

Sayı
3

MART
1965

100
KURUŞ

sinema 65

AYLIK
SİNEMA
SANATI
DERGİSİ



sinema 65



Sahibi ve sorumlu yönetmeni :
Selim Sabit PÜLTEN

Yazı işleri yönetmeni :
Giovanni Scognamillo

Teknik Sekreter :
Agâh ÖZGÜÇ

Ankara Temsilcisi :
Nijat ÖZÖN

Bu sayıda yazarlar :

Orhan ELMAS

Agâh ÖZGÜÇ

Halit REFIĞ

Giovanni SCOGNAMILLO

İdare Yeri : Set Kitabevi
Balipaşa Yokuşu, 118/A
Beyazıt — İSTANBUL

İlân: Tam sayfa 100 TL. Yarım sayfa:

50 TL. dörtte bir sayfa: 25 TL.

Abone: Yıllık (1965) 10 Lira

İlân ve abone bedelleri posta pulu
olarak açıklamalı gönderilmelidir.

Dizgi ve Tipo Baskı

Son Telgraf Matbaa Tesisleri

Cağaloğlu, Şeref Ef. sok. No. 31

Telefon : 27 54 10 — 11 - 12

Basıldığı tarih: 9 Mart 1965

Kapak resmi :
Fikret Hakan — Fatma Girik
(Keşanlı Ali Destanı)

mutlu günlere doğru

AGAĐ ÖZGÖÇ

Daha önce çıkan bütün sinema sanatı dergilerinde olduğu gibi, başlangıçta bizde türlü endişeler içindeydik. Tekmil kuşkumuz, bu derginin uzun ömürlü olup, olamayacağı meselesiydi. Yaşamak için direnmek, direnmek için de toplu bir dayanışma gerekiyordu. Ancak böyle bir dayanışma sonucunda « Sinema 65 » belirli bir okuyucu dışına çıkabilirdi.

Derginin üçüncü sayısını da yayına hazırlarken söz konusu korku sancıları giderek daha bir sıklaşıyordu. Ne var ki, bu ara Ankara'da mütevazı bir toplantı yapıldı. Bu toplantıya katılan Nijat Özön - Halit Refiğ - Giovanni Scognamillo üçlüsünün ortak amacı «Sinema 65» i yaşatmaktı. Bu satırların yazarının da katıldığı bir toplantı daha yapıldı. İstanbul'daki bu ikinci toplantıda alınan kararlar, özellikle şu noktalar üzerinde toplanıyordu :

- a) « Sinema 65 » sadece Türk sinemasından söz açacaktır.
- b) «Türk sineması» derken hiçbir şekilde şakşakçılara çanak tutmayacağı gibi, burun kıvrınlardan da yana olmayacaktır.
- c) Sayfalar çoğaltılıp, yazıların ortaya koyduğu meseleler bakımından da doyurucu nitelik sağlanacaktır.
- d) En kısa bir süre içinde derginin belirli tutumu olacaktır.

İşte böylece iş başına geçilip, yeni görevler başladı. Halit Refiğ Türk sineması içinde büyük bir abone kampanyası açarken, Giovanni Scognamillo yazışleri yönetmeni, Nijat Özön'de «Ankara temsilcisi» görevlerini yüklenmiş oldular.

Böyle mutlu günlerin eşiğinde, sizlerden beklediğimiz görev de «ilgi» olacak.

türk sineması tarihi kronolojisi

SİNEMANIN TÜRKİYE'YE GİRİŞİ

- 1896 Lumiére'in bazı kameracıları Türkiye'ye geldiler birkaç gezi filmi çektiler. Bunlardan Alexander Promio sinemada ilk traveling denemelerine örnek olacak şekilde bir sandala yerleştirdiği kamerasıyla Haliç'in filmini çekti.
- 1897 Bertrand adlı bir Fransız hokkabazı sinemayı Osmanlı saray halkına tanıttı. Fakat son derecede vehimli olan Abdülhamit II. Sinemanın Türkiye'ye girmesini iyi bir gözle görmüyordu.
- 1908 İkinci Meşrutiyetin ilanı üzerine ilk sinema salonları açılmaya başlandı. Türkiye'de sinemayı halka ulaştırmaya çalışan ilk şahıs Sigmund Weinberg adlı bir yahudiydi.
- 1914 İlk Türk filmi Osmanlı İmparatorluğunun Birinci Dünya Savaşı'na katılmasıyla birlikte çevrildi. Savaşın başlamasından üç gün sonra Rusların Ayastefanos'ta dikmiş oldukları anıt havaya uçurulurken, o sıralarda yedek subaylığını yapmakta olan Fuat Uzkınay bu olayı kamerasıyla 300 metrelik bir belge filmi olarak tespit etti..
- 1915 Enver Paşa'nın direktifi ile kurulan « Merkez Ordu Sinema Dairesi » başkanlığına Sigmund Weinberg ve yardımcılığına Fuat Uzkınay getirildiler. Weinberg ve Uzkınay savaş ve savaş dışı yaşayış-

la ilgili birçok haber filmi meydana getirdiler.

İLK ADIMLAR

- 1916 Sigmund Weinberg ilk konulu Türk filmlerini çekmeye teşebbüs etti. Bunlardan birincisi « Leblebici Horhor » oyuncularından birinin ölümüyle yarıda kaldı. İkincisi « Himmet Ağanın İzdivacı » da oyuncularından çoğunun askere çağrılmasından dolayı ancak savaşın bitmesinden sonra tamamlanabildi.
- 1917 Sonradan tanınmış bir gazeteci olan Sedat Simavi « Pençe » ve « Casus » adlı ilk konulu Türk filmlerini tamamlamayı başardı.
- 1919 Ahmet Fehim sevilen bir Türk romanı olan « Mürebbiye » ile gene sevilen bir Türk oyunu olan « Bin naz » ı beyaz perdeye aktardı.

MUHSİN ERTUĞRUL VE TIYATROÇULAR

- 1922 Türkiye'nin en eski film şirketi olan Kemal Film kuruldu. Uzun yıllar Türk sinemasını elinde tutacak olan Muhsin Ertuğrul gerçek bir cinayet olayını anlatan « İstanbul'da bir facia-i aşk » ile hem kendisinin hem de bu şirketin ilk filmi meydana getirdi.
- 1924 Türkiye'nin tek yerli film şirketi olan Kemal Film Muhsin Ertuğrul rejisörlüğünde altı konulu film çevirdikten sonra teknik ve ekono-

mik ortamın yetersizliği dolayısıyla çalışmalarına ara verdi. Sessiz sinema yeryüzünde altın çağını yaşarken Türkiye'de dört yıl boyunca hiçbir konulu film çevrilmeyemedi.

- 1928 İki yıl Rusya'da kalıp orada «Tamilla», «Beş Dakika» ve «Spartacus» adlı üç film çeviren **Muhsin Ertuğrul** yurda döndükten sonra yeniden film yapma imkânları araştırdı. Bu sefer İpek Film hesabına bir Fransız piyesinden adapte edilen «Ankara Postası» nı çevirdi.
- 1931 **Muhsin Ertuğrul** ilk sesli Türk filmi olan «İstanbul Sokaklarında» yı çevirdi..
- 1932 **Muhsin Ertuğrul** Sovyet sessiz filmlerinin etkisini taşıyan « Bir Millet Uyandı » ile en başarılı filmi meydana getirdi.
- 1935 **Muhsin Ertuğrul**'un dikkati çeken ikinci filmi « Bataklı Damın Kızı Aysel » adlı bir köy filmiydi.. 1922'den 1938'e kadar Türkiye'nin tek film rejisörü olan ve bu süre içinde 29 film çevrilen **Muhsin Ertuğrul** aynı zamanda İstanbul Şehir Tiyatroları'nın başında bulunuyordu. Türk tiyatrosundaki ünü dolayısıyla **Ertuğrul**'un sinema alanında da büyük bir etkisi oldu. Fakat bu alandaki yetersizliği dolayısıyla bu etki tamamıyla olumsuzdu. Herşeyden önce **Ertuğrul**'da sinema duygusu yoktu. Sinema dilini hiçbir zaman öğrenemedi. Filmlerinin « filme alınmış tiyat-

ro» dan öteye geçemedi. Çalışma arkadaşlarının hepsi tiyatro oyuncularından olduğundan bu tiyatro konusu mizansen, oyun, dekor, makyaj gibi filmlerinin bütün unsurlarında kendini duyuruyordu. **Ertuğrul**, tarihi filmler, komediler, delodramlar, polisiye filmler, operetler gibi sinemanın hemen hemen bütün türlerinin Türk sinemasında ilk örneklerini verdi. Fakat bunların hepsi en ilkel seviyede kaldı.

GEÇİŞ DEVRESİ

- 1939 **Faruk Keç** «Taş Parçası» nı çevirerek sinemayı tiyatroluların elinden kurtarma çabasında ilk hamleyi yaptı. Fakat tiyatro dışından gelme genç bir rejisör olmasına rağmen **Faruk Keç** ne bu ilk filmde ne de daha sonra meydana getirdiği « **Yılmaz Ali** » (1940), « **Kıvrıkcık Paşa** » (1940), « **Dertli Pınar** » (1943), « **Çakırcalı Mehmet Efe** » (1950) gibi filmlerde tiyatro tesirlerinden tamamiyle kurtulamadı.
- 1943 Savaş yılları içinde Türkiye'ye dışardan film ithalinin azalması yerli filmlerde bir çoğalmaya yol açtı. Böylelikle yeni yeni kurulan birçok film şirketinin yanında yeni rejisörler ortaya çıkmaya başladılar. Bunların ilki « **On üç Kahraman** » adlı filmiyle **Şadan Kâmil** idi. Daha sonra « **Gençlik Günahı** » (1945), « **Dudaktan Kalbe** » (1951), « **İki Süngü Arasında** » (1952),

ZEYNEP DEĞİRMENCİOĞLU

BOŞ BEŞİK

MUZAFFER AKGÜN

BOŞ BEŞİK

REJİ :

HULKI
SANER

«Kaçak» (1955), «Bir Aşk Hikâyesi» (1956) gibi filmler çeviren Şadan Kamil ile «Bir Dağ Masalı» (1946), «Fato» (1950) gibi filmler çeviren Turgut Demirag, «Unutulan Sır» (1945), «Efelerin Efesi» (1952), «Kamelyah Kadın» (1957) gibi filmler çeviren Şakir Sırmalı, «İstanbul Canavarı» (1954), «Fakir Kızın Kısmeti» (1956) gibi filmler çeviren Çetin Karamanbey, «İstanbulun Fethi» (1951), «Vatan İçin» (1952), «Fosforlu Cevriye» (1959) gibi filmler çeviren Aydın Arakon, «Yüzbaşı Tahsin» (1950), «Sürgün» (1951), «Kanlı Para» (1953) gibi filmler çeviren Orhon Arıburnu adlı rejisörler kendilerinden önce gelen «tiyatroc» rejisörlerle kendilerinden sonra gelecek olan «sinemacı» rejisörler arasında bir köprü vazifesi gördüler.

Bu rejisörler yetişmeleri ve düşünüşleri bakımından kendilerinden sonra gelecek rejisörlere daha yakın olmakla birlikte tiyatroc rejisörlerin etkisinden tamamiyle kurtulamamışlardı. Çoğu sinemaya teknik kollarından geldiklerinden

sinema kültürleri ve sinema duyguları zayıftı.

DÖNÜM NOKTASI

1948 Yerli filmlerden alınan belediye rüsumunun yabancı filmlere göre indirilmesi Türk sinemasında yeni bir devre açtı. Yerli filmciliğin bu ilk korunma tedbiri ile film yapımı birdenbire çoğaldı. 1917-44 arasında yıllık ortalaması 1.5 olan film yapımı, 1945-59 arasında 41.5'a, 1950 - 59 arasında 57'ye, 1960 - 63 arasında 115'e yükseldi. Türk sineması, 1948 den sonra sürekli bir ilerleme gösterdi. Yeni yetişen rejisörler sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmak, sinema dilini kurmak görevini bu film bollaşması içinde gerçekleştirerek imkânını buldular.

LÜTFİ AKAD VE SINEMA DİLİNİN GELİŞMESİ ..

1949 Lûtfi Akad ilk filmi «Vurun Kahpe» yi çevirdi.

1952 Lûtfi Akad'ın beşinci filmi «Kanun Namma» Türk sinemasında bir dönüm noktası oldu. «Kanun Namına» bir film hikâyesi olarak bu hikâyenin sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçi-

ÇIRA

Sanat - Düşünü
dergisi, 1. sayı
ÇIKTI

P. K. 80
Elazığ

HAFTALIK RESİMLİ KAHRAMANLIK DERGİSİ

KARAOĞLAN



KARAOĞLAN'I
çocuğunuza,
öğrencinize ve
dostunuza
tavsiye ediniz.

KARAOĞLAN'IN MACERALARI
DÜNYANIN EN HEYECANLI RESİMLİ ROMANIDIR

lişi bakımından, canlı bir sinema anlatımına, kamera hareketlerine, montaja verdiği önem dolayısıyla kendinden önceki filmlerden ayrıyor, hiçbir tiyatro etkisi taşımyordu.

1953 **Lütfi Akad** yine gerçek bir cinayet olayını ele alarak en iyi filmlerinden biri olan «**Altı Ölü Var**»ı çevirdi. Sağlam karakter tahlilleri, anlatılan olayın beklenmedik gelişmeleri, herşeyin üstünde anlatılan çevrenin tabiiği, yerli havası ile bu film Türk sinemasının en önemli eserlerinden biri oldu. Akad'ın daha sonra çevirdiği filmler «**Kanun Namına**» ile «**Altı Ölü Var**» seviyesine hiçbir zaman ulaşmamakla birlikte sinemamızda çok etkili oldular. Çünkü Akad sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzenlemesi, oyuncuların yararlanışı, konularını seçişiyle «tiyatrocuların, özellikle **Muhsin Ertuğrul**'un tam karşı kutbunu temsil ediyordu. Teknik bakımından daha çok Amerikan gangster filmlerinden; tema, tutum ve duyuş bakımından Fransız «kara filmleri» ve «sairane gerçekçilik» akımından oldukça etkilenen Akad, bu etkileri tamamen yerli bir hava içinde sindirebildi. Yeni rejisörler üstündeki etkisi büyük oldu. Dikkati çeken öbür filmleri arasında, «**Katil**» (1953), «**Öldüren Şehir**» (1954), «**Beyaz Mendil**» (1955), «**Yalnızlar Rıhtımı**» (1959) ve «**Yangın Var**» (1960) sayılabilir.

1957 **Atf Yılmaz**'ın çevirdiği «**Gelinin Muradı**» bir kasabayı çok canlı bir kılıkta ortaya koyması, tipleri başarıyla çizmesi, yumuşak bir hava içinde kasaba gerçeğini ilk olarak perdeye aktarması bakımından önem taşıyordu. En koyu melodramlarla, en sulu komedileri aynı zamanda çevirerek



BU vatanın çocukları

rejisörlüğe başlayan **Atf Yılmaz** «**Gelinin Muradı**»ndan sonra dik-kate değer filmler ortaya koydu. Bunların başlıcalarından «**Alageyik**» (1958), «**Karacaoğlanın Karasevdası**» (1959) folklor unsurunun başarıyla kullanışı, «**Suçlu**» (1960). «**Dolandırıcılar Şahı**» (1961), «**Yarın Bizindir**» (1963) gerçekçi gözlemleri, «**Ölüm Perdesi**» (1960), «**Bir Gecelik Gelin**» (1963), erotik denemeleri, «**Allah Cezanı versin Osman Bey**» (1961), «**Seni Kaybedersem**» (1962), «**Kalbe Vuran Düşman**» (1963) teknik sağlamlıkları ile göze çarptılar.

1958 O zamana kadar silik bir rejisör olan **Memduh Ün** «**Üç Arkadaş**» filmi ile birdenbire ön plâna çıktı. Kötülükler, güçlüklerle dolu bir çevrede insanlar arasındaki dayanışmayı, arkadaşlığı, iyimserliği, sevgi ve umudu ele alan «**Üç Arkadaş**» bütün bunları yalın, rahat, akıcı bir anlatımla ve çok güzel görüntülerle ortaya koyuyordu.

Memduh Ün kurtuluş savaşını tanımsı bir hava içinde canlandıran «**Ateşten Damla**» (1960) ve duygulu bir çocuk filmi olan «**Ayşecik**» te (1960), «**Üç Arkadaş**» ın

temalarını yeniden başarıyla işledi.

TOPLUMSAL GERÇEKLER SİNEMADA

1960 27 Mayıs ihtilâli ile Türk fikir hayatında esmeye başlayan liberal hava kısa zamanda filmcilikte de etkilerini gösterdi. 1939'da Faşist İtalya'dan adapte edilen sansür nizamnamesinde bir değişiklik olmamakla birlikte sansür anlayışında belli bir yumuşama kendini hissettiriyordu. Böylelikle Türk rejisörleri Türk toplumunun yapısını, Türk insanın davranışlarını, ana meselelerimizi eskisinden daha büyük bir cesaret ve açıklıkla ele almaya başladılar. **Metin Erksan**'ın ihtilâlden hemen sonra piyasaya çıkan filmi «**Gecelerin Ötesi**» bu akımın ilk habercisi sayılabilir.

Metin Erksan daha ilk filmi «**Âşık Veysel'in Hayatı**» (1952) ile toplumsal kaygılarını belli etmesine rağmen bunları gerçekleştirmek fırsatını 1960 yılından önce yaptığı filmlerde bulamadı. Bu tarihten önce en düzgün filmi «**Dokuz Dağın Efesi**» (1958) olan Erksan'ın bu tarihten sonra en iyi filmi «**Acı Hayat**» (1963) olmasma rağmen, «**Yılanların Öcü**» (1962) ve «**Susuz Yaz**» (1963) adlı filmleriy-le Türk sineması tarihinde önemli dönüm noktaları meydana getirdi. Türk sinemasının gerçekçi ve en bilinçli sinemacılarından biri olarak şöhret yapan **Metin Erksan** son filmi «**Suçlular Aramızda**» (1964) ile zayıf bir konu çerçevesinde giriştiği aşırı şekil denemelerinde başarısızlığa uğradı.

1960 yılının özelliklerinden biri de filmlerinde sadizme varan şiddet sahneleri ve teknik gösterilerle tanınan **Osman Seden**'in bu özelliklerini en ölçülü bir biçimde

kullanarak en başarılı filmi «**Namus Uğruna**» yı meydana getirmesi oldu. **Seden** daha sonra yaptığı ve en dikkate değerleri «**İki Aşk Arasında**» (1961), «**Yavru Melek**» (1962) ve «**Affetmeyen Kadın**» (1964) olan filmlerinde «**Namus Uğruna**» daki başarısını tekrarlayamadı.

1961 İstanbul Belediyesinin tertiplediği bir Türk Film Festivalinde **Memduh Ün**'ün «**Kırık Çanakları**» birinci seçildi. Aynı film o yılın **Berlin Film Festivaline** iştirâk ederek yabancı bir film festivaline iştirâk eden ilk konulu Türk filmi oldu. İstanbul'un bir kenar mahallesinde, orta halli bir işçi ailesinin yaşayışını duygulu bir yoldan fakat gerçeklerden ayrılmadan anlatıyordu.

Memduh Ün'ün «**Kırık Çanakları**» dan sonra yaptığı filmler arasında yalnız «**Avare Mustafa**» (1961) dikkati çekti. «**Ölüm Peşimizde**» (1961), «**Güneş Doğmasının**» (1962), «**Bire On Vardı**» (1963), «**Ağaçlar Ayakta Ölüyor**» (1964) teknik olarak sağlam fakat içi kof filmlerinin başlıcalarıydı.

(Devam edecek)

HAYRI CANER

Prodüksiyon Sunar :

İSTANBULUN TAŞI TOPRAĞI

Senaryo: Orhan ELMAS

Reji : Hayri CANER

Kamera : Turgut ÖREN

Sorumluluk ve Gerekler

ORHAN
ELMAS



Bir yakınmalar çokluğu« düşünün. Bu yakınmaların başında da suçlanmış bir «ilgisizlik» ve «iyi niyetsizlik». Yakınmalar zincirinin tüm halkaları birbirlerini ilgisizlik ve iyi niyetsizlikle yargılamaktalar; yönetmene göre yapıcı, yapıcıya göre dağıtıcı, sinemacı, dağıtıcı ve sinemacıya göre senaryocu, senaryocuya göre seyirci, seyirciye göre senaryocu, yönetmen, oyuncu, yapıcı iyiniyet den yoksandurlar. Bu, Türk sinemasının kötü alın yazısında yıllar yılı böylesine sürüp gitmektedir. Sinemanın içindeki sorumlular birbirlerini suçlarlar, birbirlerine sırt dönerler de, niçin yürek yüreğe, el ele, Türk sinemasının davaları üstünde birleşmezler ?.

Sinemanın çağımızın en önemli sanatlarından, en güçlü anlatım araçlarından biri olduğunu kabul etmemiz, oysa çeşitli bilim, teknik, sanat kollarının elbirliğine dayanarak bu yedinci sanatın her dalında sorumluluk ve gereklerden uzak, yıllarımızı yalnız kötü suçlamalarla yitirmemiz, düpedüz bir yüreksizliktir.

Kırk küsur yılını aşmış bir serüven, kırk küsur kez kara kara bıçaklarla bölünmüş, parçalanmış bir bahtsız öykü. Bu kötü öykünün, bu kişiye utanç verecek bir alırmazlıkla yaşanmış ve yaşamakta olan serüvenin suçluları kimlerdir ? Türk sinemasında sarp yamaçlar, geçit vermez dağlar, yaylalar bizleri bekliyor, dedik. Bu sözlere kaskılarınızı tuta tuta güldünüz, çarpık, çürümüş, küflü çatınıza başlarınızı soktunuz ve sarp yamaçlara, geçit vermez dağlara, yaylalara, elinizin altındaki bereketli topraklara gözlerinizi kapadınız, kulaklarınızı tıkadınız. Neden ?..

Türk sinemasında bugün Türkiyeyi aramak, bugünlerin anlatılmasını, yarınlara ışık tutulmasını beklemek, boşuna. Sinemanın insanlar önünde, toplum önünde, güçlü bir sanat olarak gürül gürül konuştuğu bu çağda, bizim insanımızı, bizim sorunumuzu, geleneklerimizi, davranışlarımızı sinemamızda bulamayışımız (sorumluluk ve gerekler) çerçevesinin en kara köşesidir. Sinema modanın kölesi değildir, uydurma bir sanat da değildir şüphesiz. Sinema bir çağın, gelişip büyüdüğü toprakların aynasıdır. Bu aynayı tutmasını bilecek bileklerde bilgi gerek, duyu gerek, yürek gerek.. Oysa sinemadan anlamak, sinema üstüne yargılara varmak, konuşmak çok kolay. Kolay olmasaydı, iğrenç menfaatleri uğruna bugün Türk sinemasının kilit noktalarını tutmuş et kafalı, sömürücü guruplar, soygunlarını böylesine rahat yapabilirler miydi ?

Prodüktörler cemiyeti, Türk film rejisörleri birliği, Türkiye film işçileri sendikası, Türk sinema yazarları birliği»inden soruyoruz : « İcadından bugüne dek sinemayı benimsemesine karşılık, Türk sinemasında bugünkü ucuza, çabuğa, kötüye saplanmış, bugünkü soysuzluk nedenlerinin sorumluları kimlerdir ve gerekleri neler olmalıdır ?..»



(Gecelerin Ötesi)

Bir toplumsal eleştirisi

II. metin erksan- sivralan'dan berlin'e

GIOVANNI SCOGNAMILLO

Önceki filmlerinde genellikle tek kahraman üzerinde duran Erksan (örneğin, **Aşık Veysel**, **Çakıcı**, **Nebahat gibi**) «Gecelerin Ötesi» nde ilk defa aynı çevreden olan, oysa değişik endişelerini, tutkuların etkisi altında hareket eden, müşterek bir aksiyon etrafında birleşmekle beraber, bu aksiyondan bekleneni elde ettikten sonra, birbirinden kopan kişilerden bileşik küçük bir topluluğun, bir çetenin, dramını psiko-sosyal bir açıdan incelemektedir.

«Gecelerin ötesi» nin toplumsal değeri, sadece belirli bir tarihi dönemin içinde, bir ihtilâlin eşiğinde, toplum katlarının ezikliğini giderek bunalımını, binleşenmekte olan endişesini vermesinden başka, herbiri ayrı bir tutumu, ayrı bir yönü, ayrı bir görüş açısını, — olumlu veya olumsuz bir şekilde — temsil eden kişilerin, çabalamalarına rağmen gerçek ve aktif bir kolektif bütünlüğe nasıl ve neden erişemediklerinin açıklamasından doğar.

Erksan'ın kişisel aksiyondan kolektif aksiyona geçişi, belirli bir ortamın, icaplarından, gereksinmelerinden ve aynı zamanda sanatçının özel davranışlarından da ileri gelmektedir. «Gecelerin Ötesi» ve «Mahalle Arkadaşları» nı çevirdiği zamanlarda bir «çete» hayatını süren Erksan sonradan bir kez daha yalnızlığı seçerken bu tutumunu yapıtlarında da aksettirmiştir: Örneğin, «Acı Hayat» ve özellikle «Suçlular Aramızda»). kaldı ki filmin sonucu da gerçek müşterek menfaatleri olmayan, özellikle aynı değerlere aynı değer açısından bakmayan kişilerin uzun bir süre için bir topluluğun bir kısmı olamayacağını da belirtmektedir.

«Gecelerin Ötesi» nde çıkış noktası olarak bir soygunculuk olayı ele alınmıştır. «Erksan, aynı mahallede oturan ayrı yaşta, ayrı yaratılıştaki, ayrı mesleklerde fakat içinde buldukları toplum şartlarının aynı meselelerle karşı karşıya

getirdiği altı kahramanın serüvenini anlatırken yalnız bir zabita olayını kuru kuruya aktarmak gibi bir yanlışa düşmüyor, bunların davranışlarındaki bazı psikolojik ayrıntıları yakalayıp, filmin canlılık, gerçeklik kazanmasını da sağlıyordu. (Bk. N. Özön, «Türk Sinema Tarihi»).

Filmin ikinci yarısında soygunculuk olaylarının tekrarlanması ve sonuçlandırılmasında her ne kadar zorlamalar meydana çıkıyorsa da «Gecelerin Ötesi» Türk sinemasında ilk defa olarak toplumsal eleştiriyi en etkili - ve Erksan'ın tematiğine en uygun - bir şekilde vermekte, müşterek bir çevreden (mahalle), müşterek bir aksiyondan (soygunculuk), müşterek endişelerden (ezik bir yaşantıdan doğan bitkinlik, isyan etmek, toplumun kurallarına karşı gelmek zorunluğu) hareket ederek, ve bunları «de facto» olarak kabullenip - kişilerin psikolojik eleştirmesinden toplumsal nedenlere varmaktadır.

Kamyon şoförü Fehmi'nin, muavini Tahsin'in, trikotaj fabrikasında çalışan Ekrem'in dramı her mahallede bir milyon yaratmağa imrenen bir düzende yarını garanti edemiyen emekçilerin dramıdır; öte taraftan Amerika'ya kaçıp meşhur olmak isteyen Sezai ile Yüksel'in dengesizliği kuşak çatışmasından çok çocuksu ve ilkel bir batılılaşma özentisi içinde öz toplumlarından kopan kişilerin dengesizliği, olumsuzluğudur; oyuncu Cevat'ın mücadelesi tâviz vermeyen sanatçıyı içine kabul etmeyen bir ortama karşı kişiliğini empoze etmek, inandığı değerleri muhafaza etmek için çabalyan sanatçının mücadelesidir; Ayhan'ın şarkıcı kıza karşı tutkusu ise cinsiyet davası henüz özgür bir şekilde ele alıyan bir ortamdan çıkan kişinin tutkusudur.

Özel durumlardan kişisel davranışlardan genelliğe varan Erksan bu şekilde bir soygunculuk şemasının ötesinde bir toplumu harekete getiren faktörleri incelemektedir.

2. Türk Film Festivalinde en başarılı senaryo ödülünü kazanan aynı yıl (1960) film eleştirmecileri tarafından en iyi yönetmen seçilen Erksan'ın «Gecelerin Ötesi» nden sonraki filmi 1961 yılında ekim ayında piyasaya çıkan ve John Steinbeck'in «Sardalya Sokağı» nın etkilerini belirten «Mahalle Arkadaşları» dır. Sevimli, mutlu serseriler, avare olmanın rahatlığı, zengin kız - fakir delikanlı aşkı, kötü adam, vamp kadın, muhafazakâr baba Erksan'ın hikâyesinde kullandığı başlıca unsurlardır. «Şoför Nebahat» ta yüzeyde kalan popülist tutum, «Hicran Yarası» ndan kalma ve birazcık incelen zaman, tam burada ölümlüzlük ve zevksiz güldürü trüklerinin al-

Metin ERKSAN «Susuz Yaz» ın çalışmasında



tında ezilip, Erksan'ın duygulu güldürü türü ile bağdaşmayacağını açıklamakta aynı yıl çevirdiği ve grotesk uçlara kaçan «Oy Farfara Farfara» ile 1962'deki «Çifte Kumrular» ve «Sahte Nikâh» ta - İktisadî görevler olmakla beraber - bu nun başka örnekleridir).

**

Erksan'ın ikinci filmi - ve sinema dili bakımından en düzgün filmi - olan «Yılanların Öcü» nun hikâyesi çileli bir romandan uygulanan çileli bir filmin hikâyesidir. Çekim zorlukları, yönetmen oyuncu anlaşmazlıkları, özellikle Erksan'ın sansürle ikinci ve en şiddetli çatışması, vaktinde basına söz konusu edilen olaylardır ki bunlar üzerinde duracak değiliz. Metin Erksan bahsinde «Yılanların Öcü» nun niteliği «Susuz Yaz» a yol açan köy gerçeklerine dönüş filmi olmasından ileri gelmektedir.

Erksan'ın bu filmi hakkında çok şeyler yazıldı, çok şeyler denildi, özellikle gerçekçilikten, yeni - gerçekçilikten, pembe gerçekçilikten, gerçekçiliğe doğru adımdan bahsedildi. «Yılanların Öcü»nde ki «Susuz Yaz» daki gerçekçilik, hiç bir zaman salt bir gerçekçilik değil, empresyonizme doğru bir kayma, hatta sembolizme yönelme mevcuttur. Erksan'a göre ise «Romanın bir de sürealist anlatım bölümleri var ki, Fakir kendini asıl buralarda belli ediyor... Bu bölümler okunduğu zaman olumlu tip olumu hareket falan lâfları yavan kalıyor... Fakat bu bölümleri bazı verlere diyalog olarak kovdum. Yalnız «Yılanların Öcü» ndeki insanları anlatmak için bu sürealist tanımlamalar şarttı ama, gel de yap bu teknikle. («Bk. Ağâh Özgüç «Metin Erksan'la bir konuşma», Sine - Film sayı 1, 1 Ocak 1962). Oysa Baykurt'un sürealist ismi Erksan'ın yaratında sadece yılan motifinde kövün belirli - belirsiz havasında kalmakta ki bu unsurlar da o bilersiz gerçekçiliğin bir parçasıdır.

Bu konudan çok, bizi burada ilgilendiren Baykurtun romanından uygulanan fi-

lmde Erksana ait motiflerin devamıdır. «Yılanların Öcü» gene kişi üzerinde kurulmuştur. Aile çevresi, köy ortamı öyle pek önemli değil. Kara Bayram var, İrazca Ana var, müşterek bir hedefe karşı yine ve yine tek başlarına mücadele eden insanlar var, ve bunlardan biri de Deli Haçeli dir. Oysa burada kişinin yalnızlığı, ve bu yalnızlıktan doğan kişisel cesaret, Erksan'ın orijinal senaryolarında kadar hissedilmiyor. Yalnızlık biraz fonda kalıp esas tema cesaret, karşı koyma gücü, sonuca varmak için her şeye ve herkese karşı mücadele çabası: «(Yılanların Öcü) nde cesaret meselesini ele almıştım. Müşküllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüsüne aldırmaıyıp, umutsuzluğu bir yana bırakıp, yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiğini belirtmek amacını güttüm» (Bk. Rekin Teksoy «Metin

ARTİST FİLM :

TANJU GÜRSU
PERVİN PAR
EKREM BORA

KARA MEMET

Reji: Tunç BAŞARAN

Erksan'ın Konuşma». Sosyal Adalet, 2 - 4 4. 1963). Oysa kişinin bu cesareti, Erksan'ın çoğu kahramanlarında, benicincilikten (egosantrizmden) doğmaktadır. İrazca Ana'nın, Kara Bayram'ın kavrayamadıkları bu gerçeği «Acı Hayat»'ın kahramanı benimseyip buna göre hareketlerini tanzim edecektir.

«Acı Hayat» tan sonra, «Susuz Yaz»'la sağlam bir biçime dayanmakla beraber «toplumda sınıf değiştürmenin davranışları üstündeki etkilerini» ele almaktan çok, melodram formülünün özüne inen, ters bir açıdan yakalayan - ve böylece bir fotoromana yakışan durumlara ve davranışlara ayrı bir buut veren - bir aşk filmidir. Değişikliği, giderek yer yer çarpıcılığı da buradan doğmaktadır. Erksan toplumsal eleştiriye yönelmekle beraber hikâyenin tertibi - özellikle yönetmenin dünyasında adeta fantastik bir hava getiren piyango bileti motifi - eleştiriye pek uygun gelmemekte, ilgi noktalarına değinen başlangıç bölümünden sonra filim salt bir aşk hikâyesi çerçevesi içinde gelişmekte. Erksan'ın özellikle görel uslubunu belirten «Acı Hayat» (1962) öz olarak ne «Gece lerin Ötesi» ne «Yılanların Öcü» ile kıyas kabul etmemekle beraber, biçimi bir yana, ortaya attığı anti - kahraman tipi gayet cüretkâr sevişme sahneleri ile, Erksan'ın dünyasında yeri olan bir filmidir. «Acı Hayat»'ın kahramanı, işçi iken milyoner olan Mehmedi, toplumun etkilerinden çok uzun süre ezilten, kendine bir yer ayıramıyan - özellikle ortamundan kopan, sevdiği kadını kaybeden insanın hırçınlığı ile hareket eden - arasından çok, kendisine güvenen, hattâ bu güveni artırmak için karşındakini çiğneyen, egosunu tatmin eden bir insandır.

Ve bu insan portresi belki de «Acı Hayat»'ın en gerçek yeniliğini teşkil etmektedir.

«Acı Hayat» tan sonra «Susuz Yaz» olayı ve «Suçlular Aramızda» bizi bugünkü Metin Erksan'a götürmekte.

(Devam edecek)

AND FILM Sunar :

Tamamen gevacolor renkli

Çanakkale
zaferimizin
50. yıldönümü
şerefine çevrilen
muazzam
harp
Ve
kahramanlık filmi.

ÇANAKKALE ASLANLARI

Rejisör : Turgut N. DEMİRAĞ
Askerî rejisör: Alb. Nusret
ERASLAN

Konu: Fahri Celâl GÖKTULGA

Kamera: Gani TURANLI

türk sineması nedir ?

III. sinemamızın dayanakları

Bir sinemanın varlığı, onun ekonomik ve sosyolojik dayanaklarına bağlıdır. Dayanaklarının yapısı ayrıca sinemanın belli kişiliğini ve eserlerindeki ortak karakteri meydana getirir.

Bu yalnız sinema için değil, kütleye hitabetsin etmesin, bütün sanatlar için böyle olmuştur. Meselâ müzik, kilisenin dayanağında en büyük sıçramasını yaparken, dinî karakteri ağır basmaktaydı. Saraya geçtiğinde aristokrasinin bünyesinden doğan kalıpları ile bugün klâsik dediğimiz biçimine vardı. Burjuvazi ile ortaya çıkan hürriyet fikri, sadece feodaliteden kalma bazı sosyal kalıpları yıkmakla kalmadı, müzikteki klâsik kalıpları da yıkarak, kişisel bir romantik müziğin doğmasına yol açtı.

Halk hareketleri, sosyal yapıyı bir kere daha değiştirmekte iken, o zamana kadar müzikte çok geri plânda kalan folklor unsuru birdenbire ön plâna geçti. Teknolojinin insan yaşayışının bir parçası haline gelişi de müziği çeşitli denemelere itmekte gecikmedi.

Ekonomik ve sosyolojik dayanaklarındaki gelişmelerin müzik sanatı üzerindeki etkileri, kendi alanlarında plâstik sanatlar ve yazı sanatlarında da aynen görülebilir. Bundan çıkan sonuç, si-

nemanın da herhangi bir sanat kolu kadar, hattâ daha da fazla, içinden çıktığı toplumun sosyolojik yapısının ve beslendiği ekonomik temelini şartları içinde belli bir kişiliğe ve ortak karaktere sahip olacağıdır. Bu açılardan bakmadıkça hiçbir film üzerinde doğru bir değer yargısına varmak mümkün değildir.

Öyleyse, şimdi sinemamızın sosyolojik ve ekonomik dayanakları neymiş, onu görelim: Türk sineması yüzde 60'ı okuma yazma bilmeyen, bir bütün olmayıp, çeşitli teknik ve kültürel gruplardan meydana gelen, büyük bir çoğunluğu kazandığı ile ancak geçinip yaşayışını geliştirecek imkânlardan mahrum bulunan bir topluluğa hitab etmektedir. Okuma yazma bilen yüzde 40'ın büyük şehirlerde toplanmış olanları genellikle bir burjuva eğitiminden geçmiş, önemli bir kısmı ticaret ya da büyük memuriyetlerin sağladığı imkânlarla memleket şartlarına göre iyi bir yaşama seviyesine ulaşmış, batı dünyası ile daha sık temas kolaylıklarına sahip bir azınlıktır. Bu özellikler, bu azınlıkta Türk halkını teşkil eden kalabaluktan farklı duyusu, düşüncüsü ve zevkler meydana getirmiştir. Lâfını ettiğimiz azınlık içinde, çiftçi ailesinden hanedan kalıntılarına, sosya-

list geçineninden mukaddesatçı görünmeye çalışanlarına, tüccarından memuruna kadar, çeşitli unsurlar bulunduğundan, katiyen bir sınıf sayılamıyacağı halde, bu sosyal farklılaşma yüzünden değer yargılarında âdeta ayrı bir sınıf gibi davranır. Sahip çıktığı fikirlerin köklerini araştırmadan yaşadığı toplumun öncüsü ve ileri ucu olmaya yeltenir. Bu sersemlik, Cumhuriyet Türkiye'sine Osmanlılıktan kalma bir mirastır.

Bu azınlık tıpkı Osmanlıda olduğu gibi, özünden gelen herşeyi küçük görür ve elinin tersiyle iter. Atalarının zamanına göre Acem ve Arap hayranlığı gibi, yerine göre Fransız, yerine göre Alman, yerine göre İngiliz ya da Amerikan (hattâ Sovyet) hayranlığını ve taklitçiliğini bir marifet ve imtiyaz sayar. Hiçbir zaman üretici olmayıp, her zaman tüketicidir. Değer yaratmaya değil, değer yıkmaya çalışır. Yabancı film seyircilerinin büyük çoğunluğunu teşkil eden bu azınlık, Türk filmlerini küçük görür, seyretmez, alay ve sövme konusu yapar. Bu davranışın kökleri, Osmanlı'nın Türkü kaba ve idraksiz saymasına kadar uzanır.

Türk sinemasının imkânları, bu azınlığın beğeneceği film yapmaya müsait değildir. Olsa da bu azınlık, Türk filmlerini doyurabilecek bir ekonomik dayanak haline gelmemiştir.

Türk filmlerinin esas seyircisini taşıra halkı, büyük şehirlere taşradan gelip yerleşmiş olanlar, ya da büyük şehirde yaşayıp zevkleri burjuvalaşmamış olanlar teşkil etmektedir. Bunlar genellikle emekleri ile geçinen, ödeme gücü zayıf, örf ve âdetlerine bağlı, genel kültürleri geniş olmıyan, hoş görüsü bol seyirci topluluklarıdır. Kıt kanaat geçinen bir seyircinin sineması, kıt kanaat yapılan bir sinemadır. Türkiye'de filmcilerden büyük ölçüde kazanç sadece sa-yık birkaç yıldız nasip olmuştur. Geri kalmış toplulukların ideal insan yaratma ihtiyacından doğan bu durumdan

yararlananların dışında, film yapanlar arasında mülk sahibi olana rastlanmaz. Türk filmi yapanlar, tıpkı kendi filmlerini seyredenler gibi, devamlı bir ekonomik sıkıntının içindedir. Bu ekonomik imkânsızlıklar, seyircideki kültürel çizginin yükselmesini büyük ölçüde engellediği gibi, buna paralel olarak filmlerin teknik şartlarını ve estetik yapısını dar bir şekilde sınırlandırır.

Türk filmlerinin varlığı, onu seyreden topluluğa bağlı olduğundan film yaratıcısı ekonomik dayanağını teşkil eden seyircisi ile bağıını koparmamak, ona anlacağı dille hitap etmek zorundadır. Bu zorunluk da Türk filmlerinin fikri seviyesinin (entellektüel yapısının) a-yarı olur.

Bütün bunları belirttiikten sonra, ekonomik alt yapıda bir gelişme olmadıkça teknik ve estetik üst yapıda büyük sıçramalar beklenemeyeceğini bir kere daha iyice anlamak gerekir. Türk sinemasının ilerlemesi, ekonomik yapısının gelişmesine bağlıdır. Bu gelişme, genel ve özel iki şekilde olur. Genel mânadaki Türk toplumunun ekonomik yapısındaki gelişmedir. Bunun tartışması ayrı bir konudur. Özel mânadaki ise, Türk sinemasının ekonomik yapısındaki gelişmedir. Türk sinemasının ekonomik yapısının değişmesi de iki yoldan olabilir: Biri, Türk filmlerinin daha iyilerinin, daha kötülerine göre değerlendirilmesi, böylece film yapana daha iyi film yapmayı, daha kazançlı hale getirmek, film ciyi gayretlendirip iyiyi teşvik etmektir. Bu da bir kanun meselesidir. İkinci yol ise, Türk filmlerinin pazarının genişlemesi, yani dış pazarlara açılabilmesidir. Bu da doğrudan doğruya Türkiye'nin dünyadaki yeri ile ilgili bir durumdur.

Fatih Sultan Mehmedin İstanbulu fethinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Viyana kapılarında dönüşüne kadar geçen devrede Osmanlı İmparatorluğu, dünyanın bir numaralı kuvveti idi. A-

tatürk, kurtuluş savaşı ile emperyalizme ilk bayrak açan bir halkın önderi olarak, egemenliğini elde etmek isteyen pek çok milletin hayranlığını kazanmıştı. Ama Cumhuriyet İdaresi yöneticileri, yeni bir dünyanın, bloklar arası üçüncü kuvvetin, öncüsü olmak şansını sadece kaçırmakla kalmadılar, aynı zamanda eş siz bir miskinlik politikası ile Türkiye'nin dünya olayları üzerinde fikir yürütemiyen, sözüne kulak asılmayan, önem semiyen bir devlet haline gelmesine sebep oldular.

Dünyanın gidişi üzerinde söz sahibi olamayan bir milletin sanatçıları ve fikir adamları kendi ülkeleri dışında seslerini pek güç duyururlar. Bu, Türk sinemasının teknik ve estetik yetersizliklerinin de üstünde bir imkânsızlıktır. Türk film lerinin mostralık olmadan dış pazarlara açılabilmesi ancak Türkiye'nin dünya olayları üzerinde yeniden söz sahibi olması ile geniş ölçüde gerçekleşebilir.

Türk toplumunun yapısı değişmedikçe, Türk sinemasının ekonomisinde bir gelişme olmadıkça, Türkiye dünyada se-

sini duyurmadıkça, Türk filmleri dış pazarlara açılmadıkça, Türk sinemasına bugünkü şartları içinde hiçbir ilerleme şansı yok mudur? Türk film yaratıcıları, sinemamızın köklerini ve dayanaklarını araştırırken bulduğumuz gerçeklere direnmeden boyun eğip, şartları hiç mi zorlamamalıydılar? Sinemamızın kökleri ni ve dayanaklarını araştırmadaki gerçek duygusu şartların zorlanmasında da bize en büyük ışığı tutacaktır. Zaten Lütfü Akad'ın çıkışından bu yana, Türk sinemasının tarihi gelişimi ve gerçekçilik çabaları bu zorlamaları pek canlı bir şekilde ortaya koymaktadır. Yalnız tarihi gelişimin de açıklıkla ortaya koyduğu gibi, bu zorlamalar sinemamızda büyük sıçramalar meydana getirmemiş, ileri kuvvetlerin toplumumuzda güçlenmesi nisbetinde belli aşamalar gösterebilmiştir. Bundan sonra, Türk sinema sanatçılarının şartlarını zorlayarak verdikleri aşamalara sinema dili, gerçekçi düşünce, dünya görüşü ve kişisel anlam yönlerinden ayrı ayrı bakacağız...

(Gelecek yazı: Sinema dili ve gerçekçi düşünce)

Hayat Mecmuasının

T Ü R K İ Y E ANSİKLOPEDİSİ

Vilâyet fasikülleri 50 Krş.

64 fasikül, tamamı 18 Lira

TURİSTİK TÜRKİYE

Fasiküller 50 kuruş

Tamamı 7 Lira

İKİSİ SADECE 23 LIRA

Bedelini (pul veya para) göndere rek veya ödemeli isteyiniz. (Ödemelilere masraf eklenir.)

SET KİTABEVİ

Balıpaşa yokuşu 118/A, Beyazıt - İst.

BU AY

SET Kitabevinin İlanları

Her hafta :

ARTİST Mecmuasında

Çarşamba günleri :

TERCÜMAN'da

Perşembe günleri:

CUMHURİYET'te

— Yayın hayatı sayfası —

Ve

ÇİRA, KARAOĞLAN'ın

çeşitli sayılarında

MİLLİYET'in yeni

yayın ilanlarında ...

Birsel Film

Takdim eder . Kısmen renkli ve büyük müzikal film

İSTANBUL KALDIRIMLARI

**ZEKİ
MÜREN**

**BELGİN
DORUK**

KADIR SAVUN ★ BEDİA MUVAHHİT
HÜSEYİN BARADAN ★ SEMİH SEZERLİ
AVNİ DİLLİGİL ★ FERİDUN ÇÖLGEÇEN

Reji ve Senaryo :
Metin ERKSAN
Foto Direktörü :
ALİ UĞUR



Uğur Film
Sunar :

Ayhan
IŞIK

HALK ÇOCUĞU

Fatma
GİRİK

SADETTİN ERBİL,
BİRSEN MENEKŞELİ
DEVLET DEVRİM
BEDIA MUVAHHİT

Reji : Memduh ÜN

Foto Direktörü : Mustafa YILMAZ



PEK YAKINDA
İSTANBUL SİNEMALARINDA

Ferit CEYLAN

S y n a r

Fikret
HAKAN

17. YOLCU

Gönül
TURGUT

Kenan
PARS

NURLAN SAN — MUZAFFER TEMA

ALİ ŞEN

Yönetmen : FERİT CEYLAN Senaryo : İLHAN ENGİN
Foto Direktörü : DİNÇER ONAL
Prodüksiyon : NAZMI ULGEN

10. yılını
10. sinemada
serliyor



BELEŞ OSMAN

Orhan
GÜNŞİRAY

Ekrem
BORA

Sevda
FERDAĞ

ALİ ŞEN ★ HANDAN ADALI ★ ZÜHAL TAN

Rejisör : KEMAL INCI

Operatör : FERIDUN KETE



Produksiyon :
KIMIZ Film

İşletme :
GÜNŞİRAY Film