çalıştığı "Kobra Verde"... Hepsi birer başyapıt niteliğindedir. Bu başarısının temelinde Herzog'un belgeselci olması yatar.

Herzog kendi ülkesinden ziyade İngiltere, Fransa ve Amerika'da daha popüler olmuştur. Kendine dert ettiği konular arasında var olan anlamlarına sertçe imalar gönderdiği sosyal kayıp ve toplumların yanında, gerçek mutluluğun, gerçek dünyada yaşayacak gerçek insanların oluşmasını sağlayacak tek çıkış noktası olarak gördüğü, yüksek ideallerin ve sosyal geleneklerin çöküşünü de sayabiliriz.

Herzog, "Alman sinemasının kâhini" olarak tanınmakta, sinemanın, aklın değil, ahenklerin sanatı olduğunu iddia etmektedir.

## **12. AVRUPA SİNEMASI (İTALYA)**

## 12.1. İtalyan Sineması

1912 yılında İtalyan Sineması'nda kayda değer film olan Enrico Guazzini'nin Roma İmparatorluğu'nun iç çatışmalarını anlattığı "Quo Vadis?" filmiydi.

İtalyan sinemasındaki önemli gelişmeler Birinci Dünya Savaşı ve Mussolini sonrasıdır. Ama 1930'ların başından 1940'lara kadar, Almanya'da olduğu gibi, İtalyan Faşizmi de sinemaya büyük önem verdiği için propaganda filmleri yapıyordu.

Bu dönemde Deneysel Sinema Merkezi kuruluyor, sinema dergileri yayınlanıyordu. İtalya'da ulusal sinema bilincinin oluşturulmasına dönük faaliyetler arttırılıyordu.

### 12.1.1. Dünya Savaşı Sonrası Sinema ve Yeni Gerçekçilik Akımı

Sinemanın önemli kuramcılarında Andre Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini açıklarken, İtalya'daki gerçekçilik çabalarının aslında faşist dönemden itibaren gelişmeye başladığını, 1940'ların ortalarında ise doruğa ulaştığını söylerler.

Faşist hükümet döneminde zor da olsa gelişmeye başlayan İtalyan gerçekçiliği örneklerini Blasetti, Mario Soldati, Lattuada, Rossellini, de Sica visconti gibi yönetmenlerin yaptığı filmlerle çoktan vermeye başlamıştır.

Sinemayla ilgili kurumlar gitgide devletin etkisinden sıyrılıp muhalif çizgide filmler yapılmaya başlanınca sansür kurulu işletildi.

Luchino Visconti'nin "Tutku" adlı filmi sansürleneceği söylentisi daha çok izleyici topluyor ve bu durum İtalyan Yeni Gerçekçiliği'in doğuşunu sağlıyordu.

1945 sonrası İtalya'da doğmuş olan bu akımda sinema yeni bir boyut kazandı. Yeni Gerçekçi yönetmenler kamerayı sokağa taşıyarak anti-stüdyo görüşünü oluşturdular. Hollywood ışıklandırmasını göz ardı ederek yerleşim yerinde doğal ışığı kullandılar.

Melodramlar bir kenara bırakılarak savaştan sonra zarar görmüş ülkelerin sokaklarına yöneldiler. Kamera ile en iyi şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışırken aktör ve aktrisler de "doğaçlama" yolunu seçtiler. "Çerçeveleme ve kamera hareketi" 1930'lara doğru yerini esnek ve serbest kamera hareketlerine bıraktı.

Yerleşimdeki doğal sesleri kayıt etmek imkânsız olduğundan diyalog, müzik ve sesler sonradan ekleniyordu. Öykü bırakılarak hayatın acı tecrübesine yakınlık kural haline geldi. Hikâye örgüsü olmaksızın bir olay olduğu gibi görüntüleniyordu. Fakirlik, işsizlik, savaş sonrası ekonomik kaos ve belirsizlik filmlerin başlıca öğeleriydi. Filmlerde son yoktu ve gelecek belirsizdi. İtalya'nın o günkü tarihsel koşulları nedeniyle insanların içine düştükleri trajedi ve boşluk filmlerde yaratılan boşluğun getirdiği acı ve belirsizliğe yansıtılmıştır.

Yeni Gerçekçiler Jean Renoir'ın şiiresel realizmine yöneldiler. Yeni gerçekçiliğe göre film genel erkek ve kadınla uğraşmalıdır. Gerçek hayat oluşumlarında kapıların dışında çekimler yapılmalı bir belgeselle aynı tarzda olmalıdır.

Yeni gerçekçi yönetmenlerin amacı bir anti-stüdyo görüşüydü. Hollywood ışıklandırmasını göz ardı ederek doğal ışığı kullandılar. Savaştan zarar görmüş ülkelerinin sokaklarına yöneldiler. Kamera ile en iyi şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışırken aktör ve aktrisler de doğaçlama yolunu seçtiler. Ancak Yeni Gerçekçiler hiçbir zaman tam olarak geçmişle bağlantılarını koparmadılar.

Yeni gerçekçiler için gerçeğin iki durumu vardır. İlki fakirlik, işsizlik, ekonomik kaos içindeki savaş sonrası İtalya'sı tüm karakterlerin eylemlerini tanımlıyordu. İkinci durum ise belirsizliktir.

Bu akımın belli başlı yönetmen ve filmleri şunlardır:

- **Luchino Visconti:** Postacı Kapıyı İki Kere Çalar / Yer Sarsılıyor,
- **Roberto Rossellini:** Roma Açık Şehir / Hemşeri /Almanya Sıfır Yılı,
- **Vittoria de Sica:** Boyacı ya da Kaldırım Çocukları/Bisiklet Hırsızları.

#### **12.1.1.1. Roberto Rosselini (1906–1977)**

Yeni Gerçekçilik'in babası sayılan Rosselini savaş sonrası İtalya'sında, İtalyan ulusunun savaşa katkısını ve Nazilere karşı direnişini anlatan filmlerle sinema kariyerine başladı: "Roma Sahte bir generalin öyküsünü anlatan "Rovere Generali" ile yeniden gişe yapar. Bu filmin ardından çektiği "Roma'da Bir Geceydi" adlı filmi ile savaşa bakışını sürdürür, "Vanine Vanini" ile tarihsel bir dramı işler. Rosselini sonraki yıllarında kendini sinema eğitimine ve öğretimine adar, TV dizileriyle ilgilenir.

#### **12.1.1.2. Vittorio de Sica (1901–1974)**

İtalyan sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri ve filmlerde çizdiği kompozisyonlarla geniş kitleler tarafından tanınan bir oyuncuydu. 1939 yılında sinemaya başladığında, ilk filmi "Kaldırım Çocukları" oldu. O yılların İtalyan Yeni-Gerçekçilik akımı gibi o da sokağa eğilmişti ve ne olup bittiğine bakıyordu.

Ünü, "Bisiklet Hırsızları" filmi ile doruğa çıktı. Bu film, çalışmak için bisiklete ihtiyacı olan bir babanın işinin ilk gününde onu çaldırmasını ve oğluyla Roma sokaklarında bisikletini aramasını konu ediniyordu. 2. Dünya Savaşı sonrası yoksulluk içindeki Roma sokaklarına ayna tutan film özellikle dramatik sonuyla dikkat çeker.

### 12.1.1.3. Luchino Visconti (1906–1976)

Soylu bir ailenin yedi çocuğundan biri olarak dünyaya gelen Visconti, sınıfsal çatışmaları, çelişkileri beyaz perdeye en estetik biçimde aktarabilen, dünyanın en büyük yönetmenlerinden, ustalarından biridir.

İtalyan Yeni-Gerçekçilik akımının önde gelen isimlerinden olan Visconti'nin Yedinci Sanat'a kazandırdığı başyapıtları şunlardır: Senso, Beyaz Geceler, Rokko Kardeşler, Yer Sarsılıyor, Tutku, Leopar, Yabancı, Büyük Ayının Soluk Yıldızları, Lanetliler, Venedik'te Ölüm, Ludwig, Masum, Yitik Zamanı Ararken, Sihirli Dağ adlı filmlerdir.

### 12.1.1.4. Federico Fellini

Bir tatil kenti olan Rimini'de 1920 yılında doğdu Federico Fellini 1938 yılında Floransa'ya giderek haftalık bir mizah dergisinde ve bilimkurgu çizgi romanlarında çalışmaya başladı. Bir yıl sonra gazeteci olma hayaliyle Roma'ya gittiğinde, yaşamını çizdiği karikatürleri lokantalarda satarak sürdürdüğü sıralar oyuncu Aldo Fabrizi'yle tanıştı.

1940'ta haftalık hiciv dergisi Marc'Aurelio'nun yayın kuruluna girdi. Böylece çevresi de gitgide genişliyordu. 1944'te Müttefiklerin Roma'yı ele geçirmesinden sonra açtığı Funny Face Shop (Neşeli Yüzler Dükkânı)'ta gelip geçen askerlerin karikatürlerini çiziyor ve seslerini kaydediyordu.

Burada yönetmen Roberto Rossellini'yle kurduğu dostluk ilişkisiyle 1945 yılında Roma, Açık Şehir filminin senaryosunun yazımına ve yapım çalışmasına katılıyordu. Kendine özgü tarzıyla İtalyan sinemasında derin izler bırakan Fellini, 4 kez En İyi Yabancı Film Oscar'ı alarak büyük bir başarıya da imza atmıştır.

#### Önemli filmleri şunlardır:

- 1950 - Varyete Işıkları,
- 1953 - Aylaklar,
- 1954 - Sonsuz Sokaklar,
- 1956 - Cabiria Geceleri,
- 1960 - Tatlı Hayat,
- 1963 - Sekiz Buçuk,
- 1965 -Ruhların Giuletta'sı,
- 1969 - Satyricon,
- 1972 - Roma,
- 1973 - Amarcord,
- 1976 - Casanova,
- 1983 - Ve Gemi Gidiyor,
- 1986-Ginger ve Fred,
- 1987-Görüşme,
- 1990 - Ayın Sesi.

Correre della Sera'nın sinema eleştirmeni Giovanni Grazi'nin ustaca yönlendirdiği söyleşisinin yayımlandığı “Federico Fellini” adlı kitapla ünlü yönetmeni yakından tanıma fırsatını sunuyor.

### **13. DİĞER ÜLKE SİNEMALARI**

## 13.1. 1960'lardan Sonra Rus Sineması

### 13.1.1. Andrey Tarkovski

Andrey Tarkovski, 1932 yılında Moskova'da büyük Rus Şairi Arseniy Tarkovski'nin oğlu olarak doğdu. Tarkovski filmleri otobiyografik özellikleriyle büyük zenginlik içerir. Bunda babasının şair olmasının ve 7 yaşından itibaren müzik eğitimi almasının önemi büyüktür.

Tarkovski sinema eğitimini Moskova'da Devlet Sinema Okulu'nda aldı. "Yol Silindiri ve Keman", 1960 yılında Sinema Okulu için yaptığı diploma filmi aynı zamanda ilk filmi ve tamamen Sovyet topraklarında geçen tek filmidir.

Tarkovski'nin Moskova'da çekilen filminde, harici mekânlarında bina imgelerinin ağır bastığı görülmektedir. Film, erkek bir müzisyen ile silindir şoförünün karşılaşma hikâyesini anlatır. İşleyiş tarzı olarak duygusal görünen film, Tarkovski'nin renkli çektiği tek filmidir.

İlk konulu uzun filmine "İvan'ın İhtirasları" adıyla başlayan yönetmen, filmi 1961 yılında "İvan'ın Çocukluğu" ismiyle bitirmiştir. Öksüz bir çocuğun İkinci Dünya Savaşı sırasında başından geçenleri anlatan film, Venedik Film Festivali'nde, Altın Aslan Ödülü'nü başka bir filmle paylaşır.

1966'da "Andrei Rublev"i çeken Tarkovski, bu filmiyle komünist yönetimin tepkisini çekti. Filmin SSCB'de gösterimine, 1967 Cannes Film Festivali'nde ödül kazandıktan 1 yıl sonra izin verildi. Andrei Rublev, Eisenstein'in ölümünden beri durgun olan Sovyet sinemasında bomba etkisi yarattı.

Tarkovski, 1972'de Stanislaw Lem'in eserinden uyarlayarak çektiği ve kendi ifadesi ile bilim-düşlem olan "Solaris" adlı filminde hayatın anlamını araştıran yolculuğuna çıktı. Bu film, ünlü yönetmen Stanley Kubrick'in bilim kurgu filmi "2001 Uzay Yolu Macerası"na doğulu bir cevap olarak nitelendirilir.

Tarkovski diğer filmlerinde olduğu gibi bu filminde de şiirsel öğelere yer vermiştir. Solaris gezegeninin sonsuz koridorlarında, sonluluk - sonsuzluk, varlık-yokluk gibi insanın varoluşsal gayelerine ilişkin sorularına cevap aramıştır.

Tarkovski, 1975'te yönettiği "Ayna"da yansıma ve hafıza olgularını çıkış noktası yaparak çocukluk ve ilk gençlik yıllarına, bilinçaltı derinliklerine, düşlerine ışık tuttu. 1979'da çektiği "Stalker" (İz Sürücü) adlı filmi, meteor düşen yasak bir bölgeye keşif yapan bir kılavuz, bir ressam ve bir edebiyatçının yolculuğunu konu edinir.

Tarkovski'nin kahramanı ruhani bir yolculuğun içindedir. Kavrayışa, iletişime ulaşmak için yapılan bu yolculuklar zaman ve mekân içinde yapılır. Ayrıca bu yolculuklar Tarkovski'nin iç âlemine yaptığı yolculuklardır ve sürgünde geçirdiği yılları da hatırlatır.



Tarkovski 1982' de, kendine has sinema anlayışının doruklarından biri olarak görülen “Nostaljiya” filmini çekti. Son filmi “Kurban”ı, Sovyetler’ den kaçarak sığındığı İsveç’ te 1986' da çekti. “Kurban” teknolojik burjuva uygarlığına ve trajik dünya görüşüne yönelttiği destansı bir eleştiri niteliğindedir.

Tarkovski bu filmde bireyin kendi hayatıyla hesaplaşmasını anlatır. “Kurban” şahsi ve tarihi perspektiflerden dünyaya dair zihni ve manevi yansımalar dâhil, Tarkovski'nin film kariyerinde ele aldığı tüm konuların, temaların çoğunu topladığı 'son' filmidir. “Kurban” filmi “Stalker” ve “Nostaljiya” ile başlayan görsel geleneğin bir uzantısıdır.

Andrei Tarkovski 29 Aralık 1986'da öldü. Filmleri ise klasikler arasında yerini aldı. Sinema eleştirisi açısından hazırlanan listelerin ilk onunda hem “Andrei Rublev” hem de “Ayna” vardır.

## **13.2. Sovyetler Birliğinin Yıkılmasından Sonra Rusya’da Sinema**

1940–1945 yıllarında yeteneklerini kanıtlayan birçok sinemacı yetişmiştir. Piriye; “Moskova Buluşması”, “Partizanlar”, “Zaferden Sonra Saat Altı’da”, Gerassimov; “Kıyafet Balosu”, “Büyük Ülke”, Donskoy; “Ve Çeliğe Su Verildi”, Yassiliyev; “Çaritsin Savunması”, “Cephe” gibi filmler örnek olarak verilebilir.

Sovyetler döneminde insani duygulara yönelen ve politik olmaktan kaçınan yönetmenlerin film yapması büyük oranda engellendi. Tarkovski gibi bireysel ve mistik yönetmenler çareyi ya film yapmamakta ya da Avrupa ülkelerine sığınmakta buldu.

Sovyetler Birliği’nin dağılmasından sonraki dönemde Rus sinemasında milli ve bireysel özellikler daha ön plana çıkmıştır. Sinemaya devlet desteğinin azalması ve Hollywood filmlerinin yıkıcı etkisiyle yerli film üretimi azalmış, bu dönemde yılda ortalama 50 film çekilmiştir.

## **13.3. Eski Doğu Blok’u Ülkelerinde Sinema**

1950’li yıllarda başta Sovyet sinemasında olmak üzere Doğu Avrupa ülkelerinin hemen tümünde başlayan canlılık, önemli filmler getirdi. Gregori Çukray’ın “Askerin Türküsü” (1959), geniş yankılar uyandırdı. 1958’den itibaren Sovyet Sineması propagandanın emrinden az da olsa kurtuldu. Çukray’ın “Kırkbirinci” (1956), Heyfitz’in “Küçük Köpekli Kadın” (1960), filmleri bunlara örnektir.

### **13.3.1. Polonya**

Polonya’dan Andrzej Wajda da “Bir Kuşak”, “Kanal”, “Küller ve Elmas” üçlemesiyle 1954-1958 yılları arasında bir patlama yaptı.

Bir başka Polonyalı yönetmen Roman Polanski ülkesinde yaşadığı kariyerini İngiltere’de, Fransa’da ve ABD’de sürdürdü.

Genç kuşak yönetmenlerinden Krzysztof Kieslowski 1988 yapımı “On Emir”le evrensel sorunlara parmak bastı. “Öldürme Üzerine Kısa Bir Film” ve daha sonra da yaptığı renk üçlemesiyle (Mavi, Beyaz, Kırmızı) ustalığını kanıtladı.

### **13.3.2. Macaristan**

Macaristan'da Budapeşte Film Akademisi'nde yetişen Istvan Szabo'nun “Mefisto'su” uluslararası düzeyde başarı kazandı. Miklos Jancso'nun birbirini izleyen “Umutsuzlar”, “Kızıl İlahi” ve “Macar Rapsodisi”, Macar halkının yüzyılın başından bu yana sevinçlerinin ve acılarının destanıydı.

### **13.3.3. Yugoslavya**

Yugoslavya'da Emir Kusturica, Çingene çocuklarının başından geçeneri anlattığı “Çingeneler Zamanı” ile evrensel boyutlu bir film yarattı. Kusturica “Kara Kedi Ak Kedi”, “Amerikan Rüyası” (Arizona Dream), “Yeraltı” (Underground) gibi filmleriyle ve etkileyici görselliğiyle Avrupa sinemasında etkiler bıraktı.

## **13.4. Hindistan**

### **13.4.1. Hint Sinemasının Karakteristik Özelliği**

Hint sinemasında diyaloglar görüntüden daha çok önem taşır. Vücut hareketleri de sözleri destekler. Filmlerin çoğu Hindistan'ın gerçeklerinden kopuktur. Kadın oyuncular ne kadar ünlü olurlarsa olsunlar vazifeleri erkek oyuncuya eşlik etmektir. Erkek oyuncuya öyle önem verilir ki içlerinden vali, milletvekili, hatta bakan olanlar vardır.

Hindistan sineması genellikle 4 ayrı türde film üretir: mitolojik destanlar, melodramlar, psikolojik dramlar ve polisiye filmler. Bollywood, Hintçe çekilen filmlerin oluşturduğu sektöre hâkimken, bölgesel sinemalar ülkenin geri kalanında bölgesel dillerde filmler çekmektedirler.

Bölgesel sinema endüstrisi, sanat sineması ve yeni Hint sineması olarak tanımlanan sosyal gerçekçi sinemaya da ev sahipliği yapmaktadır. İtalyan yeni gerçekçiliğinin izlerini taşıyan yeni Hint sineması, Bollywood filmlerinin aksine sokaktaki adamı konu alır. Belli estetik ve politik kaygıları barındıran bu filmlerde kahramanlar, gündelik hayatın baskısı altında yaşayan sıradan insanlardır.

### **13.4.2. Satyajit Ray**

Hindistan'ın uluslararası platformda en etkili yönetmeni olan Ray'in filmleri Hint sinemasına hâkim olan şarkılı danslı melodramlardan ayrılan yavaş ritimli bir gerçekçilik sergiler. Önemli filmlerinden bazıları; “Pather Panchali” (1955), “Yol Türküsü” (1955), “Aparajito” (1956), “Apu'nun Dünyası”dır (1959).

Hemen hemen bütün filmleri Bengal’de çekilen Ray’in 1977 yapımı “Satranç Oyuncuları” hem İngilizce hem de Hintçe olarak gösterime giren ilk filmiydi. Yönetmen ölene kadar film yapmaya devam etti ve ölümünden kısa bir süre önce 1992’de Oscar Yaşam Boyu Onur ödülünü kazandı.

### **13.5. Japon Sineması**

Kabaca bir sınıflandırma yapmak gerekirse sesli filmler döneminde Japon sineması iki ayrı bölüme ayrılabilir. Japonya’yı Batılılaştıran İmparator Meiji öncesi dönemi (1868 öncesini) anlatan filmler ve Meiji dönemi sonrası, Batılılaşmış Japonya’yı anlatan filmler.

Sonraları Hollywood’u örnek alarak örgütlenen büyük stüdyoların ön önemli özelliği, özgün yönetmenlere serbest bir çalışma ortamı sunması oldu. Pek çok yönetmen kendi tarzını oluşturarak özgün filmler çekti. Japon sinemasını dünyaya tanıtan ise, Akira Kurosawa’nın 1951’de Venedik Film Festivali’nde Altın Ayı Ödülü’nü kazanması oldu.

1910 yılında Tokyo’ da doğdu. 1936’da Yamamoto’nun yanında yönetmen yardımcısı ve senaryo yazarı olarak sanat hayatına atıldı. İlk filmi “Judo Efsanesi”ni 1943’te çevirdi. Daha sonra sırasıyla “Harika bir Pazar”, “Sarhoş Melek”, “Kuduz Köpek”, “Rashomon”, “Yaşamak”, “Yedi Samuray”, “Yojimbo”, “Gizli Kale”, “Sanjuro”, Ağustos’ta Rapsodi” gibi filmleri çevirdi.

Ünlü yönetmen, 1950’ de çevirdiği “Rashomon” ile 1951’de Venedik Film Şenliğinin en büyük ödülünü kazanmış, aynı filmle 1952’ de Amerika’ da en iyi yabancı film Oscar’ını almıştır. Yine aynı dönemde “Yaşamak” (1952), adlı filmiyle 1954 Berlin Film Festivali’nde üç armağanı, “Yedi Samuray” adlı filmiyle de aynı şenliğin Gümüş Ayı ödülünü kazanmıştır.

1975 yılında bir Japon-Rus ortak yapımı “Dersu Uzala” filmi, 1975 Moskova Film Şenliği’nde en iyi film ödülü almıştır. 1976 yılında da en iyi yabancı film Oscar’ını kazanmıştır.

Kurusawa’nın son filmlerinden biri de 1981 yapımı “Kagemusha” (Hayalet Savaşçısı) olarak çevirebileceğimiz filmidir. Bu film, yönetmenin yeniden Ortaçağ öykülerine dönüşünü vurgular. 16.yy’da Japonya’daki İç savaştan sahnelerle donatılan filmde, efsaneleşmiş bir kahramanın öyküleri anlatılır.

### **13.6. İran Sineması**

Yeni İran sineması, evrensel ve insani bir yöneliş benimseyerek, yeni kavramları ele alarak ve dünya sinemasında yaygın olan sahte çekiciliklerden ( cinsellik ve şiddet ) kaçınarak, yeni bir sinema türünü dünyaya tanıttı.

İran İslam Cumhuriyeti, sinema sanatının öneminin bilinciyle denetim, yönlendirme ve destekleme mekanizmalarının kullanılması, yerli sinemanın nitelik ve niceliğinin yükseltilmesi için “Farabi Sinema Kurumu”nun kurulması (1983), “Sinema Evi” (1995) ve sinema meslek örgütlerinin kurulmasına yardım edilmesi, film yapımcılarına sübvansiyon uygulanması, genç sinemacıların desteklenmesi, her yıl Uluslararası Fecr Film Festivali’nin düzenlenmesi, ülke içi

ve dışından sinema teknik araç gereçlerinin temin edilmesi, dünyanın en uzak noktalarındaki film festivallerine dahi İranlı film yapımcılarının katılımının desteklenmesi... gibi girişimlerle, başarılı İranlı film yapımcıları ile omuz omuza, “Yedinci sanatı” İran’da yüceltmeye çabalamıştır.

İran sinemasının İslam Devriminden önceki ve sonraki durumuna istatistiksel bir yaklaşım ve karşılaştırmalı bir bakış, sinemanın nitelik ve niceliğinin yükseltilmesi yolunda harcanan çabaların sonuç verdiğini göstermeye yeter.

İran sineması 80’li yılların ortalarından ( İslam Devriminin ilk yılları) bugüne değin 300’ün üzerinde uluslararası ödül kazanmış ve bir kısmı seçkin, 4000’den fazla uluslararası festivale katılmıştır.

İran sinemasının uluslararası alandaki en önemli başarılarından, “Mecid Mecidi” yapımı “Gökyüzünün Çocukları” filminin Oskar adayı olması, “Abbas Kiyarostemi”nin eseri olan “Kırazın Tadı” filminin Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye ödülünü alması, “Semira Makhmelbaf”ın “Kara Tahta” filminin 2000 yılında UNESCO’dan “Federico Fellini” madalyasını alması, “Muhsin Makhmelbaf” a Fransa Kültür Bakanlığı tarafından “ Sanat ve Edebiyat Adamı” nişanının verilmesi, “Huşeng Kavusi”, “Abbas Kiyarostemi” ve “Cafer Panahi”ye Fransa Kültür Bakanlığı tarafından “Şövalye” nişanının verilmesi şeklinde işaret edilebilir.

Bugünkü İran sinemasının göz kamaştırıcı ilerlemeleri, yönetmenlik, kameramanlık, derleme, laboratuvar, müzik... gibi tüm aşama ve alanlarda üretim kalitesinin yükselmesiyle bağlantılıdır. Bu ilerlemeler, sadece günümüz dünya sinemasına değil, İran sinemasının geçmişine de kıyasla değerlendirilmelidir. Oyunculuk, ses kaydı, seslendirme, titraj, dekor ve kostüm hazırlanması ve özel efektler gibi diğer alanlarda da ilerleme kaydedilmiştir. Bunlara ek olarak, Devrim öncesinin aksine bugün yönetmenler sesli çekimlere yönelmişlerdir ve bu tek başına, filmin niteliğinin yükselmesi ve oyunculuk gücünün artırılması sonucunu ortaya çıkarmaktadır. İran sineması gerek geniş halk kitleleri gerekse toplumun seçkin kesimleri arasından kendine çok sayıda muhatabı cezp etmeyi başarmıştır.

Film yapım eğitimi veren merkezlerin (gerek akademik gerek kısa dönemler şeklinde) günden güne çoğalması, sinemayla ilgili uzmanlık yayınlarının görülmemiş artışı ve ülke genelinde yayın yapan yüksek tirajlı gazetelerin sinema özel sayfalarına yer vermeye yönelmeleri, sinemanın izleyiciler yanındaki önemini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, evrensel insani değerlerin sanat diliyle ifade edilmesine gönül veren ve muhataplarına olan saygısından ötürü değersiz ve yüzeysel duygu ve heyecanlardan kaçınan İran sineması kendine has nitelikleri ve yapımlarıyla, sinema dünyasında yeni bir tecrübedir.

İran sineması sadece gişeyi düşünmemekte, sinemanın çerçeveleri ile sanat dili ve ahengini koruyarak insani ilişkiler, savaşızsız bir dünya, doğayla uyumlu yaşam ve bu gibi kavramları yaygınlaştırıp yerleştirmeyi sonuçta, maneviyat ruhunun dünyada yayılmasını düşünmektedir.

"İran Sineması" başlık olarak alındığında, bu konuda araştırma yapan birçok kişi, İran sinemasının kökenini 'taziye'ye dayandırma hatasına düşmektedir. Oysa İran tarihini derinlemesine incelediğimizde, taziyeden binlerce sene evvel İran'da sahne sanatları olduğunu ve bu sanatların taziyeye kaynaklık ettiğini görürüz. Bunların en bilinen ikisi "muğkeşen" ve "Gristen-i mugan"dır.

Ülkesinde beklediği ilgiye kavuşamayıp çalışmalarını sansüre uğrayan Sohrab Şehid Saless ve "Devade", "Ab, Bad, Hak" filmlerinin yönetmeni Amir Nadiri gibi yönetmenler batı ülkelerine göçe başladı. Göçen bu sinemacılar, yaşadıkları psikoloji doğrultusunda Sürgün Sineması olarak adlandırılan bir tür yarattılar.

Bu zamanlarda Ayetullah Humeyni'nin sinemaya karşı olmadıkları, sinemanın Pehlevi rejimince kötüye kullanılmasına karşı çıktıkları açıklamasını yaptı. Kendisi de bir sinemasever olan Humeyni zamanında video gösterimine izin veren kanun onandı! 1983 senesinde sinemaya dair yerli ve yabancı her şeyi bünyesinde barındıran, yöneten ve kontrol eden Farabi Sinema Vakfı kuruldu: Farabi Sinema Kurumu (FCF) etkinlikleri sinema ve film endüstrisinin tüm yönlerini kapsamaktadır; düşük faizle borç verir, hammadde sağlar, kamera ekipmanları ödünç verir, yapım öncesi birimleri sağlar, çeşitli sinemasal edebiyat basımı yapar ve film festivallerini sponse eder. FCF aynı zamanda tüm dünya üzerinde İran sinemasını tanıtmak ve pazarlamaktan da sorumludur. İran filmlerini festivallerde tanıtmak, bu filmleri değişik ülkelerde oynatmak, film pazarlarına katılmak ve İran filmlerinin dünya üzerinde satışlarını yapmak uluslararası etkinlikleri arasındadır. FCF, yabancı yapımcılarla ortak projelere de girer ve İran'da tiyatro ve video filmlerinin tek ithalatçısıdır. Yılların üretken etkinliği ile FCF, yerel film endüstrisi ile ilgili başlıca kuruluş ve yurtdışında İran sinemasının ana temsilcisi olmuştur.

86 sonrasında FCF nin de yoğunlukta olan etkisiyle film sayılarında gözükten artış yapımların niteliklerinde de mevcut bulunmaya başlamıştı. Yakın gelecekteki İran sinemasının devleşecek isimlerinden biri olan Mohsen Makhmalbaf'da İslam Devrimi Sonrası yönetmenleri arasında yerini alarak en çok tartışılan isimlerden biri oldu. Kendini "toplamaya" başlayan İran sinemasında kadın, perde de ve kamera arkasında yerini aldı.

İran sineması; yaşadığı gelişmelerle, teolojik, ideolojik, sosyo-siyasi harmanlı tematik yapısıyla dünya sinema kamuoyunun da dikkatini çekmeye başladı. Bu yeni yapılanma sürecinin olumlu getirileri kısa zamanda kendini gösterdi: artık sinemalar ve sinemacılar daha iyi para kazanmaya başlamışlardı; sinema kâr getiren bir sektör konumundaydı. Bunu, İran bankalarının film yapımcılarına uzun vadeli borçlar vermesi de belgelemektedir.

Hükümet sinemayı desteklemek amacıyla düşük kaliteli dublaj yapımını önleme girişimlerinde bulundu. Tüm bu önlemler İran filmlerinin festivallere gidebilme olgunluğuna erişmesine destekçi oldu. Özellikle devrim sonrası yönetmenlerin filmleri övgüler kazanmaya başladı. Elbette bu topraklarda geçmişin kötü bir mirası olan sansür ortadan tam anlamıyla asla kalkmadı; 1989'da bir hafifleme yaşandı, kambur ağırlık yitirmişti: kendini ispat etmiş sinemacıların senaryoları sansür kuruluna girmemeye başladı.

209.000 kişiye bir sinema salonunun düştüğü bu coğrafyada atılması gereken sonraki adım elbet yeni sinema salonlarının açılması olmalıydı. Ama bu, Irak'la savaşmış, Körfez Savaşından ekonomik yaralara almış, Kuzey Amerika tarafından boykotlanan ve kendini yeniden inşa etmeye çalışan hükümetin alacağı kararların çok uzun vadelere yayılmasına neden olmaktadır...

### 13.6.1. Modern İran Sineması

Var olmayanı var olanla harmanlayarak imge oluşturma yetisi olan mimesisten de hareketle ibn-i Sina'nın varlık felsefesine yeni bir yorum getiren Molla Sadra'nın yorumlarından yola çıkan öğrencisi Hüccetülislam Hasan Eydirem yeni bir sinema felsefesini tanımlamaya gider.

İbn-i Sina'nın mahiyetin asıl, varlığın araz oluşu düşüncesini yeni bir yorumlayış ve tenkid tarzıyla varlığı asıl, mahiyeti ise araza dönüştüren Sadra, öz'ün yerine varlığı koydu ve varlığı temel bir nitelik sayarak, yeryüzündeki nesnelere bu temel varlığın tecellileri yani arazları olarak tanımladı. Ali Şeriatî ise daha da ileri giderek varlığın kendi başına herşeyden önce var olmasını sadece İslam'daki yaratılış felsefesine ait bir durum olduğunu savundu. Batı medeniyetinin ise varlık etrafında sürekli dönüp dolaşacağını ama bu inanışla onun künhüne varamayacaklarını iddia ediyordu. Farabi ve İbn-i Sina vücudun mahiyetin bir arazı olduğu düşüncesiyle, varlık ile mahiyet arasına bir uçurum sokarken, Sadra, mahiyetlerin varlığın farklı modalitelerinden ibaret olduğunu savundu. Varlık ontolojik, mahiyet ise aktüeldi. Mahiyet zihni bir kavramsallaştırmaydı, hayalîydi. Hayalî bir oluşum insanı hakikate yaklaştırır. Bu yüzden de Sadra'ya göre hayalî bir oluşum, hayalî bir varlık, maddî bir varlıktan daha üstündür. Sinema yarattığı gerçek dışılık sayesinde varlığı maddeden daha yüksek bir seviyeye, ruha yaklaştırıyor. Böylece Hasan Eydirem, sinemanın insana hayalî bir varlığı somutlaştırma, maddeden daha yüksek bir seviyeye, yani ruha yakınlaşma imkanı tanıdığı sonucuna varmaktadır (hüsrev şehriyari, a.g.e., s.75). Bu ve bunun gibi ilim adamı ve felsefeciler sayesinde yapılan tartışmalar dini sinema, irfani ve aşk sineması, savaş sineması, sinemada kadınların ve kutsal sayılan kişilerin perdeye yansıtılması ile ilgili konularda kısa sürede ileri adımlar atılmasını sağladı. Bu yeni sinema yorumlarına gerek kalmadan da kimi yönetmenlerin bunu zaten becerdiği de aşikârdı. Tarkovski, Bergman, Fellini ve Banuel; Ludwig Wittgenstein'in dildeki imgesini beyaz perdede yaşatırken O'nun 'bir imge bizi tutsak almıştı ve dışına çıkamıyorduk, çünkü dilimizde yatıyordu ve dil onu acımasızca tekrar eder gibi görünüyordu' serzenişindeki gibi bu yeni bir dilde yaratılan imgeler zamansız aralıklarla hafsalamızda bizi tutsak almaktan geri durmuyorken Mahmelbaf'ın Gabbe'sinde (1995), son filmlerinden olan Sukut'ta (2002), Kiyarostemi'nin Kirazın Tadı'nda (Tem-i Çilas 1997), Mecidi'nin Gökyüzü Çocukların'da (Betçeha-i Asuman 1997) ve adını sayamadığım sayılı filmde öyle bir imge ile karşılaşırız ki sanki bir dost gibi bize konuşup çekip giden başımızı ve ruhumuzu el sürmeden bize iade eden bir ontolojik devinim yaratır bizde. Adeta sanki Jacques Derrida'nın zor dediği ancak İran şiirinden gelen güçle bunu başaran görsel gazeller vardır sanki karşımızda.

‘Oysa onsuz yapamayan herşeyden feraget ederse, o zaman belki-sıradışı bir durum-kendinden feraget eder; ismi olmaz o zaman, harfi harfine bir anlamı kalmaz imgenin.

Şehriyari Porsipor Nakş-ı Aşk (aşkın portresi-1991)’ta avista yazıları ile kübizm arasındaki bağlantıların ve bir Taziye Nakkaşı’nın kayıp aşkının her seferinde yeni bir tabloda yaratıldığı imgesi Tarkovski’nin Andre Rublev’inin yanında bize yeni bir imge sunarken, Dostun Evi Nerede (hane-i dost koca est?.1989) ile Antonioni’nin de yalnızlık imgelemlerinin çok ötesinde Ali Rıza Şeca Nuri’nin de dediği gibi uzaklarda bile olsa her zaman bir dostun bulunabileceği gerçeğini veya hayalini seyirciye farklı bir üslupla kanıksatır. Paul Valery’nin ‘imge düşünülmez, düşünülen cümledir’ yargısı gereğine de uyarak bizi yormadan çarpan imge düşünmeyi onun hayat ile ilgisini kurmayı -yani cümle söylemeyi-bize bırakmaktadır. Ve ortaya biçimden sökülemeyen, film karelerinin formlarında bir ritmin, müziğin içimizde çalınmaya başladığını duyduğumuzda artık bizim de kendimiz ve ötemiz ile ilgili söyleyecek bir sözümüz olacaktır. Yine Aşk Nöbeti (nöbet-i aşk.1991) ile Mahmelbaf, Kurosawa’nın Rashamon’undaki gibi hayatın ve gerçeklerin bütün insanların bulunduğu konum ve çıkara göre değişebileceği perspektifinden yola çıkarak sanatseverlere şunu söylemek istiyordu; mutlak güzellik ve çirkinlik yoktur, bütün güzel’de çirkin ve eksik bir parça bulunabileceği gibi her çirkinlik ve kötülükte de güzel ve iyi bir parçanın olabileceği unutulmamalıdır. Bu olasılığı ise görsel bir şiirle tekrar okutur izleyenlerine. Her ne kadar bu gibi filmlerinden sonra Rölativist olduğu eleştirisine tabi tutulduysa da Mahmelbaf, adaletin veya zulmun olduğu yerde rölativist olmadığını açıklayarak bu gerçeklerin aslında dinde de açık olduğunu İslam Tarihi’nden örnekler vererek açıklamaya çalışır. Yakın Çekim (nima-i nezdik.1994)i ile Kiarostami, Godfery Cheshayer tarafından doksanlı yılların en iyi beş filminden biri olarak tanımlanır. Orsan Welles’in ünlü filmi Yurttaş Kane ile karşılaştırılan film, belgesel sinema çizgisine yine bir imza atarken belgesel sinema ustası Jean-Luc Godard’ın sineması ile de yer yer karşılaştırılmaktadır. Fakat Godard’ın, görsel ve sözel imgeleri, anlamını geri dönülmez biçimde yitirmiş, belki de özünde saçma olan bir hayatın aldaticı sahteliğini yansıtmaktayken, Kiarostami’nin imgelerinde şiddetlenmekte olan hiçlik duygusu, kendi ifadesi ile ümit uyandırmaktadır. Böylece insanın henüz ölmediği inancı kendi mezarını kazmaya hazırlanan insanda yeniden doğrulmaktadır. Samed Behrengi’nin hikâyesinden yola çıkarak çevirdiği Ah Efsanesi (efsane-i Ah.1991) filmi ile Tehmina Milani çok daha farklı bir yorumla insanın kendine olan yolculuğunu ötekilerden geçerek gerçekleştirir. Bu yönüyle nihilist bir yaklaşım gibi görülen hiçleme aslında iran felsefesinde varlığa gidilen bir yol olarak çok eskiden beri kullanılan bir yöntemdi. Hele de Hafızın hatta İmam Humeyni’nin bile bu bakışla yazdıkları mısralar ortadadır. O yüzden bizim dilimizde olan ‘yoklama’ kelimesi de aslında var olanı bulmaya yönelik bir fiildir. Yine Mahmelbaf’ın İran Sineması’nın Nima Yusiç’i (Ali İsfendiyari-modern şiirin öncüsü) olarak adlandırdığı Sohrab Şehidsales’in Cansız Tabiat (tabiat-ı bican.1975) filmi tamamıyla şiirsel ve entelektüel dili sayesinde eleştirmen Hüsenk Hüsami’nin devrimden sonra 1992’ye kadar dahi bu filmin üstünde bir film çekilemediği övgüsünü alırken ne var ki film gösterime sunulduğu zaman Hollywood’vari farsî sinemaya ve porno sineması ile ruh ve anlam dünyaları kirlenmiş olan seyircilerin salonu boşaltması tepkisiyle karşılandı. Yeni o yıllarda Arbi Evansiyan’ın çektiği Çeşme (1972) ölüm ve yalnızlıkla biten bir aşkı anlatması ve temsili bir dil kullanabilmesi ile Antonioni’nin filmlerini çağrıştıran Çeşme seyircilerin tahammül edemediği bir film sayıldığında Evensiyan bu filmi

kendisi için çektiğini ifade etmişti. 1973'te Şehidsales'in Basit Bir Hadise filmi de seyircinin ilgisizliğiyle karşılaşmıştı. Seyirci ile diyalogu kurması ve kendi entelektüel ve sanat değerini de yitirmeyen ilk film Daryus Mehrçui'nin İnek (gav.1969) filmiydi. Öyle ki devrimden sonra dahi İmam Humeyni bu filmin arşivden çıkarılmasını ve halka tekrar gösterilmesini istemiştir. Alinasyonu ve modern insanın benini kaybetmesini anlatması açısından da Ali Şeriatî Medeniyet ve Modernizm adlı konuşmalarında bu filme göndermede bulunur.

İran sinemasında büyük bir kurgu ve iç içe entrikaların görüldüğü senaryoların olmaması kendi derinliğinden bir şey eksiltmez. Aksine sahip olduğu felsefik ve sanatsal özellikle de şiirsel derinlik onda çözülmesi daha güç ama her seviyeden insana ve topluma söyleyebileceği bir sözünün olmasını sağlar. İran sineması hiç bir zaman konu aldığı yalın hayatın gerçekliğinden yola çıkılarak tek perspektiften değerlendirilmemeli. Şark şiiri ve Hafızın şiirlerindeki semboller, Şehname'nin şiir diliyle anlatılan hikâyeleri, minyatürün insan varlığına eklediği mahiyet ve değişim rüzgarları, kendi vatanından koparılmış özelliği ile Mevlana'nın şiirlerini okumaya devam eden Ney ve insanın yaşanmışlığına, mühürlenmiş zamanına bir ritm veren doğu müziği, görsel edebiyatı, tarihi ve felsefik geçmişi ve sürekli din ile olan ilişkisi incelenmeden İran Sinemasının önceden dayatılan bir perspektifle okunması insanın bulunduğu ve bulunmak istediği yer ile ilgili olması dışında insanlığın kaybedeceği bir durumdur.

Dostoyevski'nin 'Suç ve Ceza'da belirttiği 'estetik korkusu zayıflığın ilk belirtisidir' konumunu da aşan İran Sineması, yaşadığımız gündelik hayatın en ufak bir ayrıntısının dahi kendi içinde bir estetiğinin bulunabileceğini İbrahim Peyruzeş'in Küp (jar.1992) daha da önemlisi sinemanın sadece hayatın aynası olduğunu ama estetik olarak ondan daha fazla ayrıntılara- estetik bir haz için- işaret edebildiğini ise Cafer Penahi'nin Ayna (ayne.1997) filmlerinde görmek mümkündür.

1970'lerde iflas etmiş İran sineması böyle güzele ve iyiye hizmet etmekten ziyade yabancı film şirketlerinin sömürüsü altında porno ve yabancıların şiddet sahneleriyle donatılmış filmleri ile kötü ahlaka ve estetik zevkin öldürülmesine neden oluyordu. Bu filmlerin maliyetlerinin ucuz olması ve sinema salonlarının yabancıların elinde olması, yerli yönetmenlerin kaliteli filmlerinin arşivlerde kalmasına sebep olduğundan Emir Nadiri ve Beyzayi gibi zengin yönetmenler dışında film üretebilecek ne bir yönetmene ne de yerli bir film şirketine imkân tanımıyordu. Diğer yandan gelişen tiyatro oyuncuları devrimden sonra işlerinin bittiğini sanırken kurulan Sinema Kurumu yapımcıların elinde kötü emellere hizmet eden sinemaya sahip çıkarak tiyatro oyuncularını da destekleyerek onlara sahip çıktı. Kaçanlar bile bu ilginin gösterilmesinden sonra geri döndüler. O dönemin sinema kurumunun ilk müdürü Seyyid Muhammed Beheşti amaçlarını şöyle açıklıyordu; 'amacımız kirlenmiş bir sinemaya farklı ve aklanmış bir kimlik kazandırmaktır'. Devrim yılı döneminde yerli film endüstrisi zaten çökmüş durumdaydı. O dönemin sineması 'kimliksiz, değersiz, yozlaşmış bir sinema' olarak algılanıyordu. Savaş sineması yönetmeni Hatemikiya sekiz yıllık iran-ı Irak savaşından sonra halkın üzerinde yoğun etkiler bırakan savaşın insanları kimliksiz bıraktığına işaret ederek sinemanın kişiliğini bulması için evvela insanların kimliklerinin bulması gerektiğinden yola çıkarak ilk filmi olan Hüvviyet (1986) filmi çekiyor. Zamanla sinemaya yönelen sanatçıların



sayısı arttı. Kadim tiyatro, taziyelerde yaşanan aşura, seyircinin katıldığı tiyatro, destan kahramanı Hüseyin'in kişiliğindeki kişileştirmeler minyatür sanatının perspektifi ve insan öncelikle bir hiçlik yaratan kadim müzik ve şiirinin ritmi ile sinemanın yeni zamanı başlamış oluyordu.

Örnek alınması gereken daha sayısız özelliği ile İran sineması karşımızda duruyorken onlar kadar kadim olmasa da hiç de yeni olmayan Türk kültürü, öncelikle de Türk Şiiri, minyatürü ve hattı duruyorken Türk Sineması açısından yapılacak olan ilk iş; sinemayı yabancı sinema endüstrisinin boyunduruğundan kurtarıp devletin de desteğiyle yerli film üreticilerine - estetik kaygının ön plana alındığı çerçevede- gereken imkânların sağlanmasıdır.

**14. SİNEMA TARİHİ İÇİNDE FİLM ELEŞTİRİSİ KAVRAMI  
VE TARİHSEL GELİŞİMİ**

## 14.1. Film Eleştirisi Kavramı

Sinemanın ilk yıllarında filmler sundukları ucuz eğlence olanağı nedeniyle popülerleşmelerinin yanında sinemayı yeni bir sanat dalı olarak gören entelektüellerin dikkatini çekmişlerdir. Bu durumun sonucu olarak filmlere yönelik eleştirel ilginin belirlemesi fazla zaman almamıştır. Film eleştirisi ilk olarak gazetelerde ortaya çıkmış ve oldukça uzun bir süre gazete sütunları içinde kalmıştır. 1906 yılında ilk film dergileri yayın hayatına başladılar. 1909 yılında New York Times, D.W. Griffith'in Pippa Passes filmi üzerine yazılmış olan ilk film yorumunu yayınladı; o zamandan başlayarak film yorumları Times içinde düzenli bir bölüm haline geldi. Filmlerin yorumlanması konusunda özel nitelikler bulunmadığı için, herkes filmler hakkında yazabilirdi ve çoğu zaman da yazdı. Popüler talep ve basının ilgisi sonucunda film eleştirilerinin gelişiminde belirleyici oldu.

Filmlerin halk arasında yaygın bir eğlence aracı durumuna gelmesi ve sinema salonlarının hızla yayılması sonucunda basının da filmlere yönelik ilgisi giderek arttı ve filmler ile ilgili yazılar gazetelerde giderek daha fazla bir yer kaplamaya başladılar. Örneğin Chicago'da The Tribune tirajını arttırma aracı olarak perdede ve basılı sayfada paralel bir biçimde dizi filmlerin tanıtımına katılarak filmlerin tanınmasında öncülük etti ve başarılı oldu. O dönem bir gazetenin editörünün de söylediği gibi, gazeteler artık filmler ile rekabet içindeydiler. Ama bu rekabet iki aracın birbirlerinden beslenmesini de içermekteydi. Bu nedenle filmler ile ilgili yazılar başka gazetelerde de hızla yer edinmeyi sürdürdüler.

Bu dönemlerde ister filmler ile ilgili yazılarda olsun ister film eleştirisi alanında olsun gazetelerde filmler hakkında yazanların hepsi de entelektüeller değildiler. Başlangıcından beri film kelimesinin her iki anlamında da popüler bir sanat olmuştur. Eleştiri olarak geçen birçok yazı, yazarın bir sanat olarak ve sosyal bir yorumlama aracı olarak film hakkında hiçbir kavramsallaştırmaya sahip olmadığını gösteren "review"lerdir. Yazar çoğu zaman yalnızca seyirciyi yerel sinemada ne oynadığı hakkında bilgilendirmekle tatmin olmaktadır. Bununla birlikte, başlangıcından beri filmlerin yazılarının çoğu imzasız olarak çıkan sezgisi güçlü eleştirmenleri olmuştur.

Yaklaşık 1925 yılında, Mardount Hall'un imzalı eleştirileri (review) The New York Times'ta görününceye kadar bu durum sürmüştür. Photoplay'deki film eleştirilerinin çoğu imzasızdır. Bu dönem içindeki film eleştirilerinde dikkat çekilmesi gereken bir durum, görsel bir sanat olarak filmin yeni ve farklı bir disiplin olarak kabul edilmiş olmasıydı. Filmler artık bu anlayış doğrultusunda eleştirilmeye başlanmıştı.

Kochman'ın imzalı ilk eleştirileri yayınlanan film eleştirmeni olarak verdiği Hall'un The New York Times gazetesinin 25 Şubat 1925 tarihli sayısında yer alan ve Frank Borzage'nin Daddy's Gone a Hunting filmi üzerine yazdığı eleştiri bu dönemdeki eleştirel tavrı sergileyen ilginç bir tarihsel örnektir. Hall'a göre, bu film "eylemin farklı açılardan resmedilmesiyle" düşünceli bir biçimde yönetilmiş. Maalesef bu iyi yapıt perdede görüldüğü kadarıyla öykünün zayıflığını telafi edememektedir.

Gazete eleştirmeninin kendisine ayrılan kısa yeri içinde, Hall günümüzdeki gazetelerde de rastladığımız eleştiri üslubunun bir örneğini vermektedir: Bir sanatçı olarak yönetmeni değerlendirmekte, bir tiyatro oyunundan uyarlandığı belirttiği filmin öyküsü hakkında bir yargıda bulunmakta, karakterler hakkında seyirciyi bilgilendirmekte, yeni ve özgün filmsel anlatım öğelerinin eleştirisini yaparak yönetmeni övmektedir.

Ayrıca Amerika'da film eleştirisi konusunda ülke çapında ün kazanan ilk film eleştirmeni edebiyat adamı, 1941 ve 1948 yılları arasında Time ve Nation'da film eleştirileri yazan romancı, şair ve senaryo yazarı James Agee olmuştur. Otuzlu yıllara gelindiğinde, film eleştirisi bir kurum olarak yerleşmiş duruma gelmişti ve bu kurumun işlevi üzerine düşünceler üretilmeye başlamıştı. Bu yıllarda Almanya'nın en önemli gazetelerinden birisi olan Frankfurter Zeitung gazetesinde çalışan ilk film kuramcılarında Siegfried Kracauer 1932 yılında "Sinema Eleştirmeninin Görevi Üzerine" başlıklı bir yazı yayınlamıştı. Sinema salonu sahiplerinin yapmış olduğu bir toplantı vesilesiyle düşüncelerini açıklama fırsatı bulduğunu söyleyen Kracauer, kapitalist ekonomi içinde diğer mallardan farksız bir mal olduğunu söylediği filmleri kitleleri aydınlatmayı amaçlayan ve sanat değeri olan gerçekçi filmler ile kazanç sağlamak üzere üretilen ortalama filmler olarak ikiye ayırmaktaydı.

Kracauer ardından ikinci grup içinde yer alan filmlerin eleştirisinde nasıl bir yol tutulması gerektiği üzerine düşüncelerini belirtmekteydi: "Film seyirci kitlesine ne iletiyor ve hangi anlamda onları etkiliyor? Bunlar sorumluluk sahibi bir gözlemcinin ortalama yaratımlara yöneltmesi gereken asıl sorulardır...Şimdi gerekli yeterliliğe sahip sinema eleştirmeninin sıkça yapmaya çekindiği görevi, benim düşünceme göre, sıklıkla ortalama filmlerde büyük bir gizlilikle kendini gerçekleştirmeye çalışan sosyolojik amaçları gizli kaldıkları yerden ortaya çıkarmak üzere çözümlenmek ve gün ışığına çıkarmaktır...Film eleştirmeninin misyonu, ortalama filmlerde örtülü olarak verilen sosyal temsilleri ve ideolojileri ortaya çıkarmak ve bunlar aracılığıyla filmlerin etkilerinin yarattığı sorunları her yerde aşmaktır."

Bu düşüncelerin ortalama filmler için olduğunu söyleyen Kracauer'e göre, sanat değeri olan filmlerde yalnızca sosyolojik çözümlenme üzerinde durulmamalı, aynı zamanda bu filmlerin incelenmesi için bir estetikle desteklenmeliydi.

Film eleştirisinin batı ülkelerindeki tarihsel gelişiminin başlangıcına kısaca göz attıktan sonra, aynı dönemler içinde ülkemizdeki duruma da geçebiliriz.

Sinemanın ülkemize girişinin, icadının hemen bir yıl sonrasında, 1896 tarihinde gerçekleşmesine rağmen, film kuramı ve eleştirisi alanındaki gelişmeler aynı çabuklukta meydana gelmemiştir. Sanat ürünlerinin değerlendirilmesine olanak tanıyan eleştirel düşüncelerin gelişmişliğine paralel bir biçimde, Batı ülkelerinde bütün sanatların mirasçısı olarak görülen sinema ile ilgili kuramsal düşünceler ve bunlara dayalı eleştiriler oldukça erken tarihlerde ortaya çıkmaya başlamıştı. Ama aynı tarihlerde ülkemizde çeşitli sosyo-ekonomik ve kültürel nedenlerden ötürü (çökmekte olan bir imparatorluk, kurulmakta olan yeni bir devlet; bu ortam içinde batı ülkelerinde olduğu kadar elverişli bir kültürel ortama sahip olunamaması gibi nedenler) bir sanat dalı olarak filmlere yönelik ateşli bir kuramsal ilginin ortaya çıkmasını beklemek mümkün değildir. Öte yandan film eleştirisi konusunda ciddi çabaların ortaya

çıkması için ellili yılların sonrasına kadar beklenmiş olması da ülkemizdeki film eleştirisi kurumunun temelleri konusunda olumlu düşünceler akla getirmemektedir.

Bu düşüncelerin ortalama filmler için olduğunu söyleyen Kracauer'e göre, sanat değeri olan filmlerde yalnızca sosyolojik çözümlene üzerinde durulmamalı, aynı zamanda bu filmlerin incelenmesi için bir estetikle desteklenmeliydi.

Sinemanın ülkemizdeki ilk yıllarında filmlerle ilgili yazılar ancak 1918 yılında başlamıştır. Yani sinemanın icadından (1895) 23 yıl sonra. Oysa aynı yıllarda yani 1918'lerde dünyanın başka ülkelerinde bazı yazarlar sinemanın bir sanat olduğunu keşfetmeye başlamışlardı. Sinemanın ülkemizde bir sanat olarak keşfedilmesinin bir ölçütünü oluşturan film eleştirisi kurumunun etkili bir şekilde ortaya çıkabilmesi için otuz yıldan fazla bir zaman geçmesi gerekecektir.

Houston 1963 yılında Batı sinemasının sağlam temellere dayanan ve sinemanın geleceğine yön veren yönetmenlerin filmlerinden söz ederken, ondan üç yıl sonra bir sinema yazarımız yeni dönemi aşağıdaki gibi aktarmaktadır: “Türk sinemasının kuruluş yılı 1948 (iyi kötü ayırdetmeden yerli filme indirimli rüsum uygulaması) aynı zamanda tüketim ekonomisi yoluyla gelişen bir sosyal sınıfın var olma sürecidir. Türk sinemasının elinde tutan, yürüten kişiler çokluk bu sınıfın içinden çıkmıştır. Bu sınıfın her türlü ekonomik faaliyetlerinde gösterdiği tüm özellikler Türk sinemasında da mevcuttur. Türk sinemasını elinde tutanlar bu alanda bir sermaye birikimine gidememiş, bir ulusal sinema endüstrisi kuramamışlardır. Bugün yılda iki yüzü aşkın film çevrilen bir ülke olarak Türkiye'de ne doğru dürüst bir stüdyo ne de ham film yapımı vardır.”

Batı sineması kırklı yıllardan altmışlı yıllara uzanan ve sürekli gelişen dinamik bir evrim içinde, çağdaş yönetmenlerin filmlerine uygunluk göstermek üzere gelişme gösteren bir eleştirel anlayış içine girerken, ülkemiz sinemasında 1948 yıllarından başlayarak “bir avuç yönetmen, sinemayı tiyatrunun etkisinden kurtarmak, sinema dilini kurmak görevini bu 'film enflasyonu' içinde gerçekleştirmek imkân bulabildiler” (Özön, 1964).

Batı sinemasında eleştirmenler yeni yönetmenlerin filmlerinin yarattığı entelektüel zorlamalara karşı eleştirel tavırlarını geliştirme ihtiyacı duyarlarken, ülkemizde - Griffith'in ve kendisinden sonra gelen yaratıcı yönetmenlerin sinemayı tiyatrunun etkisinden kurtarmak üzere yüzyılın ikinci on yılı içinde gerçekleştirdiği yaratıcı çabanın henüz gösterilmesi sonucunda - Özön'ün tanımlamasıyla- “sinemacılar çağı”na henüz giriliyordu.

Bu sırada Batı sinemasında İkinci Dünya Savaşı sonrası film kuramı alanında meydana gelen gelişmelerin film eleştirisinin bir ivme kazanmasına yol açtığını belirtmeden geçmemek gerekir. Sinemanın bir sanat olarak rüştünü ispatlamasını sağlayan ilk sinema kuramcılarının ardından, bu yıllarda, sinema eleştirisi alanında önemli bir tarihsel yere sahip olan Chairs du Cinema dergisinde yazan ve çevresinde genç bir eleştirmenler kuşağını toplayan Andre Bazin, film eleştirisi alanındaki yeni yaklaşımların ilk örneklerini vermiştir. Bazin'in kuramsal etkisi ve katkısı film eleştirisinin edebiyat eleştirisi gibi görülebilecek bir disiplin olarak kabul edilmesine yardımcı olmuştur.

Türkiye'de ilk sinemayla ilgili 'tenkit'ler Temaşa dergisinde Muhsin Ertuğrul ve Galip Arcan'ın yazılarıyla başladı. Muhsin Ertuğrul'un eleştirisi Sedat Simavi'nin Pençe (1917) filmi üzerinedir ve aşağıdaki bölüm, Berlin'de edindiği sinema bilgilerinin ışığı altında ilmi yerden yere çalan Ertuğrul'un üslubu hakkında bir fikir vermektedir: "Pençe namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden mütehasıl şerit, memleketimizde yalnız sanayi nefise müntesiplerini değil, her Türk'ü utandırmıştı."

Bazin'in etkisinin yanı sıra filmlerin akademik bir çalışma alanı olarak üniversitede kendilerine bir yer bulmaları da film kuramlarının ve eleştirisinin gelişiminde önemli bir etkide bulunmuştur: "1960 yılından önce birkaç Sorbonne profesörü sinema çalışmalarını bilimsel bir sisteme oturtma girişiminde bulunmuşlardır. Estetisyen Etienne Souriau'nun liderliğinde bir 'Filmoloji Enstitüsü' (Institut de Filmologie) kurulmuştur, Sinemanın değişik öğretileri ile ilgilenen profesörler bu kuruluş altında toplanmıştır. Onların çıkarmış oldukları La Revenue Internationale de Filmologie dergisinde görüntü algılaması psikoloji, sinema-sosyolojisi, film üretiminin ekonomik kapsamı ve deneyim fenomenolojisi gibi konularda bilimsel makaleler yayınlanmıştır."

Sinemanın üniversitelere girmesiyle birlikte, farklı disiplinlerden akademisyenlerin katkıları film incelemeleri alanında nicelik ve nitelik bakımından hızlı bir gelişme sürecine girilmesi sonucuna yol açmıştır.

Sinemanın bilimsel bir inceleme alanı olarak üniversitelere girmesinden ve film kuramı alanındaki gelişmelerden önce, film eleştirisi ve incelemesi konusunda nispeten daha öznel nitelik arz eden yargıların ve çözümlenmelerin egemen olduğu; daha çok film eleştirmeninin haz anlayışına dayalı olan ve kaynağını sanat yapıtına yönelik geleneksel yaklaşımlardan alan bir zemin mevcuttu. Bir sanat yapıtı olarak film, sadece estetik bir inceleme konusuydu; filmin eleştirel değeri seyircide yaratmış olduğu duygusal etkilenme ve hazdan ortaya çıkmaktaydı. Eleştirinin işlevi de, sinema seyircisinin ve film eleştirmeninin filmden aldığı hazzın kaynaklarını barındıran filmsel anlatı sürecinin işleyişini incelemek, hazzın kaynaklarını teşhis etmek ve değerlendirmektir.

Altmışlı yılların ortasından başlayan süreç içinde film kuramı ve eleştirisi alanında meydana gelen gelişmelerle birlikte, artık sanat olarak film yaklaşımı bir çıkmaz sokak içinde görünmektedir.

Göstergebilimciler çoğu zaman estetik ve estetik olmayan gösterge sistemlerini ayırmaya neden görmemişlerdir; psikanalize eğilimli kuramcılar sinemanın bilinçdışı ile ilişkisi içinde incelenmesinde sanat/sanat olmayan ayırımına kendi konularının dışında bir konu olarak bakmışlardır ve ideolojik eleştirinin peşinde olan kuramcılar ise çoğu zaman estetik kavramının kendisini 'burjuva idealizminin' bir mirası olmakla itham etmişlerdir.

Bu üç yaklaşımının -göstergebilimsel, psikanalitik, ideolojik yaklaşım- getirdiği bakış açısı içinde, film sanatının toplumsal bir özerklik alan içinde görülmesi bir yana bırakılarak filmlerin sosyal bağlamı ön plana çıkarılmış ve sosyal yapılarla ideolojik ilişkiler eleştiri alanı içine girmiştir. Böylelikle film kuramının bu tür farklı bir yönelim içine girmesi ve film

departmanlarının üniversiteler içinde kendilerine daha fazla bir yer bulmalarıyla birlikte, filmle ilgili akademik çalışmalar giderek artış göstermiştir.

Bu sırada yeni yönetmenlerin filmlerinin anlatı yapılarının geleneksel film eleştirisinin sınırlarını aşma yönündeki zorlamalarının yarattığı etkinin de eklenmesi sonucunda, film eleştirisi ve incelemesi alanında öznel izlenimlerin ötesinde, haz estetiğinin dışında ve bilimsel niteliği ön plana çıkan çalışmalar verilmeye başlanmıştır. Bu çalışmaların dikkat çeken niteliği, filmlerin sadece kendi içinde değerlendirilmesi yaklaşımının bırakılması ve filmlerin tarihsel, toplumsal, sosyolojik, psikolojik, ideolojik vb. alanları kapsayan kültürel ürünler olarak değerlendirilmelerini mümkün kılmak üzere farklı akademik disiplinlerden kuramsal yardım alınmaya başlanmasıydı.

1970'li yılların başında, University of Kent at Canterbury'de Film Bölümü'nü kurarak İngiltere'de ilk akademik film eğitiminin başlamasını sağlayan üç kişiden birisi olan Michael Grant, kendisiyle yapılan bir söyleşide, bu yıllarda uygulamakta oldukları eğitim programının içeriğini açıklayarak film incelemeleri alanındaki temel eleştirel yaklaşımları da saptamaktadır: “İlk aşamada film çalışmaları programımız Hollywood stüdyo sisteminin gelişimini temel alıyordu. İlk yıl öğrenciler ile yönetmen çalışması örneği olarak John Ford'un filmlerini inceledik.

John Ford sineması, genre (tür) ve authorship (yönetmen-yazar) kavramları gibi hep Hollywood stüdyo sisteminin ekonomik gelişimi, özellikle vertical integration (dikey entegrasyon)'un gelişimi ve üretim tekniklerinin standartlaşması çerçevesinde inceleniyordu. Artık söz konusu değil ama, o yıllarda sinemaya bakışta Althusserian bir yaklaşım egemendi.

Aslında bu Althusserian sinema anlayışı, Althusser'i İngilizce'ye çevirmiş olan Ben Brewster'dan kaynaklanıyordu. Nitekim Brewster'ın Screen dergisindeki editörlüğü boyunca Althusser'den yola çıkıp Lacan ve Barthes'ın düşüncelerine bağlanan bu yaklaşım, radikal bir semiyotik sinema anlayışı oluşturma çabasıydı... Tipik gişe yapan Hollywood filmlerinde ortaya çıkan egemen ideoloji biçimlerinin eleştirisi etrafında toplanıyordu çabalarımız.”

Grant'ın sözlerinin tanıklık ettiği gibi, günümüz sinema eleştirisi alanında egemen bir duruma gelecek olan temel eleştirel yaklaşımlar bu yıllar içinde hızlı bir gelişim süreci içine girmişti. Film eleştirisinin yukarıda sözünü etmiş olduğumuz yaklaşımlar çerçevesinde gelişmesi konusunda en büyük yardım edebiyat incelemeleri alanından gelmişti. Yetmişli yılların sonunda Eberwein, film eleştirisinin durumunu aktarırken şu gözlemini yazmaktaydı: “Eleştirmenlerin filmlerin yapılarını açıklamak üzere edebiyat çözümlemesi yöntemlerini benimsediklerini ve romantik edebiyat kuramını izleyerek filmlerin organik birlikleri ve içsel mantıkları üzerinde düşündüklerini görmekteyiz. Edebiyat eleştirisinin göstergeleri ve derin yapıları incelenmesinin ve edebi dili incelemesinin film kuramı içinde karşılıkları vardır.

Eleştirmenler başlangıçtaki sinemasal ‘çekim’i edebiyattaki ‘sözcük’ ile eşitleme girişimlerinden, film içinde dil sistemlerinin eş değerini aradıkları karmaşık modellere geçmişlerdir. Aynı şekilde, bazı çağdaş eleştirmenler belirli filmlerdeki ve türlerdeki yapıların doğalarında bulunan ilkeleri izole etme girişimi içinde, antropolojik ve lengüistik yönleri

birleştirek oldukça karmaşık disiplinler arası yapısal çözümleme yöntemleri kullanmaktadırlar.

Son olarak, edebiyat eleştirisinin sanatın izlerkitle üzerindeki etkisine yönelik ilgisi, özellikle eleştirmenler çeşitli sanat dallarının sunduğu farklı estetik tecrübeleri tartıştıkları zaman film kuramı içinde göze çarpmaktadır. Edebiyat yapıtlarına uygulanan çözümleme yöntemlerinin kullanılmasıyla ve edebiyat eleştirisinin mirasından yararlanılmasıyla birlikte, film eleştirisinin disiplinler arası niteliği de gelişmeye başlamıştı.

1950-1960 yılları arasında ülkemizde de film eleştirisinin güçlü bir etkiye sahip olduğu ve işlevine uygun bir biçimde film kültürünün gelişmesine katkıda bulunduğu bir dönem yaşanmıştır. İlk film eleştirilerinden başlayarak 1950'li yıllara gelinceye kadar yayınlanan film eleştirilerinin temel niteliğinin, ister gazetelerde ister sinema ile ilgili yayınlarda yer alsınlar, filmlerin tanıtımını amaçlayan ya da magazin içeriği taşıyan yazılardan oluşmaları olduğunu belirtmiştik.

1950'li yıllara gelinmesiyle birlikte film eleştirisi alanında bir dönüm yaşandığını söyleyen Özön, 1957 yılında yayınlanan bir yazısında bu yıllardaki film eleştirisinin durumu üzerine şunları yazmaktadır: “Fakat bundan yedi yıl kadar önce Vatan gazetesi -yine dünyanın her yerinde olduğu gibi- bir film eleştirisi sütunu açtığında, sonuç hiç de parlak olmamıştı. Sinemaya yalnızca bir eğlence aracı olarak sayfalarında yer veren gazete ve dergilerin yetiştirdiği izleyici, film eleştirisiyle ilgilenmez düşüncesi yerleşmiş olmalı ki, her vakit birbirlerine öykünmede yarış eden gazeteler bu kez hiç bir harekette bulunmamışlardı. Bunun üzerine Vatan da ‘tek başına bu işe devam etmenin manasızlığını’ belirterek film eleştirileri sütununu tatil etti.”

Ama bu başarısız teşebbüsün ardından film eleştirileri ellili yılların ikinci yarısı içinde belli başlı gazetelerde yer edinmişlerdi ve film eleştirisi Batı ülkelerindeki işlevini yerine getiren bir biçimde sinema seyircilerinin iyi filmlere yönlendirilmesinde etki sahibi olmaya başlamıştı. Özön yazısında bu yıllardaki film eleştirisinin sinema seyircisi üzerindeki olumlu etkisine bir örnek olarak, dönemin sinema eleştirmenlerinin ısrarlı bir biçimde filmi açıklama çabalarının sonucunda Visconti'nin daha önce boş salonlara oynamış olan Günahkâr Gönüller (Senso) filminin ikinci kez gösterimi sırasında her seansı dolu bir salonda oynatılmasını göstermektedir.

Film eleştirisinin gelişmesinin ele alacağı filmlerin kalitesi tarafından önemli ölçüde belirlendiği düşünülecek olursa, bu dönem içinde üretilen filmlerin nitelik değişiminin de göz ardı edilmemesi gerekir. 1968 tarihli yazısında Onat Kutlar bu nitelik değişimini veren bir biçimde dönem üzerine şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “1950'den sonra gene oldukça ilkel ve zayıf da olsa bir sinema dilinin ilk cümlelerini kurma cesareti gösteren 'bazı' sinemacılar yetişti. Gene aynı yıllarda sinemaya tutkun bazı genç aydılar önce dergilerde ve gazetelerin sanat yapıtlarında, daha sonra günlük gazetelerin sanat sayfalarında, daha sonra da günlük gazetelerin özel köşelerinde sinema yazıları yayınlamaya başladılar. Daha çok birer tanıtma yazısı olan bu yazıların seyirci için birer 'rehber niteliği' taşıması, eleştirmenlerin bir filme



verdikleri 'yıldız' sayısına bakarak film seçmenin yaygınlaşması sinema yazarlarına 'gişe' üzerinde etki yapabilen -çok önemli olmasa bile- bir güç kazandırdı.”

Film eleştirisinin gücünü artıran ve sinemacılar ile sıcak ilişkilerin kurulmasını sağlayan bu gelişmelerin ardı ne yazık ki -sinemacılar ve eleştirimenlerin ilişkisi anlamında- iyi gelmedi. Sinemacılar ve eleştirimenler arasındaki işbirliği 1959 yılındaki İstanbul Gazeteciler Cemiyeti'nin düzenlediği sinema şenliğine dek sürdü. Ancak şenliğin seçim kurulundaki sinema yazar ve eleştirimenlerinin bir bölümünün yanlı tutumları, bu işbirliğine ilk darbeyi vurdu.

1960'tan sonra ortaya çıkan ve çoğu eleştirimenlikten gelme genç ve yeni yönetmenlerin kısa süre sonra karşılaştıkları eleştiriler, aradaki uçurumu derinleştirmeye başladı. Ama sinemacılar ve eleştirimenler arasında oluşan gerilim de film eleştirisi alanında bir hareketlenmeye yol açtı. Özellikle eleştirimenlikten sinemaya geçen ve (Özön'ün değerlendirmesiyle) 'boştakalan' yönetmenlerin davranışlarını ussallaştırmak üzere "kuram üretmeye" başlamalarıyla hareketli bir eleştirel ortamın doğmasına neden oldu.

Bu yıllarda ülkemizdeki film eleştirisi alanındaki canlanma büyük ölçüde politik temeller üzerinde şekillenmişti. Türk sineması ile ilgili eleştirel tartışmalar temel olarak belli konular çevresinde yer almaktaydı. Dönem içindeki tartışmalarda Türk sineması üzerine yazılan, eleştirileri ve sinema dergiciliği alanındaki çalışmalarıyla etkili bir isim olan Scognamillo, film eleştirisi alanındaki belli başlı tartışma konularını; Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali (1959), Birinci Türk Sinema Şurası (1964), Sinematek Derneği Türk Sineması (1965), Sinematek Derneği-Türk Film Arşivi, Sine-matek Derneği-Genç Sinema, Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sinema-sı, Ulusal Sinema, Ulusal Sinema-Milli Sinema olarak saptamaktadır.

Altmışlı yıllara kadar olan dönem içinde Türk sineması içinde eleştirinin fazla gelişme olanağı bulamamasının aksine, altmışlı ve yetmişli yıllar hem kendi sinemamızla ilgili kuramsal tartışmaların yer aldığı hem de batı sinemasındaki kuramsal etkilerin ülkemize taşındığı yıllar olmuşlardır. Bu canlanmadaki en önemli etken altmışlı yıllardan başlayarak demokratikleşme süreci içine girilmesi ve toplumsal uyanış sürecinin başlaması olmuştur.

Yetmişlerde gerçekçi anlatıma yönelen yönetmenleri ortaya çıkaran süreç kaynaklarını altmışlı yıllarda sinema eleştirisi alanında sinema dergilerinde ve sanat ya da politika ile ilgili dergilerde başlayan tartışma ortamından almaktadır. Altmışlı ve yetmişli yıllarda yayınlanan Sinema 65, Ulusal Sinema, Akademik Sinema, Film, Görüntü, Yeni Sinema, Yedinci Sanat, Gerçek Sinema, Çağdaş Sinema gibi dergilerin sağladığı eleştirel ortam içinde ortaya çıkan yazılar ve çeviriler film eleştirisi alanında -üretilen filmler üzerinde de etkisini gösteren- kuramsal bir canlanmaya neden olmuştur.

Bu arada yetmişli yıllardan itibaren batı ülkelerinde film eleştirisi alanında akademik çalışmaların giderek artması film eleştirisi alanının genişlemesine yardımcı oldu. Geliştirilen eleştirel yaklaşımların sunduğu zenginlik sayesinde daha önce eleştirel külliyat içine girmesi düşünülemeyecek filmlerin sanatsal ve kültürel değerleri keşfedildi ve bu filmler sinema tarihi içindeki yerlerini kazandılar. Film eleştirimeni Andrew Sarris, ülkesindeki film eleştirisi ile ilgili

düşüncelerini aktardığı yazısında, yetmişli yıllardaki akademik gelişmelerin film sanatına katkısını şöyle saptamaktaydı: "Film akademisyenliği geliştikçe 'sanat' filmi ve 'ticari' film olarak adlandırılan filmler arasındaki gereksiz ayrımlar daha az anlamlı bir duruma gelecektir."

Film akademisyenliğinin filmlerin çözümlenmesinde sağladığı kuramsal gücün ve etkinin günümüzde ulaştığı yer göz önüne alındığında, Sarris'in yetmişli yılların başında yapmış olduğu bu öngörünün gerçekleştiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Günümüzde filmler ticari başarının sanatsal ya da kültürel açıdan olumsuz kabul edilecek bir değer ölçütü olmadığı düşüncesi temelinde eleştirilmektedirler. Hatta türsel eleştiri yaklaşımının bakış açısından, filmin ticari başarısı filmin eleştirel önemi konusunda olumlu bir gösterge olarak değerlendirilir olmuştur.

Artık kendilerini ele almamızı sağlayacak bir sistematik yaklaşım bulunmaması durumunda eleştirel alanın dışında kalma şansızlığıyla karşı karşıya kalabilecek birçok filmin eleştirel külliyat içine katılması mümkün olmaktadır. Sanatsal ya da kültürel değeri olan birçok film, eleştirel yaklaşımlardan herhangi birisinin kendisini bu değere uygun bir biçimde ele alarak incelenmesi sonucunda oluşturulan tutarlı ve inandırıcı bir eleştiri sayesinde film tarihi içindeki yerini almaktadır.

Seksenli yıllar boyunca, Batı sinemasında diğer disiplinlerden gücünü alan eleştirel yaklaşımlar aracılığıyla yapılan film eleştirileri, sundukları derinlikli okumalar sayesinde ticari olma "günahını" işlemiş filmler de dahil olmak üzere birçok filmin eleştirel literatür içinde yer edinmesini sağlamışlardır. Seksenli yıllar özellikle göstergebilimsel, ideolojik ve psikanalitik film eleştirisi yaklaşımlarının egemenlik sürdürdükleri yıllar olmuşlardır.

Bu gelişmenin dışında kalan bir biçimde, aynı dönem içinde ülkemizde -altmışlı ve yetmişli yıllardaki film eleştirisinin hareketli düşünce ortamının ardından- bir durgunluk dönemine girilmiştir. Bu dönem içinde yalnızca üç sinema dergisinin (Video Sinema, Gelişim Sinema, Ve Sinema) kısa bir yayın hayatına sahip olabilmeleri çarpıcı bir göstergedir. Bu boşluk kaçınılmaz olarak günümüz film eleştirisi alanında etkisini göstermiştir.

Günümüzde film eleştirisinin yaşadığı bunalımın ve çıkışsızlığın nedenlerinin seksenli yıllarda yattığım söyleyen Görücü, dönemi şu şekilde değerlendirmektedir: "Türkiye'deki eleştirmenleri ve eleştiri anlayışını, olumsuz olarak etkileyen, onu biçimlendiren, silahsız bırakan ve reklamcılığa indirgeyen önemli bir neden olarak geleneğin aktarılmasındaki kesintileri görüyorum. Bu kesintinin kendisini doğrudan hissettirdiği dönem 1980'ler oldu. Sorgulama yeteneklerini yitiren, kendi geçmişlerinin 'hatalarını', 'yanlışlıklarını' hatırlamayı seçen ve utana sıkıla o günleri unutmaya çalışan, kendisini burjuva ideolojisinin kucağına itirazsız bir şekilde bırakan eleştirmenlerimizin, genç kuşaklara aktarabilecekleri hiçbir şey kalmadı. Geleneğin olumlu olup olmaması tartışılır; fakat 'arınma' süreci hesaplaşmadan yaşandı."

Ülkemizdeki film eleştirisi alanında yaşanan sorunların temelinde yatan nedenlerden birisi eleştiri geleneğinin kesintiye uğraması ise, bir başka neden de bu kesintinin sonucu olarak

görülebilecek şekilde film kuramları alanındaki gelişmelerin ve akademik düzeydeki çalışmaların eleştiri alanına girmesinde yaşanan gecikmedir.

Doksanlı yılların ikinci yarısı içinde bir değerlendirme yaptığımızda ise, Antrakt, Yeni İnsan Yeni Sinema ve 25. Kare dergilerinde yer alan film eleştirilerinin, politik ve kuramsal ağırlık taşıyan yazıların her iki yöndeki eksikliğin giderilmesi yönünde bir işlev yerine getirmesi -seksenli yılların kısır ortamı düşünüldüğünde- ümit verici görülmektedir: Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, ilk sayısında eleştiri konusundaki düşüncelerini "Film analizi filmden kaynaklanan, onun iç yapısını çözümleyip, ideolojik-siyasal-kültürel-estetik çıkarlarını inceleyen bir süreç üzerine oturmalı, bu sürecin ardından eleştirmen kendini tanımlamalıdır." sözleriyle açıklayarak kendisini ideolojik eleştiri yaklaşımı içinde bir kuramsal tavır içine yerleştirirken, 25. Kare dergisi ise içinde yer alan film eleştirilerinin ve kuramsal yazıların film kuramı alanındaki temel eleştirel yaklaşımların örneklerini sunmasıyla (ve film akademisyenlerinin yazılarına ağırlıklı olarak yer vermesiyle) daha akademik nitelikte bir tavır temsil etmektedir.

Bu iki dergi -film incelemeleri alanındaki yayınların azlığını da göstermeleriyle birlikte- yukarıda saptamış olduğumuz eksikliklerin giderilmesinde önemli işlevleri yerine getirmektedirler. Bu arada Sinema ve Sinerama dergilerinde yer alan film eleştirileri ve yazıları da sinemanın ticari doğasına uygunluk gösteren bir biçimde daha çok filmlerin tanıtılmasına yönelik bir işlev yerine getirmektedirler. Sinema dergilerinin yanında sinema ile ilgili çevirilerin ve dilimizde yazılmış kitapların sayısındaki ve niteliğindeki artışı da bir başka olumlu gelişme olarak not etmelidir.

Doksanlı yıllar içinde hem sinema salonlarında hem de sayıları artan özel televizyonların ekranlarında çağdaş sinemanın örneklerini görme olanağına sahip olmamızın yanı sıra, Türk sinemasında meydana gelen hareketlenme sonucunda eleştirel dikkati hak eden filmlerin üretilmesi film eleştirisi alanında altmışlı ve yetmişli yıllardakine benzer bir canlanmaya yol açmıştır. Hiç kuşkusuz film eleştirisinin etkili bir sistematik inceleme alanı olabilmesinin temelinde bunu mümkün kılacak kalitede üretim ortamının bulunması gerekmektedir.

Muhtemelen doksanlı yılların sonuna yaklaşırken, Türk sinemasında üretilen filmlerin ya da ithal edilen filmlerin sanatsal kalitelerinin ve kültürel değerlerinin mümkün kıldığı ölçüde ve "niteliği ve hedef kitlesi ne olursa olsun, ülkemizdeki sinema dergilerinin ve eleştirmenlerinin sayısı arttıkça, beğenelim ya da beğenmeyelim 'gençler geldikçe', anlaşılan o ki bu 'ses getirme' sürece, bunun sonucunda sinema eleştirisinin ülkemizdeki konumu açısından bazı taşlar yerli yerine oturmuş olacak"tır. Ama, bir kez daha belirtelim ki, bu iyi niyetli düşünceler ancak sinema perdelerinde yansıyan filmlerin kalitelerinin artması ve gelecek olan eleştirmen kuşağının ve sinema dergilerinin niteliklerinin de bu kaliteye uygunluk sağlamasıyla gerçekleşebilecektir.

Önceki on yılın sonunda yazılan ve doksanlı yılların film eleştirisi konusunda öngöründe bulunan bir yazıda, ortaya çıkacak yeni eleştirmen kuşağının felsefi ve edebi bir geleneğin devamı olduklarını unutarak ve akademik düşkünlükleri bir yana bırakarak filmin yorumunu -

halk adına konuştuklarını ileri sürerek- seyirci üzerine yapılan demografik araştırmalara bırakmaları tehlikesine dikkat çekilerek şu düşünceler öne sürölmektedir: "Filmler küresel, sürekli katmanlaşan seyirciye hitap ettikçe, doksanlarda tutkusuz, ilgisiz, eklektik eleştiriye duyulan ihtiyaç artar. Ama film eleştirisini mesleğinin durdurulan gelişimi içinde, filmlere birleşik bir halk için üretilmiş tek yanlı bir ifade biçimi olarak monolitik bir biçimde bakılmaktadır. Eleştirmenler Hollywood'un modası geçmiş -sıradan seyirci ve filmlere eğitimi, ırkı, cinsiyeti, politikayı göz önüne almaksızın gösterilen standart, tek biçimli bir tepki anlamına gelen- 'tipik seyirci' düşüncesini kabul etmektedirler."

Filmleri bir sanat yapıtı olarak değil, kazanç getiren mallar olarak görmenin ifadesi olan bu tür bir tavır, film eleştirisini filmleri estetik ya da kültürel bir değere sahip bir anlatı formu olarak çözümleme işlevinden uzaklaştırmakta ve film eleştirisinin film yapımcılarının tanıtım stratejilerinin ve reklamcılık uygulamalarının bir parçası haline gelmesine yol açmaktadır. Bu yüzden doksanlı yıllarda film eleştirisinin karşısındaki temel sorun, ticari filmlerin egemenlik kazanmasının ve yeni ilhamlar peşinde koşan filmlerin üretilme ve gösterilme şanslarının azalmasının da eşlik ettiğii bir biçimde, bu tür bir konuma düşme tehlikesi olarak görünmektedir.

Sonuç olarak günümüzde film eleştirisinin tarihsel konumunu değerlendirecek olursak, film eleştirisini alanında temel eleştirel yaklaşımların etkili varlığı söz konusudur. Diğer bilimsel alanlardaki kuramsal gelişmelerden yararlanarak gelişimini sürdüren film kuramlarına dayanan eleştirel yaklaşımlar, filmleri değerlendirmekte temel ölçütleri barındırmaya ve üretmeye devam etmektedirler. Sinema ile ilgili yayınların her düzeyde sinema seyircisine ulaşacak biçimde çeşitlilik göstermesi ve filmlerin diğer bilim dalları tarafından inceleme alanı içine alınması, çağdaş sinema ürünlerinin bütün yönleriyle incelenmesine yardımcı olacaktır.

Diğer yandan günümüzde film eleştirisini alanında kuramsal yaklaşımların sürdürdükleri egemenliğinin de sorgulanmaya başlanması belirli bir etkiye sahiptir ve yeni bir takım üretken düşüncelerin ileri sürölmesine neden olabilmektedir. Ancak bu araştırmalar da kaynaklarını temel film kuramlarından aldıklarından ve bunlara oranla konumlandıklarından ötürü, film eleştirisini alanındaki temel yaklaşımlar eleştirel bir araç olarak işlevselliklerini ve etkilerini muhafaza etmektedirler.

Filmler sanatsal dışavurum sağlama ve eğlendirme işlevine sahip olan, kültür içinde ve kültürler arasında bilgi taşıyan; bizi, kendimiz, toplum ve toplumsal rollerimiz hakkında bilgilendiren ve bu bilginin doğrultusunda yönlendiren ve güdümlleyen etkili birer araçlardır. Artık toplumsal tarih neredeyse görsel olarak filmlerle yazılmaktadır.

Üstelik bu görsel yazılan tarih sadece belgesel nitelikteki filmleri kapsamamaktadır, öykülü filmler de dönemin toplumu ile ilgili önemli veriler sunmaktadırlar. Dolayısıyla filmler çağımızda en önemli sanat ve iletişim araçlarından birisi durumuna gelmişlerdir. Bu duruma paralel bir biçimde film eleştirisini de önemli işlevleri yerine getirmektedir.

Sinema endüstrisinin ürettiğii öykülü filmlerin birer kültürel dışavurum aracı olarak değerlendirilmesi sonucunda, çeşitli dönemlere ait filmleri izleyerek doğrudan ya da dolaylı olarak yapılan çözümlemelerle tarihsel dönemler hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür.

Tarihsel, sosyolojik, ideolojik ya da psikanalitik eleştiri gibi eleştirel yöntemler doğrultusunda gerçekleştirilen çözümlerimizin bize sunduğu şekilde, filmlerin bize ilettiği bilgileri daha derin ve geniş bir perspektif içinde kavrayabilmemiz söz konusu olabilmektedir. Bu nedenle film eleştirisi sanatı, sanatçıyı ve toplumu kapsayan zengin bir değerlendirme ve çözümlenme alanını içermektedir.

Kullanılan eleştirel yaklaşıma bağlı olarak, filmlerin anlatı yapılarını ve üslup özelliklerini inceleyebilmek, filmleri belirli bir tür içine yerleştirerek sınıflandırmak ve değerlendirmek, filmlerin başka filmler ile kıyaslanması ile yeni yaklaşımlarda bulunmak, filmlerin seyirciler üzerindeki etkilerini tartışmak filmlerin anlaşılmasında ve değerlendirilmesinde uygulanabilecek genel eleştirel ilkeler ortaya koymak, filmleri yönetmenlerin ya da diğer yaratıcı sanatçıların (oyuncular, senaristler, görüntü yönetmenleri, kurgucular vd.) kişiliği bağlamında değerlendirmek ya da kültürel bir dışavurum ürünü olarak incelemek mümkündür.

Bu amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen "modern eleştiri (özellikle akademik eleştiri türü) hakkında tartıştığı yapıtların değerli olduğunu varsaymaktadır: yargılama ve çözümlenme işlevleri belirli ölçüde (yorumcuların-reviewers) 'bu yapıt satın almaya değer mi?' sorusunu sordukları pazar ve (akademisyenlerin 'bu yapıt neden bu kadar iyi?' sorusunu sordukları) eğitim dünyası arasında bölünmüştür" (Baldwick, 1990).

Bu şekilde belirlenmiş olan işlevleri doğrultusunda, film eleştirisi pazar içindeki işleviyle sinema seyircisini sinema gişesine çekme amacı taşımaktadır. Kuşkusuz bir filmin satın almaya değer bir gösteri sunup sunmayacağı konusunda bir yargıya varmak da belirli ölçütlere dayanan eleştirel yargılamanın kullanılmasını gerektirmektedir. Ama bu eleştirel yargıların -yazarın eleştirmen yerine "reviewer" sözcüğünü tercih etmesinin de gösterdiği gibi- akademik eleştiri yaklaşımlarında karşılaşılan türden çözümlenmelere dayanması beklenmemelidir.

Akademik eleştiri sinema seyircisini sinema salonuna çekmekten çok seyirciyi sinema salonuna çekmeyi başarmış (ya da ticari bir başarı sağlamayı başaramamış olsa bile eleştirel bir dikkati hak eden) filmlerin başarısının ardında yatan nedenleri kuramsal temellere dayanarak bulma amacı taşımaktadır.

Film eleştirisi konusunu incelemeye başlarken, yukarıda belirlenen işlevsel farklılıklarının ortaya çıkarabileceği kavram karmaşasını engellemek üzere "film eleştirisi" ve "film yorumu" arasındaki ayrımın ortaya konmasında yarar vardır.

Türkçe'de "film eleştirisi", gösterimde olan, daha önce gösterilmiş olan, televizyonda gösterilen ya da videoda seyredilen filmler üzerine yazılan yazıların tümünü kapsayan genel bir adlandırmadır. Ama İngilizce'de film eleştirisi (film criticism) ile film yorumu (film review) ve film eleştirmeni (film critic) ile film yorumcusu (film reviewer) arasında işlevsel bir farklılık bulunmaktadır: Bu farklılığı genel bir çerçevede vurgulayacak olursak, "Bazı insanlar genel bir seyirci için takdirde bulunan yorumcular (reviewers) ile bir filmi daha sanatsal ve kuramsal ölçütlerle değerlendiren ve filmin sosyal önemini araştıran eleştirmenler (critics) arasında ayrım

yapmaktadırlar. Çoğu insan bu terimleri birbirleriyle değişebilir bir şekilde kullanmaktadır" (DeFleur & Dennis, 1985).

Gerçekten de bu iki terim işlevsel bir vurgulamada bulunulması amaçlanmadığında çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanılabilir ve bu iki terimin gündelik kullanım içinde birbirleriyle değiştirebilir şekilde kullanılması muhtemelen bir sorun çıkarmayacaktır.

Film eleştirisi yukarıda işaret edilen işlevleri doğrultusunda filmleri anlama konusunda bizlere yardımcı olmakta ve belirli dönemlere, sanatsal düşüncelere ve hareketlere, türlere, yönetmenlere, psikolojik temalara, toplumsal ve sanatsal olaylara ait olan filmleri değerlendirme biçimimizi zenginleştirmektedir.

Eleştiri sayesinde sanatsal üretimler hak ettikleri yeri elde etmekte ve kültürel bir değer kazanmaktadırlar. Topluma kültürel bir bellek kazandırma sorumluluğu olan bu çabanın ardında derin bir kuramsal birikimin olması zorunluluğu vardır. Bütün film türlerini, bunları üreten yönetmenleri, üretildikleri tarihsel dönemleri ve içinde yer aldıkları sanatsal yaklaşımları, sosyolojik ve psikolojik katmanlarını, anlatı yapılarını kavramamızı sağlayacak yapıları sunan bir film eleştirisi, filmlerin hakettikleri sanatsal ve kültürel değeri kazanmalarına olanak tanımaktadır.

Girişte belirtmiş olduğumuz gibi, eleştiri sözcüğü tefrik etmek, idrak etmek ve yargılamak anlamlarını barındırmaktadır. Bu sözcüğün barındırdığı anlamlara ve işlevlere sahip olmak, sanat ve sanat yapıtları hakkında bir "bilgilenme süreci" içinde olmak anlamına da gelmektedir.

Çünkü eleştirmen bir sanatçının ele gelmesi güç öznel nitelik taşıyan dışavurumuna ait söylemi çözümleyerek bu söylemi anlamlı bir bütün halinde kavramaya, "okumaya" ve anlamaya; sonuç olarak yapıt hakkında "bilgilenmeye" girişmektedir. Diğer yandan eleştiri yalnızca bir bilgilenme amacı taşıyan bir etkinlik olarak da görülmemelidir; edebiyat eleştirisinde olduğu gibi böyle bir amaç taşımaz gibi görüldüğü durumlarda bile eleştiri yalnızca okuma gibi bir bilgilenme etkinliği değil, aynı zamanda bir bilgilendirme etkinliğidir; ele aldığı yapıtın okuru olduğu (ya da olacağı) varsayılan bir üçüncü öğeye; okura yönelir. "Söylem üzerine söylem" olduğuna göre, salt anlamlandırma ve değerlendirme değildir artık, 'iletilem' anlamlandırma ve değerlendirmedir" (Yücel, 1991).

Filmlere yönelik eleştirel yaklaşımların geliştirilmesinin öncesinde, film eleştirmenleri geniş seyirci kitlelerinin rağbet gösterdiği filmlerden çok, edebiyat eleştirisinden gelen ve Yüksek Sanat anlayışı içinde, "sanat-yapıtı-olarak-film" yaklaşımıyla yaşam, ölüm, tanrı ya da politika gibi konuları ele alan sanatçıların "sanat" filmlerini ele almaktaydılar.

Bu durumda "özgün" bir sanatçı kimliğine sahip yönetmenlerin ürettiği filmler dışında kalan filmler; bir kültür ürünü olarak toplumsal dışavurum aracı olan filmler eleştiri alanının dışında kalmaktaydı. Oysa sanatların en popüler olan sinemada filmler film sanatçısı, endüstri ve seyirci arasındaki ilişkilerden oluşan bir ortam içinde üretilmektedir.

Film eleştirisi açısından bu üç ögenin her biri yoğun bir eleştirel bir dikkati talep etmektedir. Bu yüzden bu üç ögenin etkileşimi içinde filmleri ele almamızı sağlayan eleştirel yaklaşımlardan yararlanan film eleştirisi, filmlere farklı açılardan yaklaşmamızı sağlayacak sistematik yapılar sayesinde her filmin uygun bir bakış açısıyla değerlendirilmesini mümkün kılarak başka türlü gözden kaçabilecek olan filmlerin eleştirel külliyat içinde yer almasını sağlamaktadır. Böylelikle belirli bir eleştirel yaklaşım tarafından eleştiri alanının dışında bırakılabilecek olan bir film, bir başka eleştirel yaklaşım tarafından hak ettiği yere oturtulabilmektedir. Tarihsel eleştiri tarafından önemli sayılmayan bir film tür filmi eleştirmeni tarafından baş tacı edilebilmekte ya da feminist eleştirmen tarafından başyapıt olarak görülebilmektedir. Nitekim çağdaş eleştirel yaklaşımların sonucunda, zamanında ya da daha sonraları üzerinde yeterince durulmamış olan filmler günümüzün film eleştirisi dünyasında önemli yer edinmişlerdir.

Bu durumda, eleştirel yaklaşımların her birinin bir filmin değeri üzerine sistematik bir yaklaşım geliştirdiği ileri sürülebilir. Bu eleştirel yaklaşımlar, filmlerin her bir eleştirmenin kendi haz estetiği anlayışına göre değişebilen öznel bir değerlendirme tarzının dışında değerlendirme ölçütleri sağlayan daha nesnel bir temel sunmaktadırlar.

Eleştirel yaklaşımların kuramsal bir temele dayanan ve sistematik bir yapı sunan bakış açıları, filmlerin bilimsel bir temel üzerinde tartışılabilmelerine olanak tanımakta ve böylelikle öznel değerlendirmelerin tartışılabilirliğinin uzağında yer alan kavramların ve terimlerin kavranabilirliği içinde filmlerin değerlendirilmesini sağlamaktadırlar.

Bu tür temeller üzerinde oluşturulan eleştirel yaklaşımlar aracılığıyla, eleştirmenler ve seyirciler -ayrıca sinema sanayisi ile ilgili her düzeyde okuyucu- filmlerin formlarına ve içeriklerine ait tecrübeleri ortak kavramlar ve terimleri tartışabilme fırsatı bulabilmektedir. Yine de bu yöndeki eleştirel çabaların film sanatının önündeki bir engel durumuna dönüşebilmesi tehlikesi her zaman için bulunmaktadır. İndirgemeci bir yaklaşımla ya da kuramsal bir bakış açısının normatif egemenliği içinde eleştiride bulunulmasının filmlerin gerçek değerlerinin ortaya çıkarılması konusunda engelleyici olabilme ihtimalinin göz ardı edilmemesi gerekir. “Çünkü kuram, önce sınıflandırmalarla, sonra formüle ettiği genel kavramlarla ve nihayet tüm bunları işe koşan tanımlarla iş görür. Tanımlamak, bir konuyu belirli bir konumdan sınırlandırma, dahası yine o konuma göre yeniden biçimlendirme anlamına gelir. Demek ki, kuramın konusuna müdahalesi karşılıklı bir alışverişe elverişli simetrik bir ilişki değil, fevkalade yetkeci, zorbaca bir dayatmadır” (Mutlu, 1994).

Bu durumda film eleştirisinin dayandığı herhangi bir kuramın değerlendirme ölçütlerinin dışında kalan ya da bu ölçütlere uygunluk göstermeyen bir film, söz konusu kuramsal çatının anlama ve anlamlandırma ölçütlerine uymadığı için eleştirel değerinden kaybedebilecektir. Ancak bir yandan da film kuramları filmleri algılamamızda ve değerlendirme-mizde belirleyici önemde bir katkı gücüne sahiptirler. Bir film eleştirmeninin kuramsal çatılara dayanması, kendisine bütün filmleri anlamasına olanak tanıyacak bir genel anlamlandırma ve değerlendirme sistematigi sunmaktadır.

Bu yüzden film eleştirmeninin kuramsal yaklaşımlardan uzaklaşmaktansa, kuramsal tavrı açısından dikkatli olma yolunu tercih etmesi gerektiği düşünülebilir. Hiç kuşkusuz kurama şekilcilik ve indirgemecilik tuzağına düşecek bir tarzda dayanılması, filmlerin film eleştirisinin bilgilendirme ve bilgilendirme amacına ters düşen bir biçimde kısır ve yetersiz bir düzeyde ele alınmasına neden olabilecektir. Bu durumda film eleştirel bir amaca hizmet etmekten çok, kendi içinde geçerlilik taşıyan ve bütün filmlere uygulanma konusunda güçlülere sahip olan soyutlamalar barındıran, kendi içine kapalı ve kendi içinde tutarlı bir kuramın meşruluğunu sağlamlaştırmaya neden olacak bir araç durumuna gelebilecek ve filmsel anlatım olanaklarının zenginleşmesinden çok kalıplaşmasına neden olabilecektir.

Film eleştirisinin kuramsal yaklaşımlar konusunda tutacağı yol ile ilgili olarak, reçeteci ve betimsel kuram arasındaki karşıtlık bir ipucu sunmaktadır. “Reçeteci kuramcı, sinemanın ne olması gerektiği ile ilgilidir. Dolayısıyla, gerçeklikten (bireysel örnekler, kılğı) daha çok, ideal olan onun inceleme alanına girer. Öte yandan, betimselci kuramcı sinemanın ne olduğuna yönelir. Reçeteci tümdengelim yöntemini kullanır. Bir başka deyişle, kuramcı, ilkin, bir değerler dizgesi benimser, sonra da filmleri (kılğı) bu dizgeye göre değerlendirir. Oysa betimselci kuramcı sinemasal etkinliği (kılğı) tüm boyutları içinde inceler ve ancak ondan sonra, sinemanın gerçek doğası üzerine geçici, kesin olmayan sonuçlara ulaşır (çünkü sinemasal etkinlik, kılğı sürekli değişecektir)” (Ünsal, 1993).

Film eleştirisi hangi kuramsal çerçeveye dayanırsa dayansın o kuramsal çerçevenin değerlendirme ölçütlerinden ve yöntemlerinden yararlanarak -reçeteler sunmak yerine filmi betimleme ve yorumlama işlevini yerine getirerek seyircisine- okuyucusuna düşünsel tohumlar tedarik etme yolunu tercih etmelidir.

İkinci Dünya Savaşının sonrasında ortaya çıkan kuramlar öncesinde, “izleyicinin de yönetmenin de bilinçdışı artık film ku-ramının ayrılmaz bir parçası olup çıkmıştı. Sinema kurama doymuştu, yoruma gereksinimi vardı. Yüzeyselin altındakini bulup çıkarmayı yorum olarak tanımlayabiliriz. Yorum gizli olanı ortaya çıkarıyor ve ‘ifşa’ ediyor. Film yorumlama ile filmi anlama aynı şey değil. Filmler, özellikle geleneksel anlatılar izleyiciye öylesine düz, yalın olay örgüleri ile sesleniyorlar ki yaşamında ilk kez film izleyen biri rahatlıkla anlayabilir ama yorumlayamaz” (Büker, 1995). O halde film eleştirisi çağdaş sinemanın ‘belirsizliklere’ sahip doğasını çözümlenmek, filmlerdeki derin ve çoklu anlamları açığa çıkarabilmek, ‘ifşa’ edebilmek üzere çaba göstermek durumundadır.

“Sanat eleştirisi içinde, yorumlama betimleme ya da çözümlenme ile denkleştirilebilir; bir seçenek olarak, bir bütün olarak eleştiri yorumlama ile özdeşleştirilebilir” (Bordwell, 1991).

Ama eleştirmenin çabası yine kendi anlayışının ötesine geçen kuramsal bir temeli olan eleştirel yaklaşıma sahip olmasını gerektirmektedir.

Çağdaş sinemayı yorumlamak durumunda olan film eleştirmeninin, filmleri algılamasını zenginleştirecek ve filmlerin değerlendirilmesinde yeni yöntembilimsel yollar sunacak kuramsal yaklaşımlara dayanma zorunluluğu vardır.



Film kuramlarının gelişmesi sonucunda, akademisyenlerin ve eleştirmenlerin şu ya da bu kuramı eleştirmeksizin dayanmaya başlamalarının bir takım tehlikeleri de beraberinde getirdiğine işaret eden yazarlar da bulunmaktadır. Bu tavrın sonucu olarak, film kuramının ve eleştirisinin müphem ve kaçamaklı bir dil kullanan hale gelmesi, genellemelerin artması ve otoriter bir tavra doğru yönelmesi gibi tehlikelerin ortaya çıktığı ileri süren Noel Carrol bu tehlikelere karşı kaleme aldığı *Mistifying Movies* kitabına yönelik bir eleştiriyi cevaplarırken, filmlerin değerlendirilmesinde kuramlardan şu şekilde yararlanılmasını önermektedir: “Birçok kuramın bulunduğu bir alana sahip olmanın taraftarı olmam anlamında yöntembilimsel bir çoğulcuyum. Şimdiye kadar elimizdeki kuramları rekabet içine sokmak sonuç vermiş olduğu için birçok kuramın birbirlerine karşı avantajlarını göstermek üzere kullanılması muhtemelen bereketli olacaktır...eldeki kuramlar bazıları elimine edilmek üzere eleştirel olarak kıyaslanmalıdır. Bununla birlikte eleştirel kıyaslama ayrıca bu kuramlardan bazılarının tamamlayıcı, bütünlüğü sağlayan ya da bir başka biçimde bir arada kullanılmaya uygunluk gösterdiğini ortaya çıkarabilir” (Carrol, 1996).

Ama Carrol film kuramlarına dayanılarak yapılan film eleştirilerinde karşılaşılabilecek tehlikelere dikkat çekmesinin yanında, bu tehlikelerden kaçınılmasının yolu olarak film kuramlarından uzaklaşılmasını değil, film kuramlarından işlevlerini ve yararlarını kanıtlayacak ve açıkça ortaya koyacak şekilde yararlanılmasını önermektedir.

Bu yüzden her halükarda film eleştirisi alanında film kuramlarına başvurma ihtiyacı kendini göstermektedir. Bu şekilde bakıldığında, film eleştirisinin yerine getirdiği temel işlevlerden birisi, sinema hakkında birikime sahip, filmleri edilgin bir biçimde seyretmekten çok belirli bir eleştirel tavır alış içinde seyreden, sinema sanatının ürünlerini anlama ve değerlendirme niteliklerine sahip bir sinema seyircisi kitlesi yaratmaya katkıda bulunmaktadır.

Böylelikle film eleştirisi bu nitelikte bir seyirci kitlesinin talepleri ya da algılama kapasitesi nispetinde gelişmeye müsait bir sanat ortamı yaratılmasına yardımcı olmaktadır. Nitekim seksenli yıllarda İngiliz film yönetmeni Bill Forsyth, kendi ülkesinin film eleştirmenlerini Avrupalı film eleştirmenleri ile kıyaslamasının sonrasında söyledikleriyle bu yardım ihtiyacını dile getirmektedir; “Filmcilerin bir tür kişisel filmcilik yapmaya girişmesinin hiçbir önemi yoktur, film eleştirmenleri aynı yolculuğu yapabilme kapasitesine sahip görünmemektedirler. Eğer bu ülkenin film kültüründe bir şey meydana gelecekse bu durum eleştirmenlerden daha fazla şey gelmesini gerektirmektedir” (Park, 1984).

Forsyth’ın film eleştirmenleri ile yönetmenler arasında her zaman için varolan gerilimin de bir göstergesi olan bu sözleri aynı zamanda eleştirmenlerden zengin bir film kültürü yaratılmasına yönelik çabaları konusunda duyulan ihtiyacın altını da çizmektedir: Film kültürü yalnızca yönetmenlerin sanatsal çabaları ile oluşmaz. Bu çabaların toplumun kültürel belleğine işlenmesi ve sonraki filmler için daha uygun bir sanatsal ortamı yaratılması için film eleştirmenlerinin çözümlenmelerine ve entelektüel desteklerine ihtiyaç vardır. Bu işlevin bir uzantısı olarak, film eleştirisi aynı zamanda eğitsel bir amacı da barındırmaktadır.

Film eleştirisinin yol göstericiliğinde, sinema seyircisi filmleri nasıl değerlendireceği, hangi anlamlandırma koşullarında seyredeceği, farklı eleştirel yaklaşımlar bağlamında filmlerin

hangi yönlerinin ele alınacağı gibi yöntembilimsel ipuçlarını edinmekte ve bunları gördüğü filmlere uygulamaktadır. Film sanatının diğer sanat türlerine oranla daha belirleyici olan ticari doğası seyirci taleplerini ve gişe kaygısını göz önüne alma zorunluluğu düşünüldüğünde film eleştirisinin seyircinin entelektüel ge-lişimine katkısının, sıradan sinema seyircisinin düzeyinin yükseltilerek eleştirel tavra sahip bireyler haline getirilmesinin önemi bariz bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Akılda tutulması gereken bir nokta da şudur ki, her bir eleştirel yaklaşım kendi sistematik yapısı açısından önemli ve anlamlı görülen öğeleri ele almaktadır. Bu nedenle bir filmi incelerken tek bir eleştirel yaklaşıma başvurulması gerekmez. Aksine bir filmin incelenmesinde çeşitlilik sağlayan farklı eleştirel yaklaşımların kullanılması daha fazla yarar sağlayacaktır. Özellikle çağdaş sinemanın zengin anlatı yapılarını çözümlenmek üzere çeşitli eleştirel yaklaşımların bir arada kullanılması bir zorunluluk durumu arz etmektedir. Üniversitede sinema dersleri veren Michael Grant'in dediği gibi; "sinema üzerindeki çalışmalarda tek bir yaklaşım kesinlikle yeterli olamıyor. Çok yönlü yaklaşımlara açık olmak gerek. Sinemada Marksizmin ve psikanalizin haklı eleştiriler alması bu düşünce biçimlerinin marjinal olarak kalmasına yol açtı. Aslında bugün sinema eleştirisi alanında feminist yaklaşımlar, cinsel farklılıklar, kadının ve erkeğin sunumu, seyircinin gözleyici bakışı gibi konulara ağırlık veren feminist eleştiriler, kaynağını yine de bu semiyotik ve psikanalitik yaklaşımlardan alıyorlar" (Türkoğlu, 1993).

Farklı eleştirel yaklaşımlar aracılığıyla filmlerin değerlendirilmesi, filmlerin çözümlenmesinde daha geniş bir anlayış sağlamaktadır. Çünkü her bir eleştirel yaklaşım temel olarak ve ayrıntılı bir biçimde kendine özgü konuları ele almakta, daha yeterli ve incelikli cevaplar sunmaktadır.

Her sinema filmi -özellikle popüler filmler- geleneksel bir bağlam içinde, sözleşmesel (conventional) nitelikte bir yapı içinde üretilmektedir. Yönetmen -ya da film yapımında yer alan, yaratıcı bir katkıda bulunan herhangi bir kişi- içinde çalıştığı filmsel ya da sanatsal geleneklerin ya da kuralların farkında olabilir ya da olmayabilir. Ama film eleştirmeni bunların farkındalığı içinde açıklamalarda bulunur, üretim sü-recinin öğelerini tanımlar ve kuramsal çerçevesi içinde kullandığı terimler aracılığıyla filmler hakkında daha derin bir bilgi düzeyine sahip olmamız konusunda bize yardımcı olur.

Film eleştirisi, film incelemeleri olarak adlandırılabilir olan geniş bir alan içinde yer almaktadır. Bu anlamda, "film çözümlenmesi kendi içinde sonlanan bir süreç değildir. Film çözümlenmesi (kuramsal) bir bağlam içinde yer alan talepten kaynaklanan bir uygulamadır. Ama bu bağlam değişkendir ve bu değişkenlik hiç kuşkusuz kendisi de büyük ölçüde değişik olan taleplerden kaynaklanmaktadır. Aslında film çözümlenmesi günümüzde akademik kurumların ve üniversitelerin tasarrufundadır ve sınav bağlamında, yarışmalar bağlamında ya da araştırma bağlamında (ustaların anıları, film üzerine tezler, yönetmenler, sinematografik sorunlar) şeklinde görülmektedir. Film çözümlenmesi diğer kurumları etkileyen bağlamlar da ortaya çıkarabilir; yazılı ya da işitsel-görsel basın (eleştiri, filmlerin ve yönetmenlerin incelenmesi), yayın (sinema üzerine kitaplar), sinema (film veya film gruplarının tanıtım dosyalarının hazırlanması, vb.)" (Venoye, 1992). Bu açıdan, günümüzde film eleştirisi filmlerle ilgili

konularda farklı ihtiyaçlar nedeniyle ortaya çıkmış olan alanlardaki gelişmelerden etkilenen bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinema kuramlarının gelişmesinden önceki eleştirel anlayışa geri dönmek; filmleri film kuramlarının sağladığı bilgi düzeyi ve bakış açısı olmaksızın yeterli düzeyde okuyabilmek ve eleştirebilmek günümüzde söz konusu değildir. Artık bir filmin ne anlattığını, ne tür derin okuma katmanlarına sahip olduğunu film kuramlarına dayanarak sorgulamaksızın eleştiride bulunamayız.

Eleştiri aracılığıyla yönetmenin bilinçli olarak yaratmadığı ama ‘çağının tanığı olma’ sıfatıyla yapıtı içine gömmüş olduğu anlamları bulup çıkarmak mümkün olabilmektedir. Böylelikle belki yönetmenin bilinçdışı bir etkiyle, farkına varmaksızın yapıtı içine yerleştirmiş olduğu, ancak eleştirel bir süreç sonucunda ortaya çıkabilecek öğeler ortaya konulabilmektedir.

Bu eleştirel süreç yalnızca yönetmenin diğer yapıtları bağlamında yapılan yorumlamalar sonucunda ortaya çıkarılan gözlemleri değil, aynı zamanda belirli bir anlatım geleneğinin ya da tarihsel dönemin bağlamı içinde yapılandırılmış öğelerin saptanmasını içerebilmektedir. Bu anlamda eleştiri bir filmin ‘yağmalanması’ ve ele geçirilen anlamların ganimet olarak başka bir alana taşınması gibi de görülebilir. Ancak günümüzün sanatsal dışavurum koşulları içinde, sanat yapıtlarının anlamlarının sorgulanmadığı ‘arı’ döneme dönmek söz konusu olmadığından, sanat yapıtları da içerdikleri anlamları önemli ölçüde başka metinlerden devşirdiklerinden bu eleştirel ‘talan’ meşruluk kazanmaktadır. Diğer yandan, film eleştirmeni bir filmi eleştirdiği zaman filmsel metni yeniden yazmamakta ama yeni anlam katmanları sağlamak üzere değiştirmekte ve farklı anlam kalıpları içinde dönüştürmektedir. “Edebi çözümlemede yazı üzerine yazı ile sonuçlanırken ve gösterenlerin homojenliği alıntılanmaya olanak tanırken, yazılı formlar içindeki film çözümlemesi görsel (filme alınmış nesnelere betimlenmesi, renkler, hareketler, ışık, vb.), filmsel (görüntülerin montajı), sessel (müzik, gürültü, aksan, tonlama) ve işit-görsel (resim ve seslerin ilişkisi) malzemenin aktarılmasından, kodlarının dönüştürülmesinden başka bir şey değildir” (Venoye, 1992).

Dolayısıyla filmsel metin eleştirel bir süreç sonucunda ortadan kalkmamakta, sadece bir başka bağlam içinde tercüme işlemine uğramaktadır. Aslında “metinsel ve filmsel yorumlama farklılık göstermezler; farklılık gösterdikleri yer yorumlamanın neyin -bir durumda bir metnin diğer durumda sinema imgelerinin- açıklaması olduğu yönündedir” (Currie, 1995). Bu nedendir ki, edebiyat eleştirisi film eleştirisinin gelişmesinde yardımcı ve yol gösterici roller üstlenebilmiştir. Hiçbir çeviri metninin aslına sadık olmaması gibi, eleştirel çeviri işlemi de farklı göstergeler kullanması nedeniyle filmsel metni belli ölçüde değiştirmektedir. Çevirinin “güzelin sadık, sadık olanının güzel” olmaması gibi film eleştirisi de asıl metnin, yani filmin sözel ifade ile aktarılması düzeyinde kaldığı, görselliğin sözel tekabülyeti düzeyinde iş gördüğü zaman açıkçası pek güzel ya da değerli olmamaktadır. Film eleştirisi filmsel metnin derin yapısına, gizil anlamlarına ulaşmamızı sağlayacak şekilde bir yöntem ve söylem kullandığı zaman, filmin anlam katmanlarının zenginliğini yazılı dilin sözcükleri ile ördüğü anlam zenginliği içinde aktarabilmektedir.

Bu şekilde tutarlı ve sistematik bir açıklayıcılığa sahip olan film eleştirisi ise, bize daha fazla güzellik ögesi sunmakta ve daha yararlı olmaktadır. Üstüne üstlük günümüz film eleştirmeni, filmin içeriğini yorumlarken sınırları aşmakta kendini daha serbest hissetmektedir. Çünkü film eleştirmeni kendisine yol gösterici olarak yalnızca yönetmenin anlattığı öyküyü değil, filmin anlattığı öyküyü de almaktadır.

Filmlerin yorumlanmasında yönetmenin yaratmak istediği anlamlar konusunda taşıdığı niyetlerin belirleyici olmadığı düşüncesi genel kabul gören bir düşüncedir. “Yönetmen filmi yarattığı zaman, kafasında olmadığını üstelediği bir yorum türünü filme uyarlayabilir miyiz? Yanıt, doğal ki, evettir. Sanat yapıtı, tümüyle, bilinçli bir çabanın ürünü değildir. Bütün sanatların eleştiriciliğinde, yaratıcının bilinçli olarak tümüyle farkında olmadığı anlamların eleştirmenlerce ortaya çıkarıldığı sayısız örnek vardır. Bir sanat yapıtı bir kez yaratıcının ellerini terk edince, bizim saygı duymamız gereken kendi yaşamına sahiptir” (Denitto & Herman, 1989). Yönetmenin kendi niyetlerinin dışındaki anlamların da gelip filmsel dışavurum içinde yer aldıkları düşüncesinin temelinde filmsel anlatı geleneklerinin kendi başına da filmsel metne başka anlamlar katmasından kaynaklandığını söyleyen bir başka sinema yazarı, filmi yönetmeninden bağımsızlaştırma konusunda daha temkinli davranmaktadır; “Anlatılar olayların seçilerek anlatılması yoluyla önümüzü kapatabilirler, bizi yanlış yönlendirebilirler ve güdümlenebilirler. Ama hiçbir metin, hiçbir görsel imgeler sekansı bunları yapamaz; bu tür şeyler bir faili gerektirirler. Eğer anlatıyı kendisini üreten failden koparırsak, anlatıyı tasvir etme yollarımızın çoğu anlamsızlaşacaktır” (Currie, 1995). Bu durumda film eleştirmeninin tutacağı daha emin bir yol filmsel anlatının faili olan yönetmenin yaratmak istediği anlamlar konusundaki niyetleri arasındaki dengeyi de -hangi yönde olursa olsun bozulması konusunda da çekingenlik göstermeksizin- göz ardı etmeden filmin anlatısını yorumlamak, tutarlı bir yöntem bilim ve eleştirel kanıtlara dayalı bir biçimde, inandırıcı bir eleştiri ortaya koymak olacaktır.

Peki film eleştirisi ile ilgili olarak ileri sürülen bütün bu düşünceler çerçevesinde zorlu bir eleştirel uğraşı gerçekleştirmek durumunda olan film eleştirmeni nasıl bir kimliğe ve eleştiri kurumunun hizmetinde nasıl bir işleve sahiptir? Film eleştirisinin işlevinin film eleştirmeninin düşünceleri ve uygulamaları ile sıkı bir ilişki içinde olduğunu göz önünde tutarak önümüzdeki hafta bu sorunun cevabını vermeye çalışalım.

## KAYNAKÇA

- **Dünya Sinema Tarihi.** Geoffrey Nowell Smith. Kabalcı Yayınları.
- **Sinema Tarihi.** Gerrard Betton. İletişim Yayınları.
- **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi.** Rekin Teksoy. Oğlak yayıncılık.
- **Sessiz Sinema Tarihi.** Alim Şerif Onaran. Kitle Yayıncılık.
- **Sinema Akımları.** James Clarke. Kalkedon.
- Faysal SOYSAL, 2007, (çevrimiçi):<http://www.ilkehaber.com/haber/modern-iran-sinemasinin-kaynaklari-ve-gelisimi-5679.htm>