

yeodinci SANIAT

AYLIK
SİNEMA
DERGİSİ

MART 1973
5 TL.

1



SİNEMA DÜZENİ RAPORU

L.AKAD'LA KONUŞMA

- T. ALTUĞ
- E. AYÇA
- N. COŞ
- A. DORSAY
- B. EVREN
- S. İLERİ
- O. KUTLAR
- S. LEONE
- J. LOSEY
- A. Ş. ONARAN
- M. T. ÖNGÖREN
- A. ÖZGÜÇ
- N. ÖZÖN
- S. SOLELLI
- S. TUĞRUL
- T. YAŞAR

yedinci sanat

YIL 1

SAYI 1

MART 1973

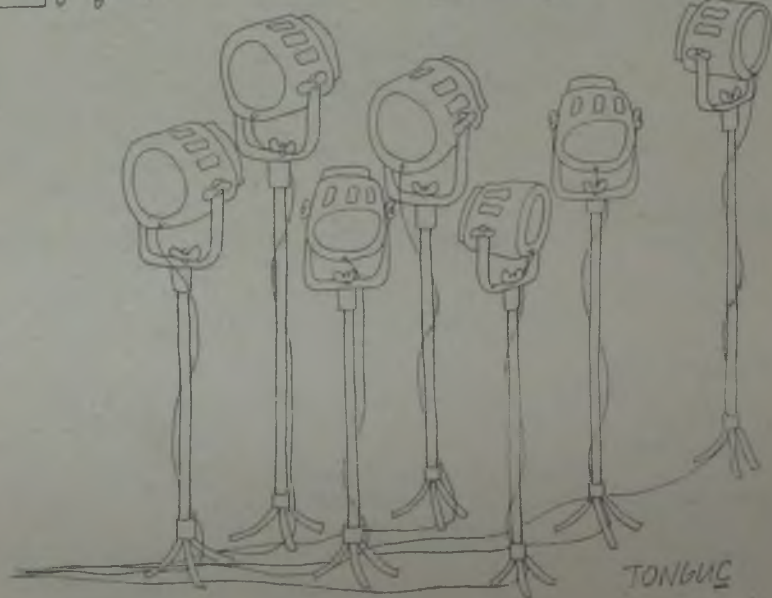
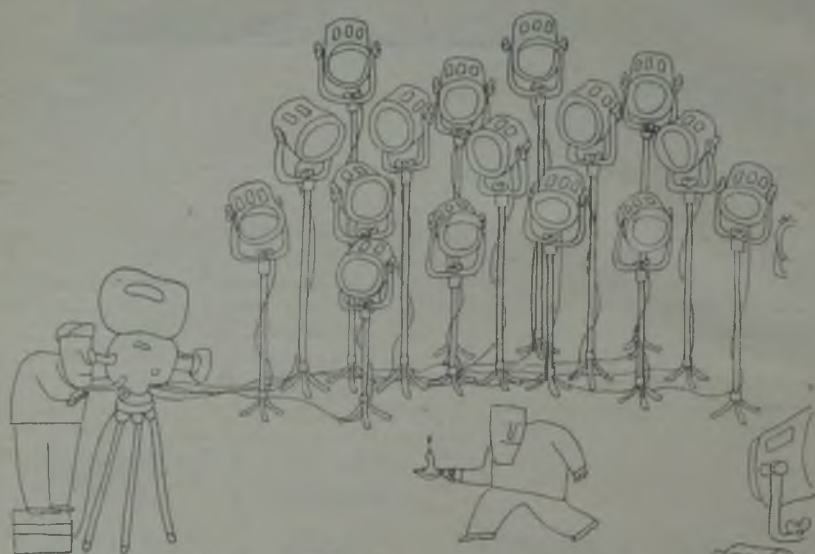
AYLIK SINEMA DERGİSİ

Sahibi : Nezih Coş. Genel yayım yönetmeni : Atilla Dorsay. Yazı işleri sorumlusu : Engin Ayça. Yazışma ve havale adresi : P.K. 654 Beyoğlu - 1st. Yönetim yeri : Sırselvililer cad. 95/5. Taksim - 1st. Sayısı 5 TL., yıllık abonesi 50 TL., altı aylığı 25. TL. dir. Yabancı ülkeler için iki katı alınır. Dergiye gönderilen yazılar geri verilmez. Dizgi ve baskı : Murat Matbaacılık Koll. Şti. Son baskı tarihi : 24 Şubat 1973

Ön kapak : Erkal Yavi.

Resim : Hülya Koçyiğit / GELİN / Lütfi Akad

	KARIKATÜR	2	TONGUÇ YAŞAR
	BAŞLARKEN	3	
FORUM			
YABANCI ŞENLİKLER VE TÜRK SINEMASI	4	ATILLA DORSAY	
SINEMADA YENİ TANIMLAMALARA İHTİYAÇ VAR	6	ENGİN AYÇA	
GARİP BİR BENZEŞME	10	SELİM İLERİ	
SINEMA DÜZENİ RAPORU	13	A. DORSAY / O. KUTLAR / A. Ş. ONARAN / M. T. ÖNGÖREN / N. ÖZÖN / S. SOLEL-Lİ / S. TUĞRUL	
SORUŞTURMA			
EN İYİ 10 TÜRK FILMİ	17	G. SCOGNAMILLO / E. TOKATLI / F. TUNA / A. YERES	
LÜTFİ AKAD'LA BİR KONUŞMA	18	A. DORSAY / N. COŞ / E. AYÇA	
KAYNAKLAR			
1973'DE ÇEKİLEN TÜRK FILİMLERİ	28	AGAH ÖZGÜÇ	
SİNE - MİZAH	30	DERLEYEN : A. D.	
YÖNETMENLER			
SERGIO LEONE İLE KONUŞMA	33		
JOSEPH LOSEY VE «TROÇKI'NIN ÖLDÜRÜLMESİ»	35		
«İRLANDALI KIZ» OLAYI	37		
FİLİMLER			
IRMAK	38	TAYLAN ALTUĞ	
GÖKÇE ÇİÇEK	40	ENGİN AYÇA	
ARABULUCU	42	NEZİH COŞ	
DEKAMERON'UN AŞK HİKAYELERİ	44	BURÇAK EVREN	
YABANDAN GELEN ADAM	45	ATILLA DORSAY	
DEĞERLENDİRME	47		



BAŞLARKEN...

«Yedinci Sanat» la Türkiye'de uzun bir süredir boşluğunun duyulduğuna inandığımız bir sinema dergisi doğdu. Sanatın, toplumun gerçek gereksinmelerini yansıtan somut bir olay olduğuna inananların çıkardıkları bir dergi bu.. Türkiye'de yarım yüzyılı aşkın bir süredir filimler yapılmakta ve gösterilmekte, seyirci ve filim sayısı sürekli artmaktadır. Sinemanın toplumsal gelişme içindeki etkinliği de bilinmektedir. Türkiye'nin dünyadaki yeri de bellidir. Öyleyse bu sinema hareketi, ülkemiz kültür hayatının neresindedir? Düşünce düzeyi, siyasal işlevi ve ekonomik yapısının niteliği nedir? Bunlar ve benzeri sorunlar gereğince ve doğru olarak incelenmiş, araştırılmış, saptanmış mıdır? Bu konudaki çalışmaların varlığı nokta neresidir? Türk toplumunun çağdaş gelişmesinin gerektirdiği tutarlı bir sinemanın niteliği ve boyutları neler olmalıdır? «Yedinci Sanat» la amaçlanan, bu tür soruların cevaplarının araştırılacağı, tartışılacağı bir sinema dergisi yaratmaktır. Dergi sayfalarında sinemanın genel ve özel tüm sorunları, bizdeki kadar çeşitli ülkelerdeki durumu da ele alınacak, bu arada okurların görüşleri de yansıtılmaya çalışılacaktır.

Bu tür dergilerin yayılma alanının, nitelik ve nicelik yönünden sınırlılığı bellidir. Fakat sorunları, çözümleri, doğruları kitleye vasıtalı olarak aktarabilme olanağının varlığı da bir gerçektir. Tüm sorunlar, günlük bir yayın organının ulaşabildiği bir okuyucu kitlesi önünde, kuşkusuz doğru-
dan tartışılmayacaktır. Ama edilen sözler, ulaştığı kimselerce başkalarına, onlardan da diğerlerine yansımaya geçecektir. Bir hareket başka bir hareketi, o da diğerlerini oluşturacaktır. Durmak, susmak, yok olmaktır. «Yedinci Sanat» koşulların elverdiğince soluk almaya ve aldırmaya çalışacak ve bu yoldaki çabalarında başarılı olabilmek için en etkin destek ve eleştirileri okurlarından bekleyecektir.

Y E D İ N C İ S A N A T

YABANCI ŞENLİKLER VE TÜRK SİNEMASI

Atilla DORSAY

Türk sinemasının yabancı şenlikler karşısındaki tutumu, doğrusu ya, tam bir «şenlik» görünüşü altında sürüp gidiyor. Nedir yabancı sinema şenlikleri, niçin yapılır, hangi ortamda olup biter, nasıl, ne biçim filmlerle katılmak gerekir, bu konuda tam bir bilgisizlik, giderek körlük ilgili çevrelerde egemenliğini sürdürüyor. Önce şunu kesinlikle saptamak gerekir : bir yabancı film şenliğine katılmak, sinemayla profesyonel açıdan ilgili bir küçük azınlığın dışında, tüm ulusu ilgilendiren, ulusun çağdaş dünya sanatındaki yeri, varlığı ile direkt olarak ilgili bir konudur. Bu konuyu birtakım çevrelerin, giderek birtakım kişilerin kendi beceriklilik, işbirliklik gayretleri çerçevesinde çözümlemeye ne yetkileri, ne de hakları olmamak gerekir. Çağdaş film şenlikleri, hertürlü uluslararası sanat (veya sanat dışı) yarışmada olduğu gibi, belli bir uygarlık düzeyine erişmiş her ulusun, o dalda, o alanda ortaya koyduğu, koyabileceği en başarılı ürünleri sergileyerek çağdaş uygarlık yaşamına katkısını somut biçimde ortaya koyacağı formlardır. Sinemanın diğer sanat dallarına kıyasla gösterdiği yaygınlık ve önem nedeniyle de, sinema şenlikleri, yıllardır diğer sanat şenlikleri (örneğin Bayreuth müzik şenliği, Venedik sanat biennali, Paris sonbahar şenliği) ile kıyaslandığında, en çok yankı yapan, kendinden söz ettiren sanat hareketleri olma niteliğini korumaktadırlar. Bu şenliklerde alınacak sonuçlar elbette önemlidir. Ama daha önemlisi, bu şenliklere düzenli bir biçimde katılmak, ve bu katılmanın iyi seçilmiş, ulusal nitelikte yapıtlarla yapılması suretiyle de o ulusun kültürel varlığını ortaya koymaktır.

Oysa Türkiye'de yabancı şenliklere katılmak, arada sırada birtakım kişilerin ağzına sakız edilen bir aldatmacadan başka anlam taşımaz. Bir yapımcı kalkar, «ben «Utanç»ı Berlin şenliği için yaptım, oraya göndereceğim» der.. Bir diğeri kalkar, «Gökçe Çiçek»i Cannes şenliği için hazırladığımı ileri sürer.. Bir oyuncu kalkar, «Ben Berlin şenliği için Urfa'da film çekiyorum» diye demeç verir.. 34 milyonu özel teşebbüs sahibi olarak niteleyen başbakanlar görmüş olan Türkiye'de elbet herkes, istediğini yapmakta, becerirse filmini yabancı şenliklere de göndermekte serbesttir.. diye düşünebilirsiniz.. Ama hayır.. Bu iş bu denli basit değildir, olmamak gerekir.. Eğer, benim gibi, 1972 Selanik şenliğinde **Üvey Ana** denen kepazeliğin Türk sinemasını temsilen gösterildiğinde nasıl kahkahalarla karşılanıp, 20 dakika sonra salonun panığe uğramışçasına boşaltmasını görmenin acısını yüreğinizde duymuş olsaydınız siz de herhalde böyle düşünmezsiniz. Bir film, bir yabancı şenliğe (resmi veya özel) katıldığı andan itibaren bir kişinin, bir yönetmenin, bir firmanın filmi olmaktan çıkar, o ülkenin filmi olur. O ülkeyi de kişisel zevkleri, becerileri ve çıkarları uğruna küçük düşürme-



ÜVEY ANA / Sadri Alışık, Zeynep Aksu, Fikret Hakan

ye kimsenin hakkı yoktur. **Utancı** iyi veya kötü filmidir.. **Gökçe Çiçek** iyi veya kötü filmidir.. Fikret Hakan'ın çekeceği film iyi veya kötü olacaktır. Önemli olan, bu değildir.. Önemli olan, bu filmlerin yabancı şenliklere gönderilmesine cınları yapan kişilerin karar verip veremeyeceğidir. Türkiye'nin yabancı şenliklere katılmasında büyük yarar olduğuna ve bazı filmlerle bu şenliklerde pekâlâ olumlu yanırlar uyandırabileceğimize inanan biriyim. Ancak bu işin son derece ciddi biçimde ele alınması zamanının gelip geçtiğine de aynı biçimde inanıyorum. Filmler yapılır, ortaya gelir.. Sinemayı bilen, sinemadan anlıyan kişilerden komisyonlar kurulur.. Bu filmleri görür, seçer, elerler.. Ve Türk sinemasını, dolayısıyla Türk ulusunu temsilen dışarda gösterilecek filmler belli olur.. Bu iş, ne falan cerbezeli yapımcının kişisel dostluklarının gölgesinde, ne de dev aynası önünden ayrılmayan filân yönetmenin lâf kalabalığında halledilebilir... Bu, bir ulusal gurur, bir dış propaganda sorunudur. Ve adına devlet dediğimiz, ama zaman zaman birçok önemli konuda varlığını bir türlü hissedemediğimiz gücün bu işi artık ciddi biçimde ele alması zamanı gelmiştir. 1964 yılında Berlin'de **Susuz Yaz** la duyduğumuz sevincin Türk ulusuna çok görülmesi için hiçbir neden yoktur. Üstelik akıllıca yapılmış, bilgiyle yapılmış seçimlerle, elde edilebilecek sonuçların, bu kez, andığımız örnekteki «yatak hikâyeleri» ne bulaşmasına da gerek olmayacaktır. Birkaç kişinin koskoca bir ulusu dünya âlemin önünde kepaze etmesi de, dış şenliklerin önemini kavramaksızın geçip giden fırsatlar halinde bir-biri ardına yitirilmesi de, sistemli ve bilgili bir «dış şenlikler» politikası ile artık önlenmelidir...

SİNEMANIN YENİ TANIMLAMALARA İHTİYACI VAR

Engin AYÇA

Fotoğraf makinasının, film alıcılarının icat edilmesi zaman olarak Batı'da sanayinin gelişmesi dönemlerine rastlar. İlk makinelerin geliştirilmesi Fransa, İngiltere, Almanya ve A.B.D. de olmuş ve ilk gösteriler de 1895 yılı içinde saydığımız bu dört ülkede birbirinden ayrı ayrı başlamıştır (1895 şubatında ABD'de ilk olarak perdede film gösterileri yapılmış, bunu aynı yılın ekim ayında Berlin'deki gösteriler ve 28 aralıktaki Paris'te «Grand Café»de Lumière kardeşlerin gösterileri izlemiştir. -Bak : Sinema Tarihi - G. Sadoul). Sanayinin ve teknolojinin gelişmesi sonucu ancak varolabilen film alıcıları kullanılmaya yani filmler çekilmeğe başlandığında, ister istemez hızla gelişmekte olan batı Avrupa ve ABD toplumlarının gereksinmelerine cevap verebilecek yönde **gelişmeğe**, varolmaya başlamıştır. Toplumun gelişmesini yöneten sermaye sınıfı film makinasını nasıl kendisi yaratmışsa gene kendisi kullanmıştır. Sinema tabiatı icabı daha doğduğu andan başlayarak sermayenin denetimine girmiş ve de bütün gelişmesini sermayeye bağlı olarak sürdürmüştür. Bu toplumda bir sanayidir artık sinema. Sermaye toplumunda sermayenin denetiminde olan bir sanat, sermaye toplumunun felsefesi ve siyasî görüşü dışında olabilir mi? Olamamıştır. Gösterilecek bazı örnekler de ancak sermaye toplumunun belirlediği sınırlar içinde yapılabilmiş olanlardır. Bu gelişme içinde sinema, gösterilme yerlerini ve biçimlerini de belirlemiştir. Dolayısıyla seyirciyle olan ilişkisini de : ücret ödiyerek girilen, başkalarıyla birlikte kalabalık olarak oturan karanlık bir salon ve beyaz bir perde. Filmlerin yapımı sermaye düzeninin arz-talep kanununa uygun olarak gerçekleşmekte, seyircinin en çok ilgisini çeken konular, seyircinin kolay algılayabileceği şekilde çekilmektedir.

SEYİRCİ OLMA NİTELİĞİNİN BELİRLENMESİ

Sinemadaki arz-talep düzenin yapısı içinde şekillenmektedir. Seyircinin talebi, o seyircilerin sermaye toplumu insanı olarak kendilerinden beklenen taleptir. Düzen neyi isteyeceğini çeşitli yollardan insanlara aşılacaktır. İnsanları belirleyebilecek her türlü araçlardan yararlanılarak düzene uygun nitelikte insanlar yaratılmak istenmektedir. Bir burjuva ancak burjuva sinemasının varolmasına olanak verir. Burjuva sineması böylece (etki - tepki sonucu) zamanla sinema seyircisinin, seyirci olma niteliğini de kesin olarak belirleyerek burjuva sinema olayının gerçekleşmesine olanak vermiştir (doğal biçimde kendi gelişmesini de yaratarak). Seyirci sinemaya iyi vakit geçirmek, boşalmak için gitmektedir, salona girince bu psikolojik bekleyiş içindedir. Talep budur, arz da ona göre olmaktadır, tersi zaten sermaye düzeninde düşünülemez. Bu durumu kırmak, dışına çıkmak isteyenler olmuştur, filmler yapılmıştır, ama bir sinema olayı yaratılamamıştır. Özel seyirci grupları için yapılan filmler öğretici, eğitici okul filmleri niteliğinde düşünülmüş ve yapılmıştır yahutta entellektüel filmler

olmuştur. Fakat sanayi olarak sinema hiçbir zaman özel seyircilere değer vermemiştir.

DEVİRİMCİ SİNEMA

Devrimci sinema bu ortamda çeşitli yolları deneyerek çeşitli yeni türde filmler yapabilir; bu iş için önce seyirciyle kuracağı ilişkiyi aydınlatması, saptaması gerekir. Devrimci sinema seyirciyi genel tanımlaması içinde alamaz, seyirciyi ayırır, kime ne vereceğini bilir; seyirciyle kuracağı ilişki dialektik bir ilişki olur, gerçek seyircisini seçer. Konuyu hemen ikiye ayıralım: mevcut sinema düzeni içinde yapılacak sinema ve bunun dışında yapılacak olanı.

İlk önce bu ikinciye ele alıp inceliyelim, asıl üzerinde durulacak ve bize yolunuzu gösterecek sinema çalışmasının bu olduğunu sanıyoruz (ve bu tür filmlerin devrimci örgütlerin desteğinden yoksun olarak yapılamayacağını da biliyoruz). Mevcut sinema düzeni (yapımı, dağıtımı, işletmesiyle) dışında yapılacak devrimci sinema herşeyden önce seyircisini seçer. Karışık (heterojen) bir seyirci kitlesine değil, ekonomik yapısı, toplumsal yaşayışı aynı olan homojen bir kalabalığı amaçlar. Bu durumda dialektik ilişki daha kolay ve sağlam olarak kurulabilir. Yapılabilecek filmler seyirciyle şöyle ilişkiler gerçekleştirebilir örneğin:

- a — Seyircinin iç çelişmesini perdeye getirerek bu kimselerin kendi durumlarını, dışlarında bir nesne olarak (yani objektif biçimde) görmelerini ve tahlil ederek eleştirmelerini sağlayarak gerekli sonuçları çıkartmak,
- b — Seyirciye kendi dışındaki sınıf ve kesimlerin niteliğini ve çelişkilerini açık bir şekilde göstermek ve bunu yargılamak,
- c — Seyirciye kendi dışındaki insanların değişik yaşamını göstererek, kenleriyle olan zıtlığı, dengesizliği ortaya koymak ve bunun giderilmesinin gerekip gerekmediğini sormak,
- d — Bireyin kendi kafasında yapması gereken «durum muhakemesini» perdede temsili olarak canlandırıp doğru olarak çözümlemek, vb...

Bu tür çalışmaların yapılabilmesi için gidilen seyircilerin iyi tanınması, incelenmesi yani bilinmesi, onlarla yakın ilişkiler içinde olunması gerekir (ideal olanı bu tür filmlerin bizzat ilgili çevrelerden kimseler tarafından yapılmasıdır ki aydın sinemacılara düşen görevlerden biri de bunun gerçekleşmesi için gerekli çalışmaları yapmaktır). Seyirciyle film arasında kurulacak ilişki sonucu ortaya çıkacak durum, seyirciyi bir oluşumun içine sokmalıdır. Seyirci filmi gördükten sonra görmeden evvel olduğundan başka türlü olmalıdır, bu başka türlü olma herşeyle karşılaşmadan sonra ortaya çıkan olağan bir sonuçtur, ama sözünü ettiğimiz oluşum devrimci bilinçlenme, görüş, hareket doğrultusundadır. Çalışmalar oluşumları bu yönde kanallandırmalıdır. Devrim süreci içinde yeni ve ileri bir yere gelmelidir seyirci... Sinemacı böyle bir oluşumda ancak **katalizör** rolü oynayabilir. Devrimci kuruluşlar bu çeşit çalışmaların yapılması için mutlaka her bakımdan yardımcı ve destek olmak zorundadırlar, ancak bu şekilde istenilen türde filmler yapılabilir ve seyirciye iletebilir.

Mevcut sinema düzeni içinde yapılacak film çalışmaları daha karmaşık durumlar ve sorunlar çıkarmaktadır karşımıza. Önce filmlerin yapılabilmesi ve gösterilebilmesi için piyasa ile belirli ilişkilerin kurulması gerekmektedir. Bu ilişkiler zorunludur, çünkü piyasanın dışında yapılabilen filmlerin gösterilme olanak-

ları çok güçtür. Olmaz değildir tabii, ama bu olanaklar piyasanın istediğine uygun filmler yapabilme derecesine göre azalmakta veya çoğalmaktadır. Bir de yapılan filmlerin uluslararası bir festivalde veya bir ülkedeki gösterilerde çok başarı gösterip gerekli reklâmı yaparak Türkiye işletmesini sağlamak yolu vardır. Sorunun bu yanı üzerinde şimdi fazla durmadan işletmeciler tarafından benimsenmiş karışık (heterojen) nitelikteki seyirci için yapılması düşünülen türdeki film çalışmalarının neler ve nasıl olabileceğine bakalım.

Seyircilerin niteliklerinin bilinmesi burada da önemli bir yer tutar. Bir sinema salonunu dolduran seyirci (veya bir filmin tüm seyircisi) çeşitli sınıf ve kesimlerden gelmektedir. Bunların filmi seyrederken, salonun dışındaki hayatlarından koparak bir tüketimin, boşalımın içine girmeleri mevcut düzenin felsefesine uygun olarak yapılmaktadır. Devrimci sinemada seyirci bu tür bir ilişkinin dışında tutulmalıdır. Her ne kadar seyirci salona girince normal hayatından kopmuş bir psikoloji içinde bulunuyorsa da sınıfsal niteliğini yitirmemiştir. Bizim için çıkış noktası bu sınıfsal niteliklerdir işte. Seyirci ile kurulacak dialektik ilişki sonucu her seyircinin sınıfsal niteliğine göre filmi görmesi ve değerlendirmesi sağlanmalıdır. Bu nasıl olabilir? Homojen seyirci için düşündüğümüz film - seyirci ilişkisi üzerine yaptığımız çalışmalar burada bize çok yararlı olacak. Bir masal anlatarak diyelim ki orman hayvanları sinemaya gelmişler. Aslanın acıklı serüvenlerini görmek için ve aslanın başına gelen olaylardan etkilenmişler, ağlamışlar. Halbuki aslan ormanların kralıdır ve en güçlüdür, kendinden güçsüzleri yiyerek yaşamaktadır. Bütün hayvanların bu gerçeği bilmezmiş gibi aslana acımalarının önüne geçmek gerek. Seyredenlerin yalnızca aslanlar ve tavşanlar olduğunu kabul edelim, eğer film aslan ve tavşanları seyirci olarak birbirinden ayırabilirse ve film tavşanların aslandan kurtuluşunu işliyorsa, tavşanlar artık aslanın perdedeki haline acımayacaklar.

Sınıf ve tabakalar salonda çoğalınca filmin kuruluşu, çevrenin, kişilerin tanıtılması, aralarındaki ilişkilerin düzenlenmesi daha karmaşık durumlar ortaya çıkaracaktır. Her sınıf ve tabakanın seyircisine filmde ancak kendisi için anlatılanlar tam olarak açık olacak, yani herkes sınıfına göre ayrı bir boyut ve derinlikte görecektir, filmi. Her sınıf ve tabakanın filmde mutlaka **bir tarafı** olacaktır ve herkes bu kendi tarafıyla filmin başında birleşip bütünleşmeli, filmin sonunda da kendi sınıfsal açısından **belirli** bir oluşuma girmelidir.

Ayrıca yalnız bir sınıf (veya tabaka) göz önüne alınarak da bir film düşünülebilir. Bu durumda filmin çözümünde gerekli olan anahtar yalnız amaçlanan nitelikleri seyircide doğal olarak vardır. Diğer seyirciler filmi daha çok yüzye kalarak herhangi bir film gibi izlerler.

SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

Gerçekçi filmler yapılmalıdır sinemada, ama bu gerçekçilik filmlerde olayların ve kişilerin oldukları gibi gösterilmesi anlamında, işte gerçekler, işte bozukluklar denerek olmayacaktır. Çünkü bu gibi tutumlar aslında gerçeği eksik, dolayısıyla yanlış olarak anlamak, ele almaktır. Gerçek derken, gerçeğin kendi gerçeğini anlamak gerekir, bu da sinema salonunda perdedeki film ile seyircilerin o andaki beraberliklerinin ortaya çıkardığı durumdur. **Olan bitenleri, insan ilişkilerini, toplum ilişkilerini doğru olarak görüp anlayarak bunları sinemanın kendi gerçeği içinde ele alıp seyirciye, devrime yararlı olabilecek bir şe-**

kilde vermeğe gerçekçi çalışma diyeceğiz. Sinemada gerçekçiliğin mutlaka belgesel nitelikteki çalışmalarla yapılması gerekmez. Sayısız ögenin bir araya gelmesiyle oluşan objektif gerçeğin sinemadaki bütün bu öğelerin ele alınması, aralarındaki ilişkilerin gösterilmesi şeklinde yapılması nasılsa olanaksız (gereksizde) olduğu için kaçınılmaz bir şekilde görüntüler arasında (hatta bu görüntülerin büyüklükleri, görüş açıları, vb... bakımından da) seçime gidilmekte ve bu şekilde yeni bir durum yaratılmakta böylece seyirciye gerçek diye bu sunulmaktadır. Aslında verilen filmde birbirini izleyen görüntülerin seyirciyle birlikte oluşturduğu başka bir gerçektir, bitmiş tam bir gerçektir. Bu, belgesel nitelikte görüntülerle olduğu gibi değişik nitelikteki görüntülerle de yapılabilir. Ve en önemlisi seyircide istenilen etki ve tepkinin gerçekleştirilmesidir, bunun sonucu ortaya çıkan durum esas gerçektir bizce.

Kapitalizmin oluşturduğu burjuva sineması kendi ideolojisi içinde seyirci - film ilişkilerini bir düzene sokmuş ve morfin sinemasını, tüketim, boşalım sinemasını hatta reforma yönelik eleştiri sinemasını yaratmıştır. Kültür emperyalizmi yoluyla da bu sinema bütün dünya uluslarına kabul ettirilmiştir. (doğu bloku dahi bu etkinin dışında değildir.)

Yeni bir sinema yaratılması söz konusu olunca sinemanın yeniden ele alınması ve tanımlanması gerekmektedir. Bu konunun öncelik ve ivedilikle ele alınıp incelenmesi, bir sonuca vardırılmasının birinci plânda yapılması gereken çalışma olduğunu sanıyoruz.

Filmlerin gösterilme yer ve durumları seyircileri değişik psikolojik yapıya getirmekte ve filmle olacak ilişkisini etkilemektedir. Örneğin çalışan bir insan boş bir zamanında sinemaya giderken önce zamanını iyi geçirmek, eğlenmek, normal yaşamından uzaklaşmak, değişik yeni şeyler görmek istemektedir; zaten sinemalarda oynayan filmler de seyircilerin bu isteklerine cevap verecek şekilde hazırlanmışlardır. Aynı insan bir kurum, bir örgüt tarafından bazı filmlerin görülmesi için bir salona özel olarak çağırılmışsa o zaman bu insanın filmler karşısındaki psikolojisi düzen tarafından koşullandırılmış bir psikoloji değildir artık, değişiktir, beklediği şey de değişiktir. Ve para vererek normal piyasada gördüğünde olumsuz tepki gösterebileceği bir filmi özel koşullarda pekâlâ rahat bir şekilde kabul edip algılayabilecektir. Vakit geçirmek için sinemaya giden seyircinin psikolojik durumuyla (hazırlığıyla), başka bir amaç için özel olarak çağırılmış veya toplanmış bir seyircinin psikolojik durumunun bu değişikliği film - seyirci arasındaki kurulacak ilişkiyi de etkileyecektir. Bu yüzden özel seyircilere yönelmiş filmlerin kuruluşuyla, genel seyirciye yönelmiş filmlerin kuruluşları değişik olacak, seyirciyle kuracakları ilişkiyi değişik yöntemlerle gerçekleştireceklerdir.

Devrim için yapılacak sinema devrimci sinemayı oluşturur. Bu yalnızca devrimci lâflar etmek, devrimci doğruları göstermekle olmaz. Hatta hiç biri yapılmayabilir de bunların. Çünkü önemli olan perdede görülen şeylerin niteliği değildir, ama filmle seyircilerin salonda gerçekleştirdikleri devrimci bir oluşumdur. Burjuva sinema olayıyla, devrimci sinema olayı bu bakımdan nitelik olarak birbirinden ayrılmaktadırlar. Sorun sinemanın devrimidir aslında, ancak devrimci niteliğe, tanıma, erişmiş bir sinema devrim gelişmesi içinde üstüne düşen görevi yapabilir.

GARİP BİR BENZEŞME

Selim İLERİ

Türk sineması başlangıcından bugüne, zaman zaman Türk edebiyatıyla yakın ilintiler kurmuştur. Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Fakir Baykurt'a kadar pek çok yazarımızın eserleri filme alınmıştır. Sinema, kendi olanakları çerçevesinde yararlanmıştır bu eserlerden. Yani romancının, hikâyecinin yazdıkları satır satır görüntüye dönüşmemiştir. Film yönetmenin ve senaryo yazarının sanatsal tutumlarıyla roman ya da hikâye yazarının görüşlerindeki ayrılıklar bir yana; sinema ile edebiyatın apayrı iki dal olduğu hatırlanmalı.

1972 - 73 sinema mevsiminin en önemli yerli filmlerinden biri **Cemo**'ydu bence. Atıf Yılmaz, Kemal Bilbaşar'ın aynı adlı romanını Ayşe Şasa'nın senaryosuyla sinemaya aktarmıştı. Bilbaşar filmin gösterilişinden sonra, çeşitli yayın organlarında **Cemo**'nun değişik biçimde yorumlandığını ileri sürdü. (Roman, kişilerin olay'ı kendilerine göre anlatmalarıyla teknik bir bütünlüğe eriyordu. Bilbaşar, bu yöntemi anarak Şasa'nın da **Cemo**'yu kendine göre anlattığını söyledi.) En önemlisi, Türk sinemasının henüz bir edebiyat eserini saygıyla değerlendiremeyeceği kanısındaydı.

Ben Şasa'nın meseleye eğilişindeki bakıştan yanayım. Senaryo yazarının romana «kesenkes» bağlılığı diye bir şey söz konusu edilmemeli. Yılmaz'la Şasa, **Cemo**'dan esinlendiklerini görüntülemişlerdi sadece. Bilbaşar'ın tedirginliği, filmin görüntülerine duyduğu yabancılık olmalı. Örnekte Memo'nun hayatına giren Osmanlı paşası, Bilbaşar'a aykırı gelmiş. Şasa ile dünya görüşlerinin uyuşmamasından meydana gelen bir durum herhalde. Bütün bunlar senaryo yazarını kafa işçisi değil, kol işçisi saymaktan doğuyor. Ancak, Bilbaşar'ın da düşüncelerini açıklaması en doğâl hakkıydı.

Yönetmen Yılmaz'ın Bilbaşar'ın eserleriyle ilişkisi 1957 yıllarına dayanır. **Gelinin Muradı**, «Pembe Kurt» ve «Üç Buutlu Hikâyeler» adlı ürünlerden esinlenilerek çekilmiş, tamamıyla özgün bir senaryoydu. Ve Yılmaz kendisi yazmıştı. Yani hikâyeler birer çıkış noktasıydı. (Filmin başyazıları ve ilgili kaynaklar tanıklık eder.) Pek çok konunun ad san anılmadan iyice talan edildiği bir ortamda, Bilbaşar'ın ürünleri namus borcu olarak özellikle belirtilmişti. Kaldı ki **Gelinin Muradı**'nın konusu, bu iki hikâyeden hayli başkalaşmıştı.

Yıl 1973. Bilbaşar'ın bir romanı yayımlanır: **Başka Olur Ağaların Dügünü**. Bilbaşar, Türk sinemasının edebiyat eserlerini saygıyla değerlendiremediğini ifade ettikten sonra **Gelinin Muradı**'nı romanlaştırmıştır. Romanlaştırmak ne mene bir şeyse! Yılmaz'ın senaryosu diyaloglarından mizansenlerine, olay gelişiminden dramatik çatısına kadar baştan aşağıya romana geçmiştir. Sık sık bir iki cümle kırılmış, bir iki cümle eklenmiş sık sık da. Senaryo anlatımının dilimizdeki gereği olan «geniş zaman» kullanımı, **Başka Olur Ağaların Dügünü**'nde «-di'li geçmiş» zamana dönüştürülmüş. Bu da roman anlatımının gereği olsa...



CEMO / Türkân Şoray.

«Osman ağa onun hizasına gelince azametle kasılır.

Bu esnada sokağın diğer ucunda postacının çıktığı ve sallanarak yaklaştığı görünür.

OSMAN — Kolay gelsin Fatma bacı, iyi misin?

FATMA — Allah ömürler versin Osman ağa.

OSMAN — Senin oğlandan ne haber?

FATMA — O da sağlığına duacı. Çoktan haberin almadım ya...»

(Gelinin Muradı; senaryo, sayfa 1-2)

«Osman Ağanın kendine gösterilen bu her zamanki saygıdan yüreği kabardı; dikilip kasıldı :

— Kolay gelsin Fatma bacı, iyi misin?

Fatma Bacı başörtüsünü düzeltti :

— Allah ömürler versin Osman Ağa, çok şükür halimize, karşılığını verdi. Osman Ağa o sabah çoktandır sormadığı bir soruyu daha sordu bacıya :

— Senin oğlandan ne haber?

Fatma Bacının yüzü güneş gibi parladı :

— O da sağlığınıza duacı helbet ağam... Çoktandır habarını almadım a... dedi.

Tam bu anda yan sokaktan, topal bacağıyla sürüyerek Bucağın emektar postacıları çıktı. (Başka Olur Aşaların Düğünü; roman, sayfa 6-7)

Örnekleri çoğaltmak, burada, senaryo ile romanı yan yana yayımlamaya yol açacak. Olanaksız bir şey.

Cemo'suyla önemsenmiş bir romancımız olan Bilbaşar'ın yeni eserindeki garip benzeşmeler dizisi nasıl açıklanır bilemiyorum. Çaldı - çırttı polistliği yapmaya düşün kimilerinin ilgisini çekmeliydi her şeyden önce. Ancak düzenin geçerliliğine uygun olarak çaldı - çırtıcılarımız, genellikle, gerçek olaylar yerine benmerkezci vehimleriyle uğraşmaktalar. Kara çalmalarının tabanına haksızlıkları oturtamadıklarından.

Scnuçla, bir eserin sinemaya aktarılışında yorum farkları, edebiyatçıya saygısızlık sayılırsa; Bilbaşar'ın **Gelinin Muradı** yaratıcısı Yılmaz'a ne duyduğu kestirilemez. Ama dünün sinema seyircisiyle bugünün ve yarının edebiyat okuruna saygı duymadığı rahatlıkla söylenmeli.

SELİM İLERİ

Destan Gönüller

roman

Hürriyet Yayınları



P.K. 1392
Sirkeci/İstanbul

**TOPLUMCU
SANATIN
VE
DÜŞÜNCENİN
İZLEYİCİSİ**

MART SAYISINDA

- ☐ SABAHATTİN ALİ'nin bilinmiyen iki şiiri
- ☐ 1973 : Brecht Yılı
- ☐ Sabahattin Ali'nin hikâyeciliği ve gerçekçiliği
- ☐ Vietnam kırımından fotoğraflar

SİNEMA RAPORLARI

Bir sinema kanunu çıkması ve Türk sinemasının olumlu bir devlet denetimi, ilgi ve himayesine kavuşturulması için yıllardır çeşitli komisyonlar, kurullar toplandı, öneriler yapıldı, tasarılar hazırlandı. Ve tabii bunların hiçbirinden olumlu bir sonuç alınamadı. YEDİNCİ SANAT, bu çeşitli öneri ve tasarıların kenarda bucakta dosyalarda beklenmektense, kamu oyuna arz edilmesinin yararlı olacağı düşüncesiyle, bu sayıda, eski Kültür Bakanı Talât Halman'ın çağrısıyla 1972 yılında Ankara'da toplanmış olan komisyonun hazırladığı ve büyük ölçüde, 1964'de toplanmış olan ünlü Sinema Şurası'nın hazırladığı tasarıya dayanan önerinin ilk bölümünü bu sayıda yayınlıyor. Gelecek sayılarda, bu konuda hazırlanmış diğer bazı tasarılar da yayınlanacaktır.

SİNEMA DANIŞMA KURULU RAPORU: 1

Kültür Bakanlığı'nın çağrısı üzerine 2 Eylül - 22 Ekim 1971 tarihleri arasında Ankara'da toplanan kurulumuz, Türk sinemasının başlıca sorunlarına bir çözüm bulmak amacıyla, bu konuda şimdiye kadar hazırlanmış olan tasarı ve belgeleri incelemiş ve bunlar arasında 1964 yılındaki «Birinci Türk Sinema Şurası»nın raporunu, çalışmalarına temel olabilecek değer ve nitelikte bulmuştur. Kurulumuz bu raporu, o zamandan beri meydana gelen gelişmelerin ışığında ve günümüzün koşullarına göre gerekli değişiklik ve eklemelere tabi tutarak, aşağıdaki raporu hazırlamıştır.

I. YAPIM

Kurulumuz ilk olarak yapım konusunu ele almış ve görüşmelerden çıkan sonuçlara göre bunun dört bölümde incelenmesini uygun bulmuştur.

A) YERLİ YAPIMIN KORUNMASI :

Kurulumuz, Türk sinema endüstrisinin temelli bir değişikliğe uğrayabilmesi için, her şeyden önce, yerli film yapımının ele alınması gerektiğinde görüş birliğine varmış ve bunun için de ilk elde, yerli filmin kalitesini yükseltici tedbirler alınması gerektiğine inanmıştır. Yerli film kalitesinde bir yükselişin ancak çeşitli destekleme ve koruma tedbirleriyle gerçekleştirilebileceğini düşünen kurulumuz, bugüne kadar uygulanan koruma düzeninin sakatlığı üzerinde görüş birliğine varmıştır. 1948 yılından başlayarak, yerli filmler lehinde Belediye Eğlence Resminde yapılan indirim, filmlerin sadece sayıca artışına yol açmış, bu filmlerin kalitesinde herhangi bir ilerleme sağlayamamıştır. Kötü film ile iyi filmin aynı ölçüde korunmasının doğurduğu bu sonucu göz önüne alan kurulumuz, yerli filmlere uygulanacak destek ve koruma tedbirlerinin, kaliteyi temel alması görüşündedir. Bundan dolayı, kaliteli filmlerin çevrilmesini kolaylaştıracak şu tedbirlerin alınması öngörülmüştür :

- 1) **Kaliteye prim** : Filmciler, Türkiye'de gösterilme olanağını elde eden yerli filmlerinin kalite priminden yararlanabilmesi için, bunları tarafsız nitelikte bir jüriye sunacaklardır. «Türk Sinema Kurumu»nun (TSK) kuracağı bu jüri, filmleri inceleyip bunlardan kalite primine lâyık olanları tespit edecektir. Jüri, kalite primine lâyık görülen filmlere birer belge verecek, ayrıca bu filmlerin afişlerinde ve öbür reklâm ve tanıtma malzemelerinde bu husus belirtilecektir. Kalite primine lâyık görülen filmler için aşağıdaki rüsum sistemi teklif edilmiştir :

- a — Yerli filmlere uygulanacak olan bilet bedeli üzerinden alınan Belediye Eğlence Resmi, % 20'den (yürürlükteki Belediye Gelirleri Kanunu'nun ilgili maddesindeki ifadeye göre % 25'ten) % 30'a (aynı maddedeki ifadeye göre % 42,85'e) çıkarılacaktır.
- b — Buna karşılık, kalite barajını aşan yerli filmler % 15 (aynı maddedeki ifadeye göre % 17,77) oranında bir eğlence resmine tabi tutulacaktır. Kurulumuz, kalite barajını aşan filmlerin kendi aralarında A,B,C, şeklinde kademelendirilerek, gerekirse % 15'ten başlayacak belediye eğlence resmi indirimi tamamiyle kaldırılacak yolda uygulanabilmesini de yararlı görmektedir. Kurulumuz, bununla ilgili olarak, 1.7.1948 tarih ve 5237 sayılı «Belediye Gelirleri Kanunu»nun 27. maddesinde gerekli değişikliklerin yapılmasını ve Türkiye'nin her tarafında aynı rüsum oranlarının uygulanmasını önerir.
- 2) **Kredi** : «TSK» fonundan, kalite barajını aşan filmlerin yapımcılarına ve yönetmenlerine, hazırlanacak bir yönetmeliğe göre, yeni çevirecekleri film için kredi açılacaktır.
- 3) **Ödüller** : Yine kalite barajını aşan filmler arasında, hazırlanacak bir yönetmeliğe göre, her yılın en başarılı olanlara ödüller dağıtılacaktır. Kurulumuz, kalite barajını aşan filmlerin, bu destekleme ve koruma şekillerinin birinden ya da birkaçından yararlanabilmesini uygun görmektedir. Kalite barajını aşan filmleri ve ödül verilecek filmleri tespit edecek olan jürinin aşağıda belirtilen beş kişiden oluşması uygun görülmüştür:
- Sinema yönetmeni,
 - Sanatçı,
 - Üniversiteden sanatla ilgili öğretim üyesi,
 - Sinema yazarı.
 - Sinema düşünürü.
- Jüri ancak, yapımcıları tarafından değerlendirilmesi için sunulan filmleri inceleyecektir.
- 4) **Yabancı ülkelere ihracı teşvik** : Yabancı ülkelere ihraç edilen kısa ya da uzun filmler için, ihracatı teşvik bakımından bazı yeni malf bağışıklık hükümlerinin konulması uygun görülmüştür.

B) KISA FİLMLER :

- 1) **Kısa filmin tanımı** : Yurdumuzda kısa film yapımının bugüne kadar elle tutulur bir gelişme göstermediğini göz önüne alan kurulumuz, eğitici ve öğretici rolü de çok önemli olan bu sinema kolunun gelişmesi için tedbirler alınmasını uygun görmüştür. Kısa filmler konusunda yurdu-

muzda şimdiye kadar yerleşmiş bir tanımın bulunmadığını göz önüne alan kurulumuz, her şeyden önce bu sınıfa girecek filmlerin bir tanımının yapılmasını gerekli bulmaktadır.

Öğretici, eğitici, tanıtıcı ya da belgesel bir nitelik taşıyan, uzun metrajlı oyun filmlerinden önce gösterilen ya da gereğinde bir programın tümünü meydana getiren, en az 250 metre, en çok 1000 metre uzunluğundaki filmlere kısa metrajlı film denir. Bu kategoriye, canlı-resim (cartoon), kukla filmleri ve konulu filmler dahildir. Haber (aktüalite) filmleri ile reklâm filmleri bunun dışındadır.

- 2) **Kısa filmlerin oynatılması :** Kısa filmlerin sinemalarda gösterilmesini mecburî kılmak üzere, aşağıdaki esaslarda görüş birliğine varılmıştır :
 - a — Her seansta, uzun oyun filmlerinden önce yerli ya da yabancı kısa bir film gösterilecektir.
 - b — Sinema salonu sahipleri, program değiştirince, kısa filmi de değiştireceklerdir.
 - c — Yabancı devletlerin enformasyon servisleri tarafından çevrilip dağıtılan, bu devletlerin resmî ya da gayriresmî propagandasına hizmet edecek nitelikteki filmler, mecburî programasyona giren filmlerin yerini alamayacaktır.
 - ç — Yabancı kısa filmleri ancak «TSK»nın, bu filmler için aranan niteliklere uygun olduğunu belirten belgesini aldıktan sonra mecburî programasyona girecektir.
- 3) **Mevzuatta değişiklik :** 18.2.1937 tarih ve 3122 sayılı «Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun»un işler duruma getirilmesi ve yukarıda belirtilen esaslara göre yeniden düzenlenmesi uygun görülmüştür.
- 4) **Kısa filmlere ödül :** «TSK», mecburî programasyona girebilecek nitelikteki yerli kısa filmler arasından en başarılı olanlarına, hazırlanacak bir yönetmeliğe göre, her yıl ödüller dağıtacaktır. Ödül dağıtılacak filmleri, yukarıda A/3 maddesinde belirtilen jüri seçecektir.
- 5) **Kısa filmlerle ilgili merci :** Kısa filmlerle ilgili tedbir ve işlemler «TSK» tarafından tespit edilip yürütülecektir.
- 6) **Kültür ve sanat filmleriyle ilgili tedbirler :** Türkiye'nin kültürel kalkınmasına yardımcı olmak amacıyla, yurdumuzun çeşitli tarihsel, doğal, arkeolojik zenginliklerini tespit etmek ve tanıtmak üzere, «TSK» bu çeşit filmlerin çevrilmesini destekler, bu çeşit filmleri yaptırır, gereğinde kendi yapar; ayrıca değerli yabancı sanat ve kültür filmlerini sağlar ve bunların yurt ölçüsünde gösterilmesi için gerekli tedbirleri alır.

C) YERLİ YAPIMLA İLGİLİ MALİ SORUNLAR :

- 1) **Amortisman oranlarının yeniden düzenlenmesi :** Film yapımındaki anormal artışın, dolayısıyla filmlerin kalitelerindeki düşüşün önemli bir nedeni de, bugüne kadar uygulanmakta olan amortisman düzeninin, yapıma yatırılan sermayenin vergi yoluyla erimesine yol açmasıdır. Türkiye'de gösterilen bütün filmler, ister yerli ister yabancı olsun, beş yıllık bir amortisman tabi tutulmaktadır. Buna göre, birinci yıl film maliyetinin % 60'ı, ikinci yıl % 20'si, üçüncü yıl % 10'u, dördüncü ve beşinci yıllar % 5'eri amorti edilmiş sayılmaktadır. Bu durumda bir film, birinci yılın sonunda, maliyet bedeli çıksın ya da çıkmasın, maliyetinin % 60'ını

aşan bir hasılat sağladığı takdirde, % 60'ın üstündeki bu fark için vergi tahakkuk ettirilmektedir. Böylelikle, yapımda kullanılan sermaye, önemli bir oranda, vergi yoluyla eriyip kaybolmaktadır. Bir yapımcı, sermayesinin vergi yoluyla erimesini önlemek için, mali hesap yılının sonuna doğru, afelacele bir ya da birkaç film daha çevirerek, yatırımını artırmak yoluna gitmektedir. Bu da vergilendirmeyi ertelediği gibi, filmlerin kalitesinde de büyük bir düşüşe yol açmaktadır. Bu sakıncayı göz önüne alan kurulumuz, amortisman oranlarının yeniden düzenlenmesini, hatta film maliyetlerinin tamamıyla amorti edildikten sonra vergilendirilmesinin uygun olacağını öngörmektedir.

- 2) **Vergi ertelemesi** : Sinema endüstrimizin çağdaş teknik düzeye ulaşmasını sağlayacak modern stüdyo ve laboratuvarların kurulması, teknik donatım ve araçların getirilmesi gibi sinemacılığımıza yararlı yatırımlarda bulunacak sinemacıların, bu yatırımlar «TSK»nın onayından geçmek şartıyla, vergi ertelemesinden yararlanmaları yerinde görülmüştür.
- 3) **Özel hesap dönemi** : Film yapımında mali disiplini sağlamak amacıyla, sinema mesleğinin gereklerine uygun olarak tespit edilen özel hesap dönemine, istisnasız bütün yapımcıların uyması uygun görülmektedir.

Ç) ORTAKYAPIMLAR VE YABANCILARLA İŞBİRLİĞİ :

Filmlerinin tamamını ya da bir kısmını Türkiye'de çevirmek isteyen yabancıların, yerli yersiz kolaylıklardan ve aşırı bir ilgiden yararlanıp sonradan istismara kaçmalarını önlemek ve yeni pazarların açılması için gerekli olan ortak yapım düzenini belirli kurallar ve garantiler çerçevesinde yürütebilmek amacıyla kurulumuz aşağıdaki noktaları tespit etmiştir :

- 1) Yabancıların Türkiye'de çevirmek istedikleri filmler için müracaatlarını doğrudan doğruya «TSK»ya yapmaları ve bu müracaatların bu kurum tarafından incelenip karara bağlanması.
- 2) Yurt içinden ya da dışından ortak yapımla ilgili tekliflerin iki taraflı ya da çok taraflı uluslararası anlaşmalar gereğince «TSK» kanalıyla, filmcilikle ilgili kuruluşlara bildirilmesi.
- 3) Ortak yapım şeklinde ya da yabancı yapımcıların Türkiye'de kendi sermayeleri ile film çevirmeleri durumunda, çalışma koşullarının «TSK» tarafından tespit edilmesi ve bu yapımlara Türk uyrukluların belli bir oranda katılmalarının sağlanması.
- 4) Ortak Pazar'a katılmamızın sinemacılık konusunda doğuracağı yükümler göz önüne alınarak, «TSK» tarafından bu konudaki gerekli hazırlıklara bir an önce başlanması. (Devam edecek)

Raporun hazırlanmasına katılanlar :

Atilla DORSAY, Onat KUTLAR

Alim Şerif ONARAN, Mahmut Tali ÖNGÖREN,

Nijat ÖZÖN, Sezai SOLELLI, Semih TUĞRUL

Soruşturma

BUGÜNE KADAR ÇEVİRİLEN EN İYİ ON TÜRK FİLMİ

Agâh ÖZGÜÇ

Sinema yazarı arkadaşımız Agâh Özgüç'ün Türk sinemasıyla çeşitli dallarda ilgilenmiş 150 kadar kişiyle yaptığı «Başlangıcından bugüne kadar çevrilmiş en iyi 10 Türk filmi» soruşturmasını ilk sayımızdan başlayarak parça parça okurlarımıza sunacağız. Özgüç'ün cevap alma sırasına göre karışık bir düzende vereceğimiz listeler tamamlandıktan sonra Türk sinemasının bugüne kadar yaptığı «en iyi 10 film» açıklanacak; Özgüç bu soruşturmasını ayrıca eleştirmelerle de destekleyip bir kitap haline getirecek.

G. Scognamillo (Sinema yazarı)

(Tarih sırasıyla ve gördüklerim arasında)

- 1 — Bir Millet Uyanıyor / Ertuğrul
- 2 — Kanun Namına / L. Akad
- 3 — Gelinin Muradı / A. Yılmaz
- 4 — Üç Arkadaş / M. Ün
- 5 — Namus Uğruna / O. Seden
- 6 — Yılanların Öcü / M. Erksan
- 7 — Haremde 4 Kadın / H. Refiğ
- 8 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 9 — Bitmeyen Yol / D. Sağıroğlu
- 10 — Umut / Y. Güney

Feyzi Tuna (Yönetmen)

- 1 — Çalıkuşu / O. Seden
- 2 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 3 — Sevmek Zamanı / M. Erksan
- 4 — Haremde 4 Kadın / H. Refiğ
- 5 — Kızılırmak - Karakoyun / L. Akad
- 6 — Gurbet Kuşları / H. Refiğ
- 7 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 8 — Umut / Y. Güney
- 9 — Yaprak Dökümü / M. Ün
- 10 — Acı Hayat / M. Erksan

Erdoğan Tokatlı (Yönetmen)

- 1 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 2 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 3 — Sevmek Zamanı / M. Erksan
- 4 — Umut / Y. Güney
- 5 — Gurbet Kuşları / H. Refiğ
- 6 — Utanç / A. Yılmaz
- 7 — Acı / Y. Güney
- 8 — Ben Öldükçe Yaşarım / Sağıroğlu
- 9 — Son Kuşlar / E. Tokatlı
- 10 — Baba / Y. Güney

Artun Yeres (Yönetmen)

- 1 — Kanun Namına / L. Akad
- 2 — Yasak Aşk / H. Refiğ
- 3 — Üç Arkadaş / M. Ün
- 4 — Gecelerin Ötesi / M. Erksan
- 5 — Kuyu / M. Erksan
- 6 — Bir Millet Uyanıyor / Ertuğrul
- 7 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 8 — Kızılırmak - Karakoyun / Akad
- 9 — Acı Hayat / M. Erksan
- 10 — Aşka Susayanlar / F. Tuna

Ayın konuşması

Lütfi Akad'la bir konuşma



Yedinci Sanat — Sayın Akad, sinema öncesi devreniz hakkında bilgi verir misiniz?

Lütfi Akad — İyi bir sinema seyircisi değildim.. Çok gitmezdim sinemaya.. Pek ilgim yoktu sinemayla.. Şimdiki ortam da yoktu o zamanlar, sinema konuşunda..

Y. S. — Sinemaya ilk geçişinizi ve «Vurun Kahpeye» gibi önemli bir filmle sinemaya başlayabilmeniz öyküsünü kısaca verir misiniz?

L. A. — Sinemayla değil ama, tiyatroyla ilgiliydim o zamanlar.. Halkevlerinden yetmiş çok tiyatrocu, hatta sinemacı bile vardır bizim kuşakta.. Tiyatro ile dekor ve eleştiri olarak ilgiliydim. Sonra, tahsilimle ilgili bir dal olan prodüksiyon âmirliğine başladım. Hürrem beyle (Erman) tanıştım, Lâle Film'de bir yıl kadar çalıştım. Bu sırada Hürrem bey bir şirket kurdu, «Damga» ile film yapmaya başladı. Bu filmin yarım kalmış çok önemsiz bir-iki sahnesini ben çektim. Sonra Hürrem beyle muhasebeci olarak çalışmaya başladım. Çekilecek bir film iç'n konu ararken, Sezer Sezin'in fikriyle «Vurun Kahpeye» ele alındı. Senaryosunu benim hazırlamamı istediler. Selâhattin Küçük'le birlikte çalıştık. Sonunda ortaya çıkan «tretman»ı Halide Edip'e de okuduk, beğendi. Yalnız filmi kimin çekeceği belli değildi. Hürrem bey, «sen çekeceksin» dedi. Olurdu, olmazdı, başladık çekmeye..

Y. S. — Bu filmin kopyası mevcut mu?

L. A. — «Kanun Namına» ve «Öldüren Şehir» Belediye deposu yangının-da yandı. Ama «Vurun Kahpeye», Hürrem beyin Adapazarındaki deposundaydı. O yüzden kurtuldu.

Y. S. — Biz diğerlerinin kopyasının da var olduğunu sanıyorduk.

L. A. — Türk Film Arşivi'ne sormak lâzım. Onlarda belki de 16 mm.lik birer kopya bulunabilir.

Y. S. — «Vurun Kahpeye» başarılı bir film. Sonradan yapılan versiyonu-
nu gördünüz mü?

L. A. — Gördüm. Daha iyi bir tekniği vardı ama o havayı verememişlerdi.
Ben de veremem zaten.. Bazı filmler, bir daha yapılamaz sanıyorum..

Y. S. — İlk filminiz bir yerli roman uyarlaması.. Sonra bir Ekrem-Cemal
Reşit Rey opereti, «Lüküs Hayat» uyarlaması geliyor. Sonra, «Arzu ile Kamber»,
«Tahir ile Zühre» gibi İslâm-Doğu kaynaklarına el atıyorsunuz. Bu filmler nasıl
ve niye yapıldı?

L. A. — Ticari bir teşebbüstü bu.. Doğu ile bir bağlantı kurmak sorunu..
Pek başarılı olduklarını sanmıyorum. Ancak benim için iyi birer araştırma fırsatı
oldu bunlar.

Y. S. — Sonra «Kanun Namına» ve «Öldüren Şehir» geliyor.. Bunların kay-
nakları hakkında bilgi verir misiniz?

L. A. — «Kanun Namına», o zamanlar gerçekten olmuş bir zabıta olayın-
dan alınmadır. «Öldüren Şehir» için ana fikri ben vermiştim, Orhan Hançerlioğ-
lu bir «tretman» yazdı. Aynı biçimde, «6 Ölü Var» da bir zabıta olayından alın-
madır.

Y. S. — «Kanun Namına» ve «Öldüren Şehir», Türk sineması için çok
önemli filmler sayılıyor. Türk sinemasının ayrıntılı bir tarihi yazılmadı gerçi..
Ama örneğin Nijat Özön'ün değerlendirmesine göre, bu filmler, gerçek bir si-
nema dilinin kurulmasına öncü olmuş yapıtlar.. Bu yargıya katılır mısınız, ve bu
filmlerin gerek Amerikan ve gerekse Fransız kara-film türünden esinlenmiş ol-
duğu düşüncesine ne dersiniz?

L. A. — Böyle bir tesir olmuş olabilir, ama bilinçli bir şey değil bu..

Y. S. — «Yalnızlar Rıhtımı» ve «Zümrüt» te de özellikle Fransız şirli ger-
çekçiliği devrinde yapılmış polisiye filmlerin havasını bulmak mümkün..

L. A. — «Yalnızlar Rıhtımı»nda başka birşey var.. «Kanun Namına»da bir
dil araştırması vardı. Oradan «Yalnızlar Rıhtımı»na dek aynı araştırmanın gelişt-
tirilmesi var denebilir. «Yalnızlar Rıhtımı»nda başka birşey deniyor. Belli bir
mizansenin geometrik olarak, «géometrie dans l'espace» çizgisinde bir araştır-
masını yaptım. Ve oradan gelen bazı etkiler, halâ bizim sinemamızda var. Bu
filmin ilk hikâyesini ve sonradan benim yazdığım hikâyeyi, aradaki farkı gör-
sün diye Erol Keskin'e verdim. Bu çabama rağmen, film belli bir ölçüde bize
yabancı kaldı kuşkusuz.. Bu filmin senaryosunu resim resim yazmışımdır. İlk
plândan son plâna dek.. Dekorlarını da çizdim, eşyaları da koydum, kameranın
yerini de kağıtta tesbit ettim. Ve aynen uygulandı bu..

Y. S. — Ayzenştayn'in çalışma biçimine benziyor bu..

L. A. — Evet, ama resim yapmadım ben.. Dekorlu kurdum. Eşyaların ve ka-
meranın yerini tesbit ettim. Daha senaryo safhasında.. Bu filmin böyle bir hazır-
lık safhası var..

Y. S. — Bu 2 film arasında birçok film var.. Ve en önemlisi de «Beyaz Men-
dil».. Köy filmine, o zamana dek Muhsin Ertuğrul'un bir hayli yapay bir anlayış
ve dekorlarla çeviregelmiş olduğu köy filmlerine bu filmin getirdiği katkı ve de-
ğişme nedir, sizce?

L. A. — Filmde belki yapımdan gelen bir anlatım sadeliği var. Belki çok
uzaktan, «Hudutların Kanunu»nu hazırladı bu film, benim için.. İçgüdüsel bir bi-
çimde yalın, sade bir anlatım aradım bu filmde.. Ayrıca «Beyaz Mendil» folklo-
ru da en saf haliyle ilk kez fon müziği olarak kullanan film.

Y. S. — Buradan şöyle bir soru geliyor akla : anlattığınız konuya göre belli bir mizansen düşünür müsünüz?

L. A. — Hayır.. Öyle olsa, örneğin «Yaralı Kurt»u da çekerken çarpıcı mizansenlere giderdim. Halbuki sadece konunun gerektirdiği ölçüde çarpıcı bir çekime gittim. Aşırı biçimcilğe hiç bir zaman saplanmadım. Biçim araştırmasına sapmadan sağlam ve doğru birşey yapıldı mı, o yıkılmaz. Başarılı olduğu takdirde.. Sağlam ve sade bir desen üstüne kurulmuş bir resim gibi..

Y. S. — Sinema dili araştırmalarınızın verdiği sonuç nedir?

L. A. — Düz, yalın bir anlatım dili araştırması sürdürüyorum. Gerilimi, biçimsel çalışma yerine kişiler arasındaki dramatik ilişkilerde yansıtmaya çalışıyorum. Bizim insanımızın davranışı da yalın ama derinliği olan bir davranıştır. Türk filmleri kişilerin psikolojik ayrıntılarına inmez, insan davranışlarında «direkt» bir yol kullanır. Biz Fransız gibi dövünmeyiz. Filimlerimdeki anlatım araştırmaları halka ters gelmiyor. Örneğin «Hudutların Kanunu», «Kızılırmak - Karakoyun» «İrmak» seyirci tarafından yadırganmadı. «Hudutların Kanunu» bu anlatım biçiminin ilk uzun örneğidir. «Tanrının Bağıışı Orman» ise ilk kısa örneği.. Sorunu şu örnekle de açabilirim. Cüneyt Arkın'ın oynadığı aynı türde iki filminden benim yaptığım «Yaralı Kurt» yalın, anlatım cambazlığına kaçmayan bir film olarak, hareketli bir anlatımı olan «Alın Yazısı» na göre çok iş yapmıştır. «Yaralı Kurt» biçim şartlanmasına karşı bir başarıdır.

Y. S. — 1959'da çevirdiğiniz «Yangın Var» hakkındaki görüşünüz?

L. A. — Sevdiğim bir filmidir..

Y. S. — Bunu izleyen, «Dişi Kurt», «Sessiz Harp» gibi «ajan filmleri» devrenizi nasıl açıklayacaksınız?

L. A. — Bunlar, bir yenilginin sonucudur. Ben «Yalnızlar Rıhtımı»nı çektiğim yıl, Osman Seden «Düşman Yolları Kesti»yi, Atıf Yılmaz «Karacaoğlan»ı, Memduh Ün «Ateşten Damla»yı çevirdi. Büyük filmlerdi, iddialı filmlerdi bunlar. Hepsini yaptı, iş yapmadı. Ertesi yıl, Naci Duru ile çekilecek bir filmi tartışırken, «Siz susun artık.. Siz bu işi beceremediniz» dedi.. Bizim hakkımız kalmamıştı artık.. Ve onun üzerine bu iki filmi çektim..

Y. S. — Peki, sizce başka yenilgi dönemleri var mı yaşamınızda? Örneğin 1970 - 71 dönemi de sayılabilir. Sevmediğiniz, inkâr ettiğiniz filmler var mı başka, meslek yaşamınızda?

L. A. — Var.. Çok var hem de..

Y. S. — «Üç Tekerlekli Bisiklet» var bu arada.. Birhayli maceralı bir hikâyesi olan bir film bu..

L. A. — Çok sevdiğim filmlerdendir bu.. Orhan Kemal'in bir romanından aldık. Roman basılmamıştı daha.. Abdülkadir hoca (Vedat Türkali) ile çalıştık. Ve ben yine resim resim yazdım onu.. Sezer Sezin'le de çalıştığımız son film oldu.

Y. S. — «Hudutların Kanunu» ve «Kızılırmak»a geliyoruz bu arada..

L. A. — Bu filmler deneme, ilk adım filmleridir. Yılmaz'ın senaryosu, avatür yapısında, çapkın bir kaçakçının maceralarını anlatıyordu. Bu olmaz, dedim.. Araştırmak, meselenin esasını ortaya koymak gerekir. Bir hafta birlikte çalıştık. Sonra Urfa'ya gittik. Ben önce görevli jandarmalarla, sonra kaçakçılarla konuştum. Oturdum, bir haftada senaryosunu ve diyalektini ortaya koydum. Konusu da, çekimi de iyi oldu. En sevdiğim yanı, diyaloglarıdır bu filmin..

Y. S. — Bu filmle ilgili olarak birşey sorayım. Cami avlusundaki o düello sahnesinden akla geliyor, Mekan seçimini önemser, uzun uzun araştırır mısınız?



BEYAZ MENDİL / Fikret Hakan, Ruth Elisabeth

L. A. — Mekân seçer, araştırırım, ama mekânı ön plana çıkarmam..

Y. S. — «Kızılırmak - Karakoyun»u yapmadan Muhsin Ertuğrul'un filmini seyretmiş miydiniz?

L. A. — Çocukluğumda.. Bir tahta köprüden başka da birşey kalmamıştı aklımda..

Y. S. — Aynı senaryoyu mu kullandınız?

L. A. — Tamamen baştan yazdık. İlk senaryoyu verdiler bana.. Baştaki ilk diyalogdan başka hiç birşey bırakmadık.

Y. S. — O filmin kostümlerine takılmıştı Halit Refiğ.. Çok yeni diyerek..

L. A. — Evet.. haklıydı. Onun için «Gökçe Çiçek»te Gani, kompresörlü bir pülverizatör getirdi. Kostümleri eskitmek için..

Y. S. — Son sahnede imajı dondurmak ve çöken köprü sahnesini uzatmak düşüncesi nereden geldi?

L. A. — O sahnenin etkisini uzatmak için.. Ama istediğim gibi bir kare yakalayamadım bir türlü.. Benim istediğim, ellerinin birbirinin ucuna değmesi idi. Çok tekrar ettim, birtürlü o duruma gelmedi. Sonunda elimizdekiyle yetindik..

Y. S. — Sonra Türkan Şoray'lı filmlerinizi geliyor. «Vesikalı Yarım».. Örneğin.

L. A. — Orta halli bir film.. Bir atmosfer filmiydi bu.. Film bittikten sonra farkına vardım ki Türk erkeğinin büyük çoğunluğunun böyle bir ilişkisi vardır, olmuştur..

Y. S. — Türkân Şoray'ın da en iyi oyunuydu belki de..

L. A. — Bence «Ana»daki oyunu daha iyidir. «Ana» çok sevdiğim bir konuydu benim.. Yazık ki kötü bir prodüksiyona düştük, film tam istediğim gibi olmadı. Tekrar olmaz tabii ama, benzer bir konuyu daha iyi şartlarla çekmek isterim birgün, fırsat olursa..

Y. S. — «Kanun Namına» ve «Öldüren Şehir»den «Yaralı Kurt»a gelinceye kadar bütün bir meslek yaşamı var arada. Ve polisiye türde birleşen filmler bunlar.. Ancak «Kanun Namına» ve «Öldüren Şehir»in toplumsal yapısına karşın, «Yaralı Kurt» daha bireysel bir öyküyü anlatıyor. Acaba bu Türk sinemasında, bir yerde Batı sineması etkisinde, bireylerin öyküsünü anlatmaya bir kayıştan mı, yoksa Selim Ileri gibi bireyci ve kendine özgü bir yazarla yapılan işbirliğinden mi ileri geliyor?

L. A. — Bu aslında Selim Ileri'den çok, filmin kaynağı'nın Graham Greene'-in «Satılmış Adam»ından alınmış olmasından ileri geliyor. Aldatılmış bir kiralık katil tema'sını ilginç buldum. Bir de, Cüneyt Arkın'a iyi bir oyun oynayabileceği bir film fırsatı vermek istedim. Festivallere film göndermemek kuralıma ihanet edip, sırf onun başarısına yol açmak için bu filmi Adana'ya gönderdim. Çok az konuştuk çekimde.. Ben yalnız belli bir dozun altında veya üstüne çıkmamasına dikkat ettim, o kadar.

Y. S. — Oyuncuları yöneltir misiniz, insiyatifi onlara mı bırakırsınız?

L. A. — Pek bırakmam doğrusu.. İyice kanalize ederim.

Y. S. — Star oyuncuları mı seversiniz, yenileri mi?

L. A. — Şu son bir-iki yıldır yenilerle, birkaç yeni genç kızla çalışmak zorunda kaldım. Yıldım doğrusu.. Kolay değil. Yenilerden kaçıyorum şimdilik...

Y. S. — Türk filimlerinde başrol oyuncularının genellikle kahramanlaştırıldığı görülüyor. Bu doğru bir tutum mudur?

L. A. — Değildir. Çünkü bu kahramanlara seyircinin dışında, yön verici bir güç olarak birtakım birikimlerini boşaltma görevi yükleniyor. Seyirci, kahramanın davranışlarını görüp hayâl kuruyor ve rahatlıyor. Bu durumu destekleyen bir «star sistemi» de doğal olarak zararlı oluyor. Bunun çözümü gerekli ama nasıl bilemem.

Y. S. — Türk sineması nasıl bir oyunculuk geliştirmiştir sizce?

L. A. — Türk sineması oyunculuk yönünden gittikçe kendi insanına yaklaşmıştır. Onu yansıtır olmuştur. İç güdülerle bulunmuş bir oyunculuk yeteneği vardır.

Y. S. — Türk filimlerinde genellikle arka plandaki oyuncular bir «hareket»ten yoksun, menken gibi durmaktadırlar. Bu türk sinemasının bir mizansen özelliği midir?

L. A. — Bunun cevabını vermek için filimleri montaj masasında incelemek gerekir. Ama genel bir mizansen özelliği değildir. Bence de hatalı bir durumdur. Bunlar ihmalinden, farkına varılamamaktan olabileceği gibi, bilerek, istenerek de yapılmış olabilir. Çalışma şartları arka plandaki oyuncuların yönetiminin kimi zaman dikkatten kaçmasına yol açabiliyor. Örneğin «Gökçe Çiçek» 22 günde çekildi. Birtakım zorluklar tabii ki oldu. Mizansen seçimi, araştırması bizde pek söz konusu olamıyor.

Y. S. — Sesli çekim yapılırsa, oyuncuların şansı ne olurdu?

L. A. — Oyuncularımızın sesleri genellikle iyidir. Sesli çekim halinde seslerini kabul ettirebileceklerini sanıyorum. Ama sesli çalışma, aksama oranı büyüyeceği için maliyeti bir kat daha arttıracaktır. Onun için bugün için cazip gelmemektedir.

Y. S. — «Seninle Ölmek İstiyorum»la başlayıp, «Bir Teselli Ver», «Anneler ve Kızları», «Vahşi Çiçek» ve «Rüya Gibi» filmlerle süren bir bekleyiş ve piyasa şartlarına boyun eğiş devreniz var, «Yaralı Kurt»a gelinceye dek...

L. A. — Evet.. Bu arada yalnızca «Anneler ve Kızları»nın üzerinde durulabilir. Öz açısından yalnız, film olarak değil. Orada bilgi, kendi kültürüne bağlı, ayakları yerde Anadolu insanının doğruyu temsil ettiği gerçeğini aradım.

Y. S. — Halit Refiğ'in son filmi «Fatma Bacı» gibi..

L. A. — Evet.. O konu benim konumdu. Ben yapacaktım o filmi.. Ama prodüksiyon zorlukları dolayısıyla filmi acele çekmek gerekti. Halit'e teklif ettim. Film çabucak çekildi. Denmek istenen şeyler daha ziyade sözde kalmıştı..

Y. S. — Eleştirmenleri okur musunuz, değer verir misiniz?

L. A. — Her türlü eleştirmeyi okurum. Şunu söylemek isterim yalnızca.. Biz bir ara yaptığımız işte yanıldık. Bu yanılgıda eleştirmenlerle beraberdik. Sonra biz başka bir açıdan bakmağa başladık soruna.. Ve eleştirmenlerle yollarımız ayrıldı. Şimdi çok moda olan tâbirler var. Ulusal sinema, halka dönük olmak gibi.. Orada ayrıldık sanıyorum, bir ölçüde.. Ama ne var ki, o eleştirmenler yine aynı.. Onları çevirmek zor. Onun için bizi daha iyi anlayacak, yaptıklarımızı daha iyi değerlendirecek bir yeni eleştirmen kuşağına ihtiyacımız var. Bu eksikliği duyuyoruz. Eleştirmeye çok önem veriyorum. Halit'in «Hudutların Kanunu» için yaptığı eleştiri, Ali Gevgillili'nin bir zamanlar Yeni Dergi'de yaptığı eleştirmeler iyi, olumlu eleştirmelerdi. Gazete sütunlarının dışına çıkan, sorunlara derinliğine bakan yazılara, incelemelere ihtiyacı var sinemamızın..

Y. S. — Son filmlerinizden «Irmak» ve «Gökçe Çiçek» ile yeni birşey getirdiniz mi?

L. A. — Çok yeni şeyler getirmiyorum. Ancak şu söylenebilir: «Gökçe Çiçek»te çok eski kültür kaynaklarımıza bir değinme denemesi var. Filmde sözü edilmiyor, ama bir takım sahneler var ki şamanlığa kadar uzatılabilir. Ama üzerine basılmadı açıkça...

Y. S. — Peki, bugünkü Türk sineması hangi kaynaklara ağırlık vermeli sizce? Ulusal kaynaklarımıza diyeceğiz tabii.. Ama toplumun aktüel sorunlarına mı ağırlık vermeli, tarihin içine doğru uzanan ve bir sentez araştıran filmler mi yapmalı? Edebî kaynaklara mı öncelik vermeli?

L. A. — Ne varsa hepsine el atmalı.. Karıştırmalı.. Hepsinin ayrı ayrı değerleri olabilir. Özellikle belli bir kaynağı seçmek yanlış birşey olur. Tarihi konulara eğilmek, orada kalırsanız yalnız, bir gösteri olur.. Günümüze paralellik kurmak ve tarihi olaya çağdaş bir yorum getirmek gerekir...

Y. S. — Örneğin tarihsel filimler olarak «Kızılırmak - Karayokun» ya da «Gökçe Çiçek» bu tür bir yorum taşıyor mu?

L. A. — Henüz tarihsel bir film çevirmedi. «Kızılırmak» da, «Gökçe Çiçek» de olayların tarihsel bir dekor içinde geçmesine karşılık, soyutlanmış filimlerdir. Ancak hikâyelerinin ekonomik yönünü belirlemek için örneğin «Kızılırmak - Karayokun» da aşkın dışında tefeci-sermaye birikiminin güçlendirdiği bir ayağı kullanmak zorundaydım. Çünkü hikâyenin geçtiği dönem, Türkiye'de tefeci-sermaye birikimi dönemiydi. Ancak tarihsel olmayan bu filimlerimin dahi çağdaş bir yorum taşımadığı söylenemez. «Kızılırmak - Karayokun»a benzer durumlar bugün yok mu?

Y. S. — Filimlerinizde simgesel öğeler kullanıyor musunuz?

L. A. — Her sanat eserinde simgesel öğelerin bulunması gerekir. Sembollerle çağla ilişkiler kurmakta kullanılabilir. Bugün geçen hikâyeler ele alınırken de ileriye dönük semgelere yer verilebilir.

Y. S. — Edebiyatçılarla işbirliği yaptınız. Daha mı yararlı, yoksa kendi yazı-
lırlarıyla dönük semgelere yer verilebilir.



HUDUTLARIN KANUNU / Yılmaz Güney

L. A. — Fark yok. Senaryo yazmak için bana belli bir atmosfer getiren bir kaynak gerek. Bu bir romandan da gelebilir, arkadaşlar arasında bir konuşmadan da çıkabilir..

Y. S. — Bugünkü roman ve hikâye yazarlarımız arasında kimleri beğeniyorsunuz?

L. A. — Romanda ayrı ayrı yönleriyle Yaşar Kemal ve Kemal Tahir'i beğenirim. Orhan Kemal'in de çok iyi romanları var.. Hikâye alanında ise Fûrûzan, Selim İleri ve Tomris Uyar, yepyeni şeyler getirdiler. Anlatım dilleri iyi. Yalnız biraz karamsarlar. Kara edebiyat yapıyorlar. Ama suç onların değil herhalde.

Y. S. — Edebiyatçı - sinemacı işbirliği, yıllardır kopuk durduktan sonra son zamanlarda bir kıpırtı halinde tekrar başladı denebilir. Orhan Kemal'in bir romanından alınan bir film, Selim İleri'nin, Fûrûzan'ın sinemayla ilgilenmeye başlamaları veya başlamak üzere olmaları.. Bunu nasıl karşılıyorsunuz?

L. A. — Çok faydalı aslında.. Yalnız bunları sinemaya yaklaştırmak, meselelere sinema açısından bakmalarını sağlamak lâzım. Yeni bir hava getirebilirler. Yaşar Kemal olmasaydı «Beyaz Mendil» olmazdı, Ama örneğin Beyaz Mendil'in yarısı, Kemal'in bir cümlesidir. Sinemalaştırmak başka birşey.. Ama önemli olan, tabii, edebi eserin getirdiği havadır. Bazen edebiyatçı senaristler, kendilerine ihanet edildiği sanısına kapılırlar. Onların getirdiği atmosfer, demek istedikleri önemlidir. Onlar malzemelerini getirip sinemacıya bırakmalı, gerisine karışmamalıdır.

Y. S. — «İyi bir senaryodan kötü bir film olabilir, kötü bir senaryodan iyi bir film olamaz» sözüne inanıyor musunuz?»

L. A. — Kötü bir senaryodan da iyi bir film olabilir. İyi bir muhtevası olması şartıyla.

Y. S. — Sinemada belgesellikten ne anlıyorsunuz?

L. A. — İnsanın çevresindeki yaşama çabasının yansıtılmasını anlıyorum. Türk sinemasında da bu vardır. Gerçekleşmiştir.

Y. S. — Belge filminin önemine katılır mısınız? İki kısa film yaptığınızı biliyoruz.

L. A. — Belge filminin tutkulusuydum. Ama bu iki filmi sipariş üzerine yaptım. Yoksa çok zor hatta imkânsız.. «Türkiyenin Çocukları» üzerine bir belge-film yapmak isterdim. Bir hayli döküman toplamıştım. Ama bakalım ne zaman kısmet olur..

Y. S. — Sinemaya gidiyor musunuz yakınarda? Beğendiğiniz yabancı yönetmenler hangileridir?

L. A. — Pek sık değil.. James Bond'u gördüm, bayılıyorum onlara. Bir de «Çılgın Savaşçılar»ı yakınarda.. Geçen yıl da «General Patton»u görmüştüm, pek beğenmiştim.. Sinemanın aslında sinemacılar için pek te iyi bir mektep olduğu kanısında değilim.. Yeni başlayan arkadaşlarımla çoğuna sinemada görüp edindikleri etkilerden kaçınmalarını öğütlemişimdir. Yabancı sinemacılardan Visconti, Antonioni ve Losey'i severim. Ama son filimlerini görmedim. İtalyan ve İngiliz sinemalarını çok tutuyorum. Ancak savaş sonrası İtalyan «yeni-gerçekçi» filimleri halkla dialog kuramadıkları için bence başarısız yapıtlardır. Visconti ve Antonioni'nin de bence sonraki çalışmaları değerlidir.

Y. S. — Gördüğünüz Türk filimleri arasında özellikle beğendikleriniz hangileridir? Niçin?

L. A. — Metin Erksan'ın «Sevmek Zamanı» filmi bu konuda ilk aklıma gelen örnek oluyor. Film bence, yalnız doğruya özgü bir temayı «kişiliğe değil de tasvirine âşık olmayı» ele aldığı için çok önemlidir. Ancak film, entellektüel, halka yabancı bir «Fuzulî dili» ile anlatılmıştır. Pir Sultan Abdal dili ile anlatılısaydı sonuç çok başka olurdu. Buna rağmen çok sevdiğim bir filmidir.. Atıf Yılmaz'ın gözlerden kaçan «Yedi Kocalı Hürmüz»ü de, oyunundan daha başarılı bir biçimde, batı farsından farklı olarak yerel, yalın bir anlatımla uyarlanmıştır. Ayrıca sinemamızda «orta oyunu»nun özelliklerini başarıyla kullanmış önemli bir denemedir. Bir zamanlar Karagöz'ün sinemaya kaynak olarak alınması tartışılıyordu. Bence Karagöz kaynak olamaz ama orta oyunu pekâlâ olabilir. Atıf Yılmaz «Yedi Kocalı Hürmüz»de bunu denemiş ve başarmıştır. Filmin genel çerçevelemesi, renk düzeni de çok güzeldir.. Halit Refiğ'in «Haremde Dört Kadın»ı da önemlidir. Üslup bakımından çok yeni birşey getirmez ama filmde unutulmuş olan Türk toplum yapısı bakımından ilginç şeyler vardır. Konu hakkında Kemal Tahir'in sonradan yanlışlığına düştüğünü açıklaması da bence önemli değil. Konu doğru konmuştu diyebilirim.. Yılmaz Güney'in «Umut»u ve Duygu Sağıroğlu'nun «Bitmeyen Yol»u bir birikimin patlamaları olarak iyi filimlerdi. Güney'in «Seyyit Han»ı da anlatım yönünden kendi tutumuma benzediği için beğendiğim filimlerden. Son olarak Türkân Soray'ın «Dönüş» filmindeki çalışmasını da başarılı buldum.

Y. S. — Türk sineması seyircisinden neler almakta, bunun karşılığında ona ne vermektedir?

L. A. — Türk seyircisi dünyanın en hoşgörülü seyircisidir. Herşeyi kabul etmez ama hoşgörüsü de sınırsızdır. Türk seyircisi sinemaya parasını vermekte-

dir, folklorunu, edebiyatını, tüm kültürel değerlerini vermektedir. Ama çoğunlukla seyirciden alınanlar kadarı ona verilmemektedir.

Y. S. — Sinemanın seyirci karşısındaki sorumluluğu nedir?

L. A. — Sinemacı seyirciye tabii ki birtakım sorunları yansıtmalıdır. Bu onun görevidir. Ben sinemada yalnızca marazı teşhis eder, gösteririm. Bir yöntem, bir çözüm getirmek benim işim değil. Teorisyen değilim. Reçete getirmem. Bir şey yaparken suç işlenebileceğini de dikkate almak gerekir. Türkiye'de herkes zaman zaman böyle durumlara düşmektedir. Yapılan işin sanatçıya bir sorumluluk getireceği unutulmamalıdır. «Hudutların Kanunu», «Anneler ve Kızları» ve en son filmim «Gelin»de tavrım açıkça bellidir. Filmin seyirciyi ortaya konan maraz üstünde düşündürmesi bence yeterlidir. Teşhis, soğuk bilimsel bir nitelik taşıyabilir ama iyi ve vurucu ise başarılı olabilir. Şimdiye kadar yaptıklarıyla tuttuğum bir sinemacı olan Yılmaz Güney de «Umut»unda belli sorunlara teşhis koymuş, reçete getirmemiştir.

Y. S. — Türk sinemasında çalışma şartlarından biraz söz edebilir misiniz?

L. A. — Türkiye'de hiçbir film gereği gibi çekilemiyor. Ekonomik koşullar oldukça zor. Çekim süresi kısıtlı. 2500 m. lik bir film için en çok 5000 m. negatif veriliyor. O da bana, Atıf Yılmaz'a.. Başka yönetmenler 3500 m. dolayında negatifle çalışıyorlar. Seslendirme işlemi birkaç günde hallediliyor. Cihazlar eski. Müzik süngü gibi kulağa batıyor. Standartın en altında. 25 yıl önce daha iyiydi diyebilirim. Laboratuvar da öyle. Renkli filimler «boyanmış» izlenimi veriyor. Montaj «yapıştırma»nın ötesine geçemiyor. Bu işin sanatı için 20.000 m. negatif çekilmesi gerek. Biz çekim sırasında sahnelerin montajını da yapmak zorundayız. Çekim için hangi açıyı saptarsanız planı o açıdan çekebilirsiniz. İkinci bir şık denemek imkânsız. Dublajcılar bir ikisi dışında acınacak derecede profesyonelleşmişler.

Y. S. — Sinemamızın bu ortamında çözüm yolu sizce ne olabilir?

L. A. — Devletin stüdyo kurup, filmcilere kiralaması düşünülebilir. Çünkü bugün gümrük vergisinin yüksekliği yüzünden özel stüdyolar yeni cihaz getiremiyorlar.

Y. S. — Sansür konusunda ne düşünüyorsunuz?

L. A. — Sansür yapımcı için sigortadır. Sansür kalktığı zaman, yapımcı ceza kanunu ile karşı karşıya kalacaktır. Oysa kitapta kabul edilenler filmde yasaklanıyor. Bu yüzden sansüre bir itirazım yok. Ancak sansürde bulunan kişilerin düşünceleri birbirlerine oldukça ters. Söylendiğine göre 1972'de ittifakla (5 oyla) sansürden geçebilmiş Türk filmi sayısı 5-6 imiş. Her filmde 2 kişi sürekli red oyu vermekte.

Y. S. — Scn filminiz «Gelin»in konusu hakkında bilgi verir misiniz?

L. A. — Yozgat'ın çarşı esnafından bir aile vardır. Bunlar hem tüccarlık yapmakta, hem de arazilerini işlemektedirler. Bu, 9 kişilik kalabalık bir ailedir. İstanbul'a gelir, küçük bir semte yerleşir, bir bakkal dükkânı açar ve oldukça tutunurlar. Baba İlyas (Ali Şen) büyük Anadolu tüccarı niteliği taşımaz. Daha çok Amerika'nın batıya hücum yıllarındaki atılgan, girişken göçmenleri hatırlatır. Hacı İlyas'ın ailesi evde turşu kurup satarak ailenin ekonomik gelişmesine katkıda bulunur. İşler o kadar büyür ki, Hacı İlyas, lüks bir semtte ikinci bir dükkân daha açmaya niyetlenir, Yozgat'a küçük oğlu Veli'ye (Kerem Yılmaz) mektup yazar. Dükkân ve arazileri satıp gelmesini ister. Film Veli, karısı Merem (Hülya Koçyiğit) ve 6 yaşındaki marazlı oğlunun İstanbul'a gelişleriyle başlar... Hacı İlyas ikinci dükkân için sıkı pazarlığa girer. Tuttuğunu koparan zor-

lu bir kişidir. Kendi fiyatını kabul ettirip bu dükkânı da tutar. Aynı gün Veli'nin oğlunun delik olan kalbinin tedavisi için 6000-7000 TL. gerektiği öğrenilir. Oysa aile tüm parasını dükkânlara yatırmış, borçlanmış, yeni şarküteri, büfe tasarları için seferber olmuştur. Hatta bir banka onlara kredi dahi vermeyi kabullenmiştir. Bu durumda Hacı İlyas ailesi sevdikleri toruna dahi yardım edemez duruma düşerler. Gelişen işin kapasitesi onları çarkı içine almış, sürüklemektedir. Hacı İlyas ve Gelin'i arasında çatışma başlar. Ayrıca Meryem fabrikada çalışan karı - koca hemşerileriyle de görüşmektedir. Hacı İlyas gelininin onlarla görüşmesine de karşıdır. Çünkü evi dışında ve hele bir fabrikada çalışan kadın hakkında iyi düşünülmez kanısı vardır. Kurban bayramında koç kesilirken Meryem'in oğlu ölür. Bir gün, Hacı İlyas'la gelini arasındaki münakaşadan sonra kazaen yeni açılan dükkân yanar. İkinci çocuğuna hamile olan gelin bu olaydan sonra ortadan kaybolur, aranır, bulunamaz. Hemşerileri olan işçi karı - koca'dan fabrikada çalıştığını öğrenirler. Hacı İlyas bunu hazmedemez. Oğlu Veli'ye çıkışır. Tabancasını sözde unutmış gibi çıkıp gider. Veli tabancayı alıp karısını öldürmek niyetiyle sabah fabrikaya gider. Meryem'i bekler. Geldiğinde onunla birlikte te içeri girip iş ister.

Y. S. — Hikâye sizin mi? Filmin adının «Gelin» olmasının nedeni? Veli'nin sondaki davranışı, yani işçi olmak istemesi, neyin sonucudur?

L. A. — Hikâye bana ait. «Gelin» adı ise filmde Meryem'in ailenin düzenine bir alternatif olmasından ileri geliyor. Veli'nin tavrı hakkında kesin birşey söyleyemem. Veli, ticaret düzeninin karşısında değildir. Sondaki seçiş, bütünüyle duygusal bir nitelik taşıyor.

Y. S. — Filmin ele aldığı «ana tema» nedir?

L. A. — Köyden büyük kente göçenlerin hikâyesi, Türk sinemasında ilk olarak ele alınmıyor. Ama «Gelin»in yeni yanı, gelen ailenin niteliğinde belirliyor. Hacı İlyas ailesi kapalı, feodal bir yapı gösterir. Geldiği yörenin gelişmiş, varlıklı, daha çok gelişmek isteyen bir ailesidir. Filmin «ana tema»sı bu ailenin büyük kent ortamıyla bütünleşmesi ve Gelin'in aile düzenini yıkmasıyla ortaya çıkan değişimdir.

(Akad'la bu konuşma Atilla Dorsay, Nezih Coş ve Engin Ayça tarafından yapılmıştır.)

y a n s ı m a

MART SAYISI 30'U AŞKIN YAZARIN, İNCELEME, ANI VE
SORUŞTURMA YAZILARIYLA ÇIKTI.

ÖLÜMÜNÜN 25. YIL DÖNÜMÜNDE
SABAHATTİN ALİ ÖZEL SAYISI

96 SAYFA 6 LIRA. TEK İSTEKLER 7 liralık pul karşılığı; toplu
istekler %25 indirimle, ödemeli gönderilir.

Posta kutusu 118 Sirkeci.

Kaynaklar

1973 DE ÇEKİLEN

TÜRK FİLMLERİ

Agâh ÖZGÜÇ

O C A K

- 1) **KABADAYININ SONU** (renkli) - y. ve s. : Nejat Okçugil/g.y. : Tuncay Ural /o. : Kartal Tibet, Hâle Soygazi, Oktar Durukan, Hüseyin Zan, Muallâ Süner, Kayhan Yıldızoğlu, Nevin Nuray, Zeyno Çilem, Nubar Zerziyan/y.e. : İstanbul Ticaret
- 2) **VURGUN** (renkli - y. : Zeki Ökten/s. : Fuat Özlüer/g.y. : Çetin Gürtop/o. : Cüneyt Arkin, Gönül Yazar, Turgut Özatay, Hulusi Kentmen, Kayhan Yıldızoğlu, Nubar Terziyan, Sami Hazinses/y.e. : Erler Film
- 3) **DERT BENDE** (renkli) - y. : Orhan Elmas/s. : Muzaffer Aslan, Bülent Oran/g.y. : Çetin Tunca/o. : Türkân Şoray, Murat Soydan, Meral Zeren, Nihat Ziyalan, Ömercik/y.e. : Sine Film
- 4) **BEDMEN** - y. ve s. : Savaş Eşici/g.y. : Suat Kapkı/o. : Levent Çakır, Emel Özden, Altan Günbay, Nalan Çöl, Ceyhan Cem/y.e. : Nuran Film
- 5) **ACI HAYAT** (renkli) - y. : Orhan Aksoy/s. : Fuat Özlüer/g.y. : Çetin Gürtop/o. : Cüneyt Arkin, Filiz Akin, Ayfer Feray, Bülent Erbaş/y.e. : Erler Film
- 6) **BABALARIN GÜNAHI** (renkli) - y. : Mehmet Aslan/s. : Sadık Şendil/g.y. : Erdoğan Engin/O. : Ferit Şevki, Semra Sar, Ekrem Bora, Suna Keskin/y.e. : Arzu Film
- 7) **ÖLÜME KOŞANLAR** (renkli) - y. : Natuk Baytan/s. : Natuk Baytan/g.y. : Rafet Şiriner/o. : Kadir Inanır, Hale Soygazi, Turgut Özatay, Reha Yurdakul, Erol Taş/y.e. : Barlık Film
- 8) **YÜREKSİZ KAHRAMAN** (renkli) - y. ve s. : Necati Er/g.y. : Kaya Ererez/o. : Aytekin Akkaya, Deniz Erkanat, Hayati Hamzaoglu, Kâzım Kartal, Nuray, Doğan Tamer, Ayşin Atav, Erdoğan Seren/y.e. : Elmas Film
- 9) **İKİ SÜNGÜ ARASINDA** (renkli) - e. : Aka Gündüz/y. : Ülkü Erakalın/s. : Bülent Oran/g.y. : Enver Burçkin/o. : Murat Soydan, Zeynep Aksu, Mine Sun, Aliye Rona, Önder Somer, Suna Pekuysal/y.e. : Kervan Film
- 10) **KIR ÇİÇEĞİ** (renkli) - y. : Mehmet Dinler/s. : Bülent Oran/g.y. : Necati İlktaş/o. : Serdar Gökhan, Bahar Erdeniz, Mine Sun, İhsan Yüce/y.e. : Renk Film
- 11) **GELİN** (renkli) - y. ve s. : Lütfü Ö. Akad/g.y. : Gani Turanlı/o. : Hülya Koçyiğit, Kerem Yilmazer, Kâmuran Usluer, Nazan Adalı, Ali Şen, Aliye Rona/y.e. : Erman Film

- 12) **MAYINCI** (renkli) - y. ve s. : Taner Oğuz/g.y. : Nihat Çifteoğlu/o. : Tanju Korel, Hülya Darcan, Zeki Tüney, İhsan Baysal, Sevdâ Nur, Sami Hazinses/y.e. : Metin Film
- 13) **TEHLİKELİ ADIMLAR** (renkli) - y. ve s. : Erdoğan Tokatlı/g.y. : Salih Dikişçi/o. : Tamer Yiğit, Deniz Erkanat, Yeşim Yükselen, Oktar Durukan, Kazım Kartal, Elif Ozangil, Necati Er/y.e. : Ozon Film
- 14) **İHANET** (renkli) - y. ve s. : Aykut Düz/g.y. : Ali Yaver/o. : Müşerref Tezcan, Yıldırım Önal, Tufan Giray, Muazzez Kurdoğlu/y.e. : Petek Film
- 15) **HAMSI NURI** (renkli) - y. : Sırrı Gültekin/g.y. : Özdemir Ögüt/o. : Öztürk Serengil, Füsun Önal, Hamit Yıldırım, Hüseyin Zan/y.e. : Olgun Film
- 16) **KAMBUR** (renkli) - y. : Atif Yılmaz/s. : Erdoğan Tünaş/g.y. : Kaya Ererez/o. : Fatma Girik, Kadir İnanır, Suzan Avcı, Danyal Topatan/y.e. : Akün Film

Ş U B A T

- 17) **BATAKHANE GÜLÜ** (renkli) - y. : Nejat Okçugil/g.y. : Tuncay Ural/o. : Kartal Tibet, Hale Soygazi, Bilal İnci, Tuncer Necmioğlu/y.e. : Er Film
- 18) **ÇOCUĞUMU İSTİYORUM** (renkli) - y. : Temel Gürsü/s. : T. Gürsu/g.y. : Kenan Kurt/o. : Ahmet Özhan, Hale Soygazi, Aytan Arman, Aynur Aydan/y.e. : Melek Film
- 19) **GECELERİN HAKIMI** (renkli) - y. : Yücel Uçanoğlu/s. : İlhan Engin/g.y. : Dinçer Önal/o. : Serdar Gökhan, Seyyal Taner, Kâzım Kartal, Nalan Çöl, Reha Yurdakul, Oktay Yavuz, Hüseyin Zan, Ersun Kazaçel/y.e. : Gaye Film
- 20) **SERSERİ AŞIK** (renkli) - y. ve s. : Çetin İnanç/g.y. : Sertaç Karan/o. : Yılmaz Köksal, Fatma Belgen, Reha Yurdakul/y.e. : Kırmızı Film
- 21) **KADER** (renkli) - y. ve s. : Çetin İnanç/g.y. : Sertaç Karan/o. : Yılmaz Köksal, Fatma Belgen, Altan Günbay/y.e. : Kırmızı Film

SİNEMATEK'E ÜYE OLUNUZ

SİNEMATEK ÜYELERİ :

- Sinemalarda görülmesine imkân olmayan filimleri görebilirler.
- Kitaplardan yararlanırlar.
- Açık oturumlara, konferanslara, tartışmalara katılırlar.
- Filimler veya sinemayla ilgili belgeler üzerinde araştırma yapmak isteyenler Sinematek'in kendilerine sağladığı imkânlardan yararlanırlar.
- Sinema sanatı ile ilgili bütün soruları cevaplandıran bir kurumun imkânlarına kavuşurlar.

SİNEMATEK'İN ADRESİ :

Türk Sinematek Derneği, Sıraselviler Caddesi No: 65 Taksim
Tel. : 49 87 43 Üyelik işlemleri : 10.30 - 21.30 arasında yapılır.

Sine - Mizah

ELEŞTİRME ÖRNEKLERİ: 1

Eski kuşaktan, sinemaya gitme zahmetine artık katlanamadığı için masa başı lâfazanlığı ile yetinen yazarın eleştirisidir.

«Stanislav Zmrnovski'nin «Gözlerimi Geri Ver» adlı filmini seyrediyoruz bu hafta... Bu rejisör, sinema âleminde mümtaz bir yer işgal eden kabiliyet ve meharret sahibi bir rejisördür. Bazı enteresan filmlerini görmüştük mâzide.. Mesela bir «Kadıköy Kadısının Katili» filmi vardı. Bilmem hatırlar mısınız? Ben çok iyi hatırlarım. Nasıl hatırlamıyayım? Bir diş ağrım tutmuştu o gün, sormayın.. Üstelik arka sırada oturan bir karı koca da bir aile kavgasına başlamaz mı? Filmin sonunu zor getirmiştin. Mamafih güzel filimdi doğrusu... Robert Taylor'un parlak devirleriydi. Bir de o mevzun vücutlu, kızıl saçlı ilâhe gibi kadın vardı. Hani bir prensle evlenmişti de sinemayı terketmişti. Sonra da yeniden, tilkinin dönüp dolayıp geleceği yer kürkçü dükkânıdır misali sinemaya rücu etmişti. Neydi adı? Hay Allah... Neyse... Ya o «Yağmurdaki Ateş»? İşte ben ona filim derim.. Ne heyecanlı, ne mükedder bir filimdi, yarabbi... Zmrnovski, biliyorsunuz, aslen Slav menşelidir (isminden de anlaşıyor zaten, değil mi efendim?). Bu münasebetle eserlerinde Slav hassasiyeti, Cermen tahassürü ve de Anglosakson taassubu imtizaç halindedir. Çok nevi şahsına münhasır bir rejisördür. İşte bu son filmde de bu büyük rejisörün kabiliyetinin nasıl inkişaf etmekte olduğunu müşahede edebiliriz. «Gözlerimi Geri Ver»'in çok enteresan bir mevzuu var. Nasıl anlatsam? En iyisi anlatmıyayım da filmin tadı kaçmasın. Ama bu filmin de bir aşk hikâyesi etrafında döndüğünü söyleyebiliriz (İnşallah yanılmıyorsunuzdur). Aşk, şefkat, şehvet ve nedametle müzeyyen bir mevzuu.. Bunların içine bir parça komedi unsuru, bir nebze de tebessüm ilâve edin.. İşte size «Gözlerimi Geri Ver»... Başroldeki oyuncular, doğrusu çok iyi oynadılar. Çok ciddiyet ve istidat sahibi artistler var canım, şu batıda. Netice olarak bu filmi de bu tür filmlerden hoşlanan bütün karilerimize samimiyetle tavsiye edebiliriz. Zaten filmi gördükten sonra beğenip beğenmediğinizi anlayacaksınız.»

SEÇME / SAÇMALAR...

Eski pilotlar ve hindi yavruları

«Havaalanı» romanının yazarı, havaalanları konusunu çok iyi bilen eski pilotlardandır. (.) Yönetmen Seaton da 1934 yılından beri aktif sinemacıdır. «Havaalanı» filminin başarısı, asla bir tesadüf eseri değildir. (.) Zamanın değeri çok önemlidir yolcular için.. Birkaç saat önce kuluçka makinasından dünyaya gelen dört bin hindi yavrusu yüzünden durum oldukça üzücüdür. Yumurtadan çıktıktan sonra hindi yavrularının en geç 48 saat içinde batı kıyısına teslim edilmeleri gerekmektedir. Yavruların ilk yiyeceği, ilk su damlasını almadan dayanabilecekleri sürenin tavanıdır bu..»

Tercüman 3 Ocak - R. Ekicigil

Öğrenilmesi gereken aksaklıklar

«Sinema filme çekilmiş tiyatro değil de gerçekten sinema olacaksa, filmcilerin öğrenmesi gereken başka aksaklıklar da var»..

Devir Sayı 2 - Biltin Toker

Patates fabrikasından sonra..

«İddialı yönetmenler bile filmlerini patates yetiştirir gibi yaparlar. Kavun karpuz satar gibi piyasalarlar.»

Devir Sayı 5 - Biltin Toker

Benim de kalbim var..

«Ben de sevmek istiyorum. Yeşilçam'ın filmlerini bile... Ama Memo'suyla batan güneşe doğru elele uzaklaşan taşsız kraliçe Cemo'yu, ya da onun gölgesi Karadoğan'ı sevmek içimden gelmiyor. Eğer «aşk» bu filmlerin anlattığıysa, ben Annie Girardot'nun «çileli aşk» ını seçiyorum.»

Devir Sayı 10 - Biltin Toker

Nerede o eski kovboylar?

«Çocukluk yıllarımızdan kalma bir tutku vardır : kovboy filmleri.. Kovboyu at sırtında yaşayan, iyi silâh kullanan, bazen şarkı da söyleyen yürekli, mert bir insan olarak tanımiştık. Sonra yıllar geçtikçe bu filmler gerçek şiiirini, güçlü yönünü kaybettiler. Ve sıra işi bir zevksizlik sömürüsü oldu. Bu kayıplara rağmen, bazen bir kovboyun kişiliğinde bir toplum dramının veya hicvinin yapıldığına da tesadüf ettik. Meselâ John Ford'un filmlerinde.»

Son Havadis - 6 Ocak Kâmi Suveren

Mersinli tarta..

«O kırdâ gölden çıplak olarak çıktığı zaman, yaban mersinlerinden yapıma bir tarta gibidir.. Gençlik rüyaları güzel bir film... Belki fazla güzel..»

Ne diyor?

«Kırmızı Mendil»de, bazen kahramanlarının ölümünün acı istihzası, filmin melodramatik havasına karışıyor. Fakat melodramın bir an içinde altüst oluşu, duygusalılığı asla yok etmiyor.»

Tercüman 10 Ocak - R. Ekicigil

Veda mı, merhaba mı?

«Filmin adını yadırgadık. Aşka veda değil, aşka, sevgiye merhaba demek daha doğru olacaktı. Çünkü veda eden kadın, sevmediği bir milyonerden koparak sevdiği fakir delikanlıya gider. Ama Aşka Veda, daha romantik, daha vurucu gelmiş olacak..»

Son Havadis 27 Ocak - Kâmi Suveren

Pierpaola ne yapmış?

«Veba salgınından kaçan 10 kişinin hastalıktan telef olmaları ve devrin seks hayatı anlatılıyor. Olaylar, zengin ve gerçekçi bir atmosfer içinde verilmiş. Pierpaola biraz meraklı, biraz aşırılığa kaçan, biraz da duygusal yönü olan bir film

yapmış. Başarısı, «Dekameron'un Aşk Hikâyeleri»nin sinematografik bir değer taşımasından ileri gelmiyor. Bu filmin sinema seyircisi tarafından beğenilmesi ve «daha iyisi olamazdı» düşüncesini taşımasından ileri geliyor»

Tercüman 24 Ocak - R. Ekicigil

Sinema yazarından (!) sansüre jurnal.

«Altman, çizdiği komik tiplerin kişiliğinde militarizme ve savaşa karşı büyük bir cüretle karşı çıkmış. Zehirleyici denilebilecek bir dille askerlik ve savaşa alay ediyor. Belki Altman, sinema seyircisini doya doya, katılırcasına kırılırcasına güldürebiliyor. Ama «MASH» de gerçek hicvin çapına ulaşmaksızın, zararlı ve kötü zevklerin fideliliğini yapıyor. Yırtıcı, zalim, vahşi ve gaddarca bir mizah.. Ve serbestliğin dersi veriliyor «MASH» de...

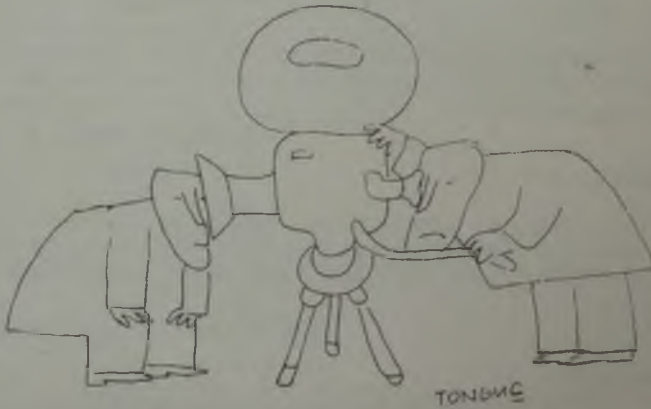
Tercüman 31 Ocak - R. Ekicigil

Ekmeğe ve sinema..

«Yalnız zam sözcüğü üstünde durmayın. Önerimin tümünü inceleyin. Onda, kötü yapımların sonunu da göreceksiniz. Ulusumuz sırasında ekmeğini taştan da çıkarır. Filmciliğin yolu ise taştan topraktan değil, sinemadan geçer»...

Devir Sayı 13 - Biltin Toker

Derleyen : A. D.



Yönetmenler



SERGİO LEONE İLE KONUŞMA

— «Yabandan Gelen Adam» in diğer filmlerinize kıyasla yeri nedir?

— Bu, «Batıda Kan Var - Once Upon a Time in the West» ile başlanmış ve «Bir zamanlar Amerika'da - Once Upon a Time in America» ile bitecek olan bir üçlemenin ikinci filmidir. İlk filmde, yeni ufuklara açılan bir Amerika'da arazi spekülâtörlerinin doğuşunu, demiryollarının kuruluşunu ve erkekçe bir dünyanın oluşunu gösteriyordum. Bunda, çocuksu bir insanla, aslında kendisiyle ilgili olmayan bir devrime çeşitli nedenlerle katılmış bir bencil savaştının karşılaşmasını gösteriyorum. Bu devrim bir fon oluşturmaktadır, örnek bir devrim olmak sayında değildir. İki çağ, iki anlayış arasında bir geçiştir bu... Üçüncü filim, 30 yıl sonra New York'a dönen bir gangsterin öyküsünü anlatacak. Kahraman yerinin politikacı tarafından alındığını görecektik ve ölümü seçecek. Bu, tüm fresk'in ve doğallıkla romantizm'in de sonu olacak. İkinci filmi ben çevirecektim değilim aslında... Sadece yapımcısıydım, ama kendi üslûbuma uygulayınca senaryo hoşuma gitti ve çektim. Bundan da memnunum.

— Bu kötümser bir film mi?

— Evet, önceki kadar, çünkü bir dünyanın sonunu ve bir yenisinin başlangıcını gösteriyorsanız, iyimser olamazsınız. Ayrıca Romalıyım, demek ki kaderciyim, faşizm'in yeniden yeşermesinden korkuyorum ülkemde... Masum filmler, kendilerini siyasal sanıyorlar (tıpkı «ben devrimci filmler yapıyorum» diyen, ama aslında merkezci filmler yapan Petri gibi)... Bütün bunların ülkemde ulusal ve sınırlı bir ortamda çalkalanmalarını görüyorum. Bir masal anlatırken de siyasetten söz edilebilir bence... Eğer peşinen sizinle aynı düşüncede olan bin kişi için sinema yapıyorsanız, siyasal sinema akımını para kazanmak için sömüren kişiler kadar yanılırsınız. Ben insanoğluna inanıyor, ve insanların karşılaşması üstüne filmler yapıyorum. Chaplin'in «M. Verdoux»daki örneğini izleyerek, sıfatların anlamsızlığını göstermek istiyorum. «İyi, Kötü ve Çirkin» de, bu 3 sözcüğün, sivil

savaşta 3 katilin öyküsünün anlatıldığı bir filmde, hiçbir anlamlarının kalmadığını gösteriyordum. Böylece, bir kişinin bakış açısından filime alınan «naif» filimleri yeğliyorum. «Yabandan Gelen Adam», iki kahramanı tarafından yönetilmiş bir filmdir diyebilirsiniz. Onların hayalleridir bu.. Ayrıca film içinde bir film var (İrlandalı'nın geçmişini anlatan, tüm Freud'cü yanıyla).. Bazı seyirciler, bayağı şeyler filme aldığını söylüyorlar, oysa ben olaylara tanık olan kahramanın heyecanı çerçevesinde filmimi çekiyorum. Abartmalar, o zaman, her türlü kuralın dışında bir «üslup sorunu» oluyor. Kuralları hepten unutmak gerek zaten...

— **Western mitologyasıyla oynuyorsunuz, ama onu tersine çevirerek** ..

— Bu sinema yapma biçimim benim.. «Batıda Kan Var», bir bilmece idi. Burada, tam bir anlatım özgürlüğü istedim. Bu biraz da bir seyirci intikamı oldu. Sinema, halk anlamıyacak korkusuyla herşeyi açıklayarak kötü alışkanlıklar verdi bize.. Am yaşamda herşey böylesine düz biçimde geçmez ki... Böylece, karışıklığı bir üslup haline getiriyorum. Devrimi örnek bir olay gibi almak yanlış olur, kahramanıma «devrim demek, karışıklık demek» dedirtiyorum ben... Kötümser, ama öyle...

— **Son iki filminizle italyan usulü western'i öldürdünüz** ..

— Öyle sanıyordum... Ama bu yıl, «Trinita Kardeşler» filmi İtalya'da 20 yıllık bütün rekorları altüst etti. Korkunç bir film bu, spaghetti-western'i, araya kaba fars'ı sokarak öldürüyor. Halk, aslında Freud'çu bir çözüme uygun biçimde davranıyor, çünkü bu film, «Bir Avuç Dolar»ın başarısından sonra çevrilen 300 İtalyan western'inin tam bir demystification'u, mitoslarından sıyrılması...

— **Sinemanız büyük yığınlar için midir?**

— Evet, onun için seyircinin bir kahramanda yansımasıyla oynuyorum, bu kahraman açısından çekerek filmi... Ancak bu bir kurnazlık değil. Bazen Amerikan filmlerine tepki olarak abartmaya kaçtığım oluyor. Eğer kişilerim her zaman pisseler, bu tarihsel gerçeğe uygun oluyor, çünkü zamanın belgeleri, bize, benim portrelerimden daha inanılmaz kişilikler çiziyor. Bütün gün at sırtında koşturduktan sonra tertemiz, traşlı kalan kahramanlarla dolu Hollywood filmlerini gülünç buluyorum.

— **Oyuncularla güçlük çektiniz mi?**

— Başlarda Steiger'le, çünkü bir tür Zapata oynadığını sanıyordu, ama sonraları durum düzeldi. Coburn ise, profesyonelliğin doruğu.. Şunu yapmasını söylüyorsunuz, «olur» diyor, ve yapıyor

— **Teknik kapisleriniz var mıdır?**

— Kameranın başında kim olursa olsun, kadraj'ı ben yaparım. Işık için, operatöre resimli örneklemeler veririm. Bu filmde, infaz sahnesi için Goya'nın sözünü ettim. Müziğe gelince, ne istediğimi çok iyi bilirim, ama hiç bir müzikal yeteneğim yoktur. Morricone ile uzun zaman ararız.

— **Çağdaş filmler çevirmeyi düşünmüyor musunuz?**

— Evet, Don Kişot ile Pança'nın çağdaş Amerika'ya rastlayıp onu anlamadıkları bir film yapmayı tasarlıyorum. Yine bir masal olacak bu, şiddetli ve çocuksu, geniş yığınlara seslenen...

— **Niçin her zaman Amerika?**

— Öyle bir ülke ki orası, tüm dünya var. Şaşırtıcı birşey... İtalya'da ancak ülke üstüne sınırlı şeyler yapılabilir. İtalyan sineması, fazla ulusal, içine dönük, Fransız sineması da öyle... Sınırları aşan bir Truffaut var Fransa'da...

Cinema 72 (Mart)

JOSEPH LOSEY VE

“TROÇKİ’NİN ÖLDÜRÜLMESİ,,

Joseph Losey, «Arabulucu» dan sonra Sovyet devriminin ve 20. yüzyıl siyasal tarihinin ünlü isimlerinden Troçki’nin 1940’da Meksika’da öldürülmesi ile ilgili bir film yaptı. «Troçki’nin öldürülmesi» ismini taşıyan ve başrollerini Richard Burton, Alain Delon ve Romy Schneider’in paylaştıkları bu film hakkında Losey’le yapılmış bir konuşmayı okurlarımıza sunuyoruz.

— Joseph Losey, Troçki’nin yaşamı ölümünden daha ilginç olmaz mıydı?

— Böyle bir filmi yapmak için parayı kimden bulacaktım? Ve çevirme izni ni kim verecekti bana? Bitirebilecek kadar yaşayacak mıydım? Troçki’nin yaşamının Meksika dönemi, dramatik biçimde anlatılabilecek tek dönemiydi... Fakat bu film, sanırım ki, Troçkist’lere bunun siyasal bir cinayet olduğunu göstermeye, bir yandan da bugün kimsenin ciddi olarak yapmadığı bir sosyalizm eleştirisi getirmeye yeterli olacaktır. Sonra bu filmi yapmak, benim, benim için bir «temizlenme» (catharsis) sorunuymdu, çünkü Troçki ve Stalin gençliğimin saplantısı idiler.

— Troçkist değilsiniz ama...

— Hayır, marksistim. Ama bunun anlamı ne günümüzde? Stalinciler de kendilerine marksist diyorlar. Troçkist’ler, Troçki’siz Troçkizm yapıyorlar. Kesin olan şu ki, bütün bu yollar, Marks’tan hareket ediyor. Bilinmeyen ise, bir yere varıp varmadıkları...

— Filme tarihsel açıdan nasıl yaklaştınız?

— Filmin «temizleyici», «antiseptik» olmasını istedim. Gösterilen olaylar üstünde hiçbir kuşkuyla yer bırakmayan, temiz bir film olmasını istedim. Yirmi yıl kadar önce, Lincoln’a yapılan (ve başkanın John Kennedy adlı bir polis tarafından kurtarıldığı) ilk suikastı filme çekmeyi düşünmüştüm. Ama bu, Mac Carthy’ciliğin en azgın dönemiydi ve ismim kara listede olduğundan filmi yapamadım. Bu proje daha sonra Anthony Mann tarafından ele alındı ve «Uzun hedef-The tall target» filmi ortaya çıktı. O zamanlar amansız düşmanlarımdan birinin isminin Richard Nixon olduğunu anımsıyorum. «Arabulucu»dan sonra, aynı tema’yı diğer bir ünlü suikastle, Leon Troçki’ninkiyle ele almayı düşündüm. Tuhaftır, Troçki Meksika’da yazdığı (ve filmde adı geçen) ünlü bir yazıda kendisini Lincoln’e benzetmektedir..

Hazırlık, uzun ve güç oldu. Meksika hükümetinin asla çevirme izni vermediğini sandım. Tam vazgeçmeye hazırlanıyordum ki, olumlu bir cevap geldi. Bunun üzerine Meksika’ya giderak Troçki’nin torunu Sieva’yı buldum. Cocayant banliyösünde olayın geçtiği evi ziyaret ettim ve sonra elimin altındaki o zamandan kalma tüm haber filmlerini seyrettim. Filmime bunlardan bir kısmını almayı isterdim, ama teknik açıdan olanaksızdı bu... Çeşitli belgesel araştırmalardan, temel olarak Julian Gorkin’in araştırmasını, Donlevine’in «Bir katilin zihni» kitabını ve Isaac Deutscher’in «Peygamber» adlı ünlü üçlüsünü alan incelemelerden sonra, «Kaza-Accident» filminde birlikte çalışmış olduğumuz Nicolas Mosley’le birlikte bir senaryo çıkardık ortaya... Kişilere iyice yaklaştıktan sonra,

Troçki'nin özellikle Stalin üstündeki düşüncelerinin filmde yeteri kadar belirlemiş olduğunu farkettilik. Bunun üzerine diyalogları uzatmamak için, filmdeki «teyp» numarasına başvurdum. Zamanın gerilimini vermek olanak dışı gibiydi. 20 yıl hapiste kaldıktan sonra 1960'da bırakılan ve halen Moskova'da bir Sovyet kahramanı olarak yaşıyan katil Ramon Mercader'le bir konuşma fırsatı aradım. Mercader, 50.000 dolar gibi muazzam bir para istedi ve Troçki hakkında konuşmamağı şart koştu. Bunun üzerine fiatın yarısını önerdikse de bir cevap çıkmadı.

— İlgili çevrelerde filmin tepkileri ne oldu?

— Troçkiyi yazılarında yargılayan biriyle seyrettik filmi. Filmi beğenmediğini söyledi. Ama Troçkist de olmadığını söylemeyi unutmadı. Ama filmimin büyük tartışmalar getireceğini sanmıyorum, çünkü, hiçbir anında kesin bir taraf tutmadım ve mümkün olduğu kadar Tarih'in gölgesini izledim. Bunun dışında, ilginç bir anekdot : aşırı sol basından bir kupür yolladılar.. İngiliz Mao'cuları toplanmış ve gürültülü bir toplantı yaparak Losey'in «réactionnaire» filmlerini protesto etmişler...

— Niçin Burton ve Delon'u seçtiniz?

— Tam kişilere uygun gözükümler bana.. Delon, Troçki'nin katilini canlandırmayı özellikle istiyordu. İkisi de rollerinin psikolojik nüanslarını mükemmel biçimde anladılar. Romy Schneider'e gelince, müthiş bir oyuncu...

— Projeleriniz var mı?

— İki tane.. Biri bir «Volkan'ın üstünde» uyarlaması.. Diğeri ise... Proust. Bu, bana her zaman olanaksız gözükümüştür.. Ama, Visconti'nin vazgeçmesinden sonra, üzerinde düşündüm. Pinter'i senaryocu olarak alacağım. Eserin bütünü üzerinde çalışacağız, ama iki ana tema'yı belirlemeye çalışacağız : hayat kırıklığı, ve gerçeğe ulaşma...

— Fakat sinemada «bellek» kavramını nasıl vereceksiniz?

— İşte bütün sorun da bu... Ama üstesinden geleceğiz. Proust'un bir cümlesi, bana filmi yapma kararını verdirdi : «Tek cennet, kaybolmuş olandır»...

Cinéma 72 (Mayıs)

yedinci sanat

KISA FİLM KONUSU YARIŞMASI DÜZENLİYOR

Geniş bilgi : 2. sayıda

‘İRLANDALI KIZ,,

OLAYI

İthal filmciliğinde son hatta ların sinema olayı ne Losey'in «Arabulucu»su, ne de başka bir film... Yabancı filmlerde sinema olayını bizce «İrlandalı Kız»ın kazandığı büyük ticari başarı oluşturuyor. Gerçekten de, filmin gösterildiği sinemanın önündeki kuyruklar azalmadan, hatta artarak sürüp gidiyor, günlerce öncesinden bilet bulmak olanağı bile kalmıyor. Filmin önemli bir sinema ve sanat olayı sayılmamasına rağmen elde ettiği bu başarının nedeni, öncelikle 70 mm'lik bir film olmasında... Türkiye'de «Batı yakasının hikâyesi»nden beri kullanılmamış olan bu yöntem, filmi teknik açıdan gerçekten seyri zevkli bir hale getiriyor. Komple bir stereofonik sistemin de yardımıyla seyirci kendisini olayların içinde hissediyor, perdeye bağlılığı kesinkes artıyor. Bu da «İrlandalı Kız»ın bu denli tutulmasını sağlayan belli başlı öge, kuşkusuz...

Ama bütün bunların ötesinde, «İrlandalı Kız» olayından alınacak birçok dersler var. Öncelikle halkın, TV başta, çeşitli nedenlerle sinemadan gitgide uzaklaşan seyircinin, sinemada yeni şeyler aradığı, ancak yeniliklerle seyirciyi sinemaya çekmenin olanaklı olduğu ortaya çıktı. Bu yenilik, ya 70 mm gibi yepyeni bir teknik, ya önemli bir sanat eseri, ya da «İrlandalı Kız» gibi kesilmeden, bütünlüğü zedelenmeden gösterilmiş bir film olabilir. Bu arada, sinemacılar, bugün geçerli olan hovarda gösterme sistemini de yeni baştan bir elde geçirmeliler... Birkaç sinemada birden piyasaya çıkan en pahalı filimlerin bir, haftanın sonunda ortadan kaybolması yerine, filmi az (gereğinde bir tek) sinemada, ama çok daha uzun bir zaman göstermenin avantajları üzerinde kafa yormalılar... Önemli, iddialı, pahalı filmler için bütün dünyada geçerli olan bu sistem, «İrlandalı Kız» örneğindeki gibi, sinemacılar için de çok daha akıllıca olabilir.

Ama bu olaydan esas ders alması gerekenler, Belediye denen kurumun başında oturup da vatandaşın kültür hizmetlerini domates satar gibi aynı anlayışla düzenlemeye kalkanlar... Uzun filmlere uzunlukları oranında özel bir fiyat tarifesı vermeyerek bu filmlerin gelişı güzel budanmasına yol açanlar, ileri sürdükleri «halk ucuz sinema istiyor. Biz halkı koruyoruz» gerekçesini, «İrlandalı Kız»da 5 yerine 7,5 lira ödemeye seve seve razı olan halkın meydana getirdiğı kuyrukları gördükten sonra da acaba ileri sürebilecekler mi? Yenilikler yapmak, önemli, pahalı filmler getirmek ve bunları kesip biçmeden, tüm teknik olanaklarıyla seyirciye sunmak isteyen filmcilerin sorumlu makamlardan görecekları anlayış, film ithalçilerinin bir sürü saçma sapan filme para yatırmaktan kurtulup, az ama öz film getirtmelerini sağlayabilir, halkın zevkini ve Türk ekonomisini de, kötü, bayağı yabancı filmin gereksiz işgalinden kurtarabilir.

Filimler

IRMAK

Yönetmen / Lütfi Akad. Senaryo / Lütfi Akad. Görüntü yönetmeni / Ali Uğur. Oyuncular / Serdar Gökhan, Aysun Güven, İhsan Buysal, Ali Şen, Osman Akyanak, Kadir Savun, Muazzez Kurdoğlu, Danyal Topatan. Saltuk Film yapımı. Renkli.

Ortaya koyduğu dolgun ürünlerle Türk sinemasının en önemli adamı olma pâyesini elde eden Lütfi Akad, sinemayı «vazgeçilmez bir ödev» olarak alma bilincilliğiyle, ulusal ve gerçekçi tavrı, sinemada belirli bir düzeye, sağlam bir ön doğrultuya çekip getiren kişidir. Anadolu insanının tarihi belirlenme içindeki toplumsal ilişkilerini dışlaştırma gayesi güden, taşıdıkları yerel boyutla öne çıkan, sivrilmiş çalışmaları; sade bir durulukta derinleşen üslûp anlayışında uygun anlatım tarzlarını bularak, gerçekçi sanat birimleri olarak kültürel yapıya katılırken, halk huzurunda da belirli bir işlevi gerçekleştirme durumundadırlar. Yönetmenin filmografisindeki dengelilik, onun diğer ad sahibi yönetmenler karşısındaki ayrılığı, işaretleyen bir tavır özelliğini noktalarken; aynı zamanda kendine özgü, kişisel bir sinemanın yerleşmiş, durup oturmuş yapısını da yüze çıkarmaktadır. Nitekim, yönetmenin piyasa anlayışıyla en çok sarmaş-dolaş olduğu filimlerinde bile görülen Akad'ca bir gerçekçilik, tesadüfiliği aşmış olgun bir ustalığın, engeller ve tuzaklar karşısında kendisini koruyabilen ve genel tavrı elden kaçırmayan sağlamlığının bir belgesini vermektedir.

Akad Türk sinemasının en iyi birkaç filminden birisi, belki de birincisi sayılabilecek üstünlükteki eseri «**Hudutların Kanunu** (1966)» ile yaptığı aşama sonunda girdiği yeni döneminde, ulusal bir gerçekçiliğin temellerini araştırmaya yönelmiş, bu yolda imkânlar elverdiği ölçüde kişisel sanatçı gücüyle ortaya başarılı ve sözkonusu gerçekçilik anlayışı açısından tutarlı örnekler koyabilmiştir. Bu açıdan bakıldığında Refiğ, Erksan, Güney ve Yılmaz'ın çeşitli uçlardan yeşerttikleri, temellendirmeye çalıştıkları, ancak hâlâ bütünlünlük hatalardan arındırılmayan ulusal gerçekçi bir sinema anlayışına Akad'ın katkılarının küçümsenmeyecek ölçüde ve önemde olduğu söylenmelidir.

Öte yandan Anadolu insanına bakışta, Batı şartlandırmalarının en fazla kırıldığı, bu negativlikten en çok sıyrıldığı bir sanat alanı olarak sinemayı göstermek — 250 küsur filminden yalnızca on tanesi için sözkonusu olsa bile — bir yanlışlık olmasa gerektir. En yaygın ve halkla direkt ilgiye giren bir sanat olarak sinema, bu karşılıklı yakın ilgide, genellikle ve zorunlu olarak kendi insanına, onun öz değerlerine yönelik bir tavrın olumluluğu içindedir. Bu yüzden Türk tarihinin en önemli ve hayati bir negatif olgusuna — batılma — karşı Türk sineması tavrını koymuş ve aşılanmış bir durum göstermektedir. Ancak Türk sineması bu şansını ve diriliğini, kendi yarattığı ve sonra tutsağı olduğu Yeşilçam sinema anlayışının kalıpları, trükleri, bakış açısı ve duyarlılığı karşısında sürdürmemektedir. Böylelikle dolaylı da olsa bu yönden bir yabancılaşmanın ulusal gerçekçi bir Türk sineması kurma çabasındaki yönetmenlerin filimlerine girmesi önlenememektedir. Bu durum Anadolu insanının gerçeğini tarihiliğiyle kavrayıp sinemalaştırmayı başarma yolunda, adı geçen yönetmenlerde ve Akad'da şimdilik

varolan en önemli açmaz ve tikanıklık olarak açığa çıkmaktadır. Bu ters etkinlik, ulusal tavra olduğu kadar, ondan çok daha derin olarak gerçekçi anlayışa kaçınılmaz ve önemli darbeler indirmektedir.

Akad'ın son zamanlarda birbiri ardısıra piyasaya çıkan filim'lerinde öncelikle görülen; bir durulmanın, düz ve aynı bir tavrı çizgisinin sürdürülmesi oluyor. Bu bir tikanıklık mı yoksa yukarda belirttiğimiz açmaza karşı dikkatle yürütülen bir «teçhizatlanma» mı? Bunu gelecek zaman gösterecek. Şimdi biz, onun bu düz gid-şe dahil bir çalışması olan **İrmak** (1972) ta tutturduğu muhteva ve üslup çizgisinin neliği üzerinde duracağız. Bir kiralık katil hikâyesi çerçevesinde kısırılmış insanın dramını gerçekçi bir duyuşla ortaya koyan **Yaralı Kurt** (1972) tan sonra Akad İrmak'la yeniden köye dönmektedir. Filimde Akad'ın toplumsal bir çerçeveye yerleştirerek anlattığı: tek taraflı sevmelerin yoğunlaşıp harlattığı temiz bir tutkun zamanla sevdaya dönüşen güzelliğinin, törel yönü ağır basan bir sınıfsal çatışmada son bulan tragik hikâyesidir. Filimde çatışmayı doğuracak zıtlığın bir ucu, ırmak üstünde salıcılık yapan Nuri'nin küçüklükten bu yana birlikte büyüdükleri bir yarıcı kızına olan sıcak ve derin tutkusudur. Dengeli, yalın ve duru bir başlangıçla açılan filim, Akad'ın köy mekânını küçük, kesin çizgilerle belirleyen kamerasıyla gerçekçi bir temele oturur. Ritmik ağırbaşlılık ve durukluk ağaoğlu Mustafa'nın ortaya çıkışıyla birden hızlanır, canlılık kazanır. Ağaoğluya yarıcı kızının arasındaki niyetli (evlenme) sevgi, zıtlığın öbür ucunu açığa çıkarırken önemli bir nokta belirir: «iyi fakir oğlan, sevdiği kız ve kıza göz diken kötü ağa oğlu» alışlagelen şematizmi. Akad'ın gerçekçi bir perspektivle görüntülediği gerçek insan ilişkilerinden doğan bir tragedyaya yerini bırakır. Bu, Türk sinemasında gerçekçiliğin anlamı ve yerleşmesi açısından tekil ama genelleşme şansı taşıyan bir yaklaşma tavidir. Ne var ki Akad'ın bu tavrı çâşitli tökezlemeler ve trüksel sapmalar (genelev bölümleri ve ağaoğlunun sonradan iğretileşen kişiliğiyle trüksel malzemeye dönüşmesi) nedeniyle filmin sonuna kadar gitmeyecektir. Bu konuya biraz sonra değineceğiz. Şimdi yine filmin hikâyesine döneelim. Evet, tek taraflı da olsa koyu bir sevdâ yürürlüktedir. Sevdığı kızın ağaoğluya evleneceğini haber alan salcı, iyimser bir saflıkla, kızı kaçırırsa meselelerin çözümleneceği inancındadır. Oysa dramatik açıdan herşey, bu arada filmin çözümlüşü de bundan sonra başlayacaktır.

İstemediği adam tarafından kaçırıldıktan sonra geri dönen kızın moral düşüşü geneleve kadar uzanır. Salcı, bu durumun sorumlusu olarak kendisini görür ve kızı alıp gelin olarak evine getirmeye karar verir. Herşey olağan ölçüler içinde gerçekleşir ve gelin köye getirilir. Son olarak ırmak geçilip, öte yakaya, eve ulaşılabilecektir. Ancak ağalık kurumu ekonomik güçlülük yanında, buna bağlı olarak politik bir gücü ve otoriteyi de şart koşar. Ve bu yüzden ağaoğlunun eski sözlüsü elin yabanına gidemez. Bir çözümlüş ve yayıflık işareti kanla da olsa önlenmelidir. Böylelikle filimde bilinmeyen üstü örtülü bir sınıfsal çatışma, duygu tansiyonunun sarsıcı bir etki gücüne ulaştığı tragik kavuşma finaliyle noktalanır.

Akad bu sevdâ tragedyasının ardında yatan toplumsal gerçekliği sınıfsal temelleriyle yakalayıp açığa çıkarabilseydi, «İrmak» kuşkusuz büyük bir filim olabilirdi. Oysa zorlu bir çaba ve bilgi gerektiren bu talebi bir yana bıraktığımızda, «İrmak» bu durumuyla da gerçekçilik açısından kendi iç tutarlılığını koruyamayan ve «bütün başarısı»na gidemeyen bir çalışma olarak kalmaktadır. Gerçekçi tavrı, bütünü kuşatamamakta, böylelikle trüklere yer veren ve beylik bir dramatik yapı çizelgesini izleyen ikinci yarıda ister istemez çözümlenmektedir. Umutverici birinci yarı başarısı, sonda klasik ağa-ırgat çatışmasının meseleleri örtüleyici grafiğini

çizmek durumuna düşmektedir; hem de başlangıçta tam ters ve olumlu bir açıdan meseleye girildiği halde. Buna bağlı olarak, ekonomik gücün sürdürücüsü olma durumu ile sevdiği kız arasındaki sınıfsal tercihin bunaltısı ya da bocalamanın kısırılmışlığı şeklinde temellendirilmesi gereken ağaoğlunun, bu yapılmayıp, derinliğine çizilmekten kaçınılması, bu kişiliğin nötrleşerek trüklerde kullanılmasına yol açmıştır. (Filimdeki Ciple ezme manevrası). Bu durum Akad'ın üstünde yürüyeceği izlenimini veren ikinci ve önemli dramatik kolun telef edilişi olarak görülmemelidir. Öte yandan çerçi tipinin yalnızca bir haber getirici ya da olayları bağlayıcı biçimde dışta kalan, teknik fonksiyonelliği ve köye traktörlerin getirilişi meselesinin hiçbir yere bağlanmadan geçirtilişinin bütün içindeki anlamsızlığı ve boşunalığı da başarıyı önleyen yan etmenler olarak göze batmaktadır.

Bütün bunlara karşılık «İrmak», bir direnme olarak önerdiği gerçekçi tavrı, ulusal bir sinemanın kaynağına yönelik duyarlılığıyla Türk sineması için bir kazançtır.

Taylan ALTUĞ

GÖKÇE ÇİÇEK

Yönetmen / Lütfi Akad. Senaryo / Lütfi Akad ve Erol Keskin. Görüntü yönetmeni / Gani Turanlı. Oyuncular / Hülya Koçyiğit, Serdar Gökhan, İhsan Baysal, Tuncer Necmioğlu, Kâmuran Usluer, Osman Akyanık, Hasan Ceylan, Yunus Yakışıklı. Kemer Yılmaz. Erman Film yapımı. Renkli.

Filmi 9 Şubat günü Beyoğlunda, Saray sinemasında, 12 matinesinde gördüm. Seyirciler arasında kadın ve erkek sayısı eşit gibi birşeydi. Kadınlar genellikle semt sakinlerinden oluşmaktaydı, evlerinden çoluk çocuklarıyla filmi görmeye gelmişlerdi, genç kızlar da vardı bir grup. Erkeklerin niteliğini belirtmek daha zordu, fakat emekli görünüşünde kimseler, esnaf gibiler çoğunlukta. Üniversiteli görünüşünde veya «entellektüel nitelikte tiplere pek rastlanmıyordu. Kabaca 12 matinesi kendine özgü türk filmi seyircisini toplamıştı. Filmi seyrederken bu seyircilerin filmle ne tür ilişkiler içinde olduklarını, filmi hangi düzeyde izlediklerini kendi kendime sordum. O anda salonda gerçekleşen neydi acaba gerçekten?

Film kısaca birtakım durumları sergilemektedir, Gökçe Çiçek ile Ali'nin aşklarını anlatırken: Göçerliğin son dönemleri (yerleşmek ve ya göçerliği sürdürmek sorunu), bir takım ağaların (filmde Katırcıoğlu) Osmanlı paşaları yoluyla tapulu arazi edinme çabaları, güçlerini arttırma, başka insanları ekonomik büyümelerini gerçekleştirebilmek için kendine bağımlı kılarak kullanma düşünceleri. Artukoğulları ve Alakuşlar obası işte böyle bir ortamdır. Artukoğulları yerleşme şikkini, Alakuşlarsa göçerliğe devam etme şikkini temsil etmektedirler kabaca. Artukoğulları yerleşmek istediklerinde farkında olmadan (yahut çaresizlikten) Katırcıoğlunun programına girmektedirler, bu da bir çeşit köleliktir, boyunduruğa girmektir. Bu açıdan Alakuşların yerleşmemeleri özgürlüklerini sürdürmeleri anlamına gelmektedir. Gökçe Çiçek ile Selman Ali arasındaki aşk masalı filmin başından sonuna kadar çeşitli devreler geçirmektedir, ve bu şekilde de sosyo-ekonomik-kültürel durumlar elden geçirilmektedir.

Akad'ın sinema dili, bütün diğer filmlerinde de denendiği ve artık oldukça yerleştiği görülen yalın, düz, sade, gerilimlerin abartılmadığı, hatta tam tersine azaltıldığı bir anlatımı sürdürmektedir. Kamera hareketlerinden ve aşırı plânla-

malardan kaçınmaktadır Akad. Gerilimler olayların birbirleri arasındaki ilişkileri yerine kişiler arasındaki ilişkilerden doğmaktadır. Kişiler derinliğine çizilmek yerine «mask» olarak (bunu suret de diyebiliriz belki) yansıtılmışlar, stilize edilmişler, dolayısıyla konunun gelişmesine ancak yeterli olan nitelik ve görünüşleriyle canlandırılmışlardır. Oyun bu yüzden daha çok bakışlara ve belirli durumlarda düzenlenmiş duruşlara, ölçülü konuşmalara dayandırılmıştır.

Gerilim kişilerin bu bakış duruş ve konuşmalarıyla yaratılmaya çalışılmış, fakat zorlanmamıştır. Müzik bir çok yerde ön plâna çıkmakta görüntüyü destekliyeceği yerde görüntü onu destekler duruma girmektedir.

Filmin iki kişinin aşkının gösterilmesiyle başlaması, aşk ilişkilerinin bozulmasıyla filmin gelişmesi ve aşıkların tekrar birleşmesiyle filmin bıtmesi, bir çeşit «iyi bitiş» («mutlu bitiş») ile köleleşmemek için göçmenin önerilmesi (yahut şimdilik bir çıkış, kurtuluş yolu olarak gösterilmesi) öncelikle tartışılmak gerekir. Göçmek ile aşıkların birbirine kavuşmaları özgürlüğü simgelemektedir filmin yapısı içinde. Köleleşme süreci karşısında kurtuluş yolu olarak (özgürlük) göçerliğe devamın konması ve filmde olumlu yön, tavır olarak gösterilmesi (hiç bir eleştiri yapmadan) açıkça toplumsal gelişmeye ters düşen, bir tutum gibi görünüyor. Tarihsel gelişme içinde göçerliğin sürdürülmesini çıkar bir yol olarak göstermek (özgürlüğün simgesi olmak gibi bir sovanma bunu değiştirmez, çünkü gerçek, simgeden daha güçlüdür.) geçici bile olsa bir kurtuluş yapmak tutarlı bir tavır değildir. Ayrıca aşk masalı karışınca toplumsal durumlar ön plâna gelmektedir, fakat zorluklar yenilmekte, aşk masalı mutlu bir durumla bağlanmaktadır, mutlu bir bitiş gibidir filmin sonu, karşılaşılan güçlükler artık geride kalmıştır, onlardan uzaklaşmaktadır. Durumu simgesel düzeyde kabul etmek çok güç çünkü gösterilen durumların gerçekte oldukları şey o kadar kendi tarihsel yeri içinde güçlü ki simgeleri bastırmaktadır.

«Gökçe Çiçek»in aşirete yönelmiş ekonomik saldırıya karşı direnişindeki silâh kültür düzeyindedir, tarihsel bir ekonomik olguyla mücadele, kültürel şeylerden yararlanılsa da, başarı için gene ekonomik olmak zorundadır. Göçen aşiretin kendi başına (özgürlüğü simgeleyebilmenin dışında) hiç bir ekonomik gücü yoktur (yersiz, yurtsuz ve sahipsizdir ülkede). Kültürel değerler belli bir zamanda ve yerde ön plâna geçseler bile esasta ekonomik mücadelenin güçlü bir destekçisidir ancak.

Olan biteni göstermek salt saptamak (eğer kendi başına eleştirel bir işlev taşııyorsa) toplumun ilerisinde olması gereken sanatçıyı biraz geri bırakmaz mı? «Gökçe Çiçekte seyirciye aktarılmak istenen düşünce, gösterilen somut gerçeklerden kopuk soyut bir özgürlük ise, bununla nereye varılmak istenebilir? Somut gerçeklerle somut bir özgürlük işleniyorsa göçmekle tutarsızlığa düşülyör sanıyoruz.

Türk kültür kaynaklarını çağdaş bir eleştiriye girmeden ele almak ta pek tutarlı bir tavır olarak belirmiyor. Göçerlerden söz etmek, yepyeni halk giysileri göstermek, inançlardan, törelerden, aksakallı dedelerden, tılsımlardan söz etmek, eleştirisiz ele alındığında, ileriye dönük bir tavır içinde gösterilmediğinde, öyle oldukları gibi yansıtıldığında biraz folklorik olunmuyor mu?

Filmin özen gösterilerek çekilmiş olduğu anlaşılıyor, yalnız bu özen gösterme bazen zanti gibi beliriyor. Film doğal gerçek dekorlar içinde çekilmiş olmasına karşın, yaşayan, canlı, nefes alan bir mekândan çok stilize edilmiş elemanlardan kurulu bir çevreyi yansıtır durumda. Bu da Akad'ın kişilerde giriştiği bir anlatım özelliğinin doğal çevreye de uygulanması mıdır acaba?

Oyuncular, özellikle baş oyuncular, zaman zaman Akad'ın kişileriyle bütünleşmelerinde zorluk çekiyorlar, oyuncu kimliklerini açığa vuruyorlar, bu da oyun-daki bütünlüğü bozmaktadır.

Engin AYÇA.

ARABULUCU

«The Go-Between». Yönetmen / Joseph Losey. Senaryo / L. P. Hartley'in romanından Harold Pinter, Görüntü yönetmeni / Gerry Fisher. Müzik Yönetmeni / Michel Legrand. Oyuncular / Julie Christie, Alan Bates, Dominic Guard, Margaret Leighton, Michael Redgrave, Michael Gough, Edward Fox. İngiliz filmi (1970). Renkli. Süresi / 105 dakika.

Bir Losey filmi daha Türkiye'de... Hem de ünlü sinemacının 1971 Cannes Film Şenliği'nde, Michèle Morgan başkanlığındaki bir jüri tarafından «en iyi film» seçilen yapıtı karşımızdaki... 1973 Türkiye'sinde **Arabulucu**'yu eleştirirken şu saptamaları yapmadan geçemeyeceğiz:

1) Losey değil Türk seyircisi, Avrupa ve Amerika'nın seyirci çoğunluğu tarafından da «zor», «kapalı», fazla «entellaktüel» o'arak nitelenen bir sanatçı. Özellikle 1960 yıllarında ortaya koyduğu yapıtlarla açık, «direkt» bir anlatımdan, dolaylı, simgesel öğelere çokça yer veren bir deyiş biçimine geçen, bu süreç içinde de genellikle küçük bir «aydın» seyirci kesiminde tartışılan, geniş kitlelere binçsiz biçimde bile ulaşmaktan yoksun kalan ve kısaca kendisi için film yapmaktan vazgeçmeyen bir sinemacı... Bu yüzden Losey için «kişisel», «içe dönük» ama başarılı üslupçu niteliğinden hoşlanan bir sanatçıdır denebilir.

2) Üstelik Losey 1950'lerde Mac Carthysme'nin hismine uğramış marksist bir sinemacı da. Anlatım özelliklerinde simgelere çok yer verdiği yıllarda yaptığı filimlerde gizliden gizliye sınıf çatışmalarını ele aldığı ve kişilerin arasındaki ilişkilerde, kurulan dramatik gelişmede hep bu çatışmaların izlerine rastlandığı görülüyor... **Genç Hizmetçiler / The Servant** herşeyini küçük burjuva hizmetkârına terkedan ve yozlaşarak kaybolan bir aristokratın dramıdır örneğin... **Eva**'da Losey, kendi sınıfını sömürüp burjuvalaşan (ağabeyinin yazdığı romana imza atıp şöhrete ulaşan) bir maden işçisinin, sosyete yosması Eva'ya büyük bir tutkuyla bağlanışını, yani bir yerde kendi sınıfına dönme isteğini anlatmakta, oysa ona asla yüz vermeyen Eva'nın eti karşılığında zenginleri sömürüşünü doğru bir tavır olarak koyup bu iki kişiden Eva'nın davranış biçimini onaylamaktadır. Kalıcı olan Eva'nın tavrıdır ve Eva'nın yolunda Tyvian gibi sahte burjuvalara yer yoktur... **Kaza Gecesi/Accident**. Losey'in **The Servant**'dan sonra ünlü tiyatro yazarı Harold Pinterle ikinci işbirliğidir. Bu kez Nicholas Mosley'in bir romanını ele alan Losey-Pinter çifti, Oxford üniversite çevresinde küçük burjuva profesörlerle aristokrat öğrencilerin ilişkilerini ele alır ve törel planda bir yoruma giderler. Tarihsele işlevi bitmiş ve yozlaşmış aristokratlar kaybolur, yok olurlar. Yenilgi kesindir... Losey, Tennessee Williams'in ilginç bir senaryosundan yola çıkarak çevirdiği **Aşk Arayan Kadın / Boom**'da da daha sonra yaptığı **Gizli Merasim / Secret Ceremony**'de de aynı örgüyü kurar. **Boom**'da birçok milyonerle evlilik yapmış ama soylu olan ilk kocasından kalan adını **Goforth**'u koruyan ve bir adadaki özel malikânesinde yalnızca «Kapri Büyücüsü» isimli bir aristokratla dostluğu olan bir kadının, evine zorla giren bir küçük burjuva'ya yenilişini anlatır... **Gizli Merasim** de



ARABULUCU / Julie Christie, Dominic Guard.

gelişen burjuvaziyi simgeleyen üvey baba ve halalar tarafından sömürülen son aristokrat Cenci'nin umutsuz direnişi ve bir fahişenin ona yardımı söz konusudur. **Gizli Merasim** burjuvazinin, aristokrasinin yerini alışı şeklinde beliren **tarihsel maddeci** görüşe **hristiyanlık** açısından da yorum getirir. Genci'yi koruyan fahişe Leonora'nın **kutsal** çabası boşa gidecek ve Cenci yine yok olacaktır. Hristiyanca davranış biçimi tarihsel gerçeği değiştirmeye yetmez. Leonora'nın yapması gereken **dinsel** tavrın ötesinde üvey baba Albert'i bıcaqlıyarak **sınıfsal** bir çözüme gitmektir. Losey **Gizli Merasim**'de de üçlü bir sınıf analizi içinde bu kesinliğe ulaşır... Türkiye'de yasaklanan sonraki filmi **Figures in a Landscape**, anti-faşist nitelikte, önceki yapıtlarına göre daha «direkt» bir çalışmadır.

3) Son olarak halktan uzakta ama «entellektüel» düzeydeki bu tutarlı sinema çizgisiyle Losey'i tutan bir eleştirmeci, **Arabulucu** karşısında hayal kırıklığına uğramaktadır. **Arabulucu Losey**'in yine Pinter'la çalıştığı, sinema dili, görüntülemesi, oyuncu yönetimi, müziği, kısaca **estetik** düzeydeki tüm özellikleriyle yine çok usta, çok başarılı olduğu bir yapıttır ama bu kez Losey'in, salt sevdiği, atmosferi kendine yakın bulduğu bir romanı, değiştirmeksizin, perdeye aktarmakla yetindiği ve bir **tasvirci** olarak kaldığı görülmektedir. 1900 yazında bir ayını sınıf arkadaşının malikânesinde davetli olarak geçiren 12 yaşındaki Leo'nun hikâyesini ve iç dünyasını anlatır burada Losey. Küçük burjuva bir sınıftan gelen Leo, soy-lular çevresine kolay uyum sağlayamayacak ama arkadaşının ablası Marian' ve onunla evlenmek isteyen Lord Trimingham'la belirli bir dostluk kuracak ve gide-

rek Marian'ın yakındaki çiftliklerinde kiracı olarak çalışan çiftçi Ted'le mektuplaşmasında «postacı» görevini üstlenerek Ted'le de arkadaş olacaktır. Filim Leo'nun yaşamının 62. yılına kadar dahi etkisini sürdürecektir bu çocukluk anılarını işlemektedir. Sonuç şudur: Marian Ted'le samanlıkta yakalandıktan sonra çiftçi Ted intihar eder. Marian Lord'la evlenir. Oysa Ted'in çocuğunu doğuracak, hatta bir de torunu olacaktır... Bu son, L. P. Hartley çapında bir yazar için geçerli olabilir ama sınıfsal ilişkilerde şimdiye kadar belli bir tavırla ortaya çıkan Losey'i «entellektüel» düzeyde eleştirmemizi gerektirir. Marksist Losey'in filimlerinde bir çiftçi aşk yüzünden intihar etmemelidir. Böylece **Arabulucu** yirminci yüzyıl başları İngiliz soylular çevresini ustalıkla bir gözlemle karşımıza çıkarırken, ulaştığı son ve yorumuyla, basit, psikolojik derinlikleri olan bir piyasa aşk romanının düzeyini aşmamaktadır. Yönetmenin en son olarak Proust'a el atmak istemesi de «yitik bir zamanın aranişı» içinde kaybolan bir sinemacı tavrını haberlemektedir.. Kısa- ca, Losey'in belki de «nasıl olsa anlaşılmıyorum» düşüncesiyle, canını fazla sık- madan çevirdiği seviyeli bir aşk filmidir **Arabulucu**. İlginc olan da Losey'in ancak bu filmiyle bir şenlikte «büyük ödül» kazanabilmesi ve dünya eleştirmecilerinin çoğunun da **Arabulucu**'yu yönetmenin «en iyi filmi» ilân etmeleridir. Ama bir ger- çek var ki **Arabulucu** belirttiğimiz anlamda yorumsuz bir filim olmasına karşın, seyirciye «en kolay», «en seyredilir» nitelikte gelen Losey filmidir. Ama Losey'in amacının seyirciyle dialog kurmak olmadığı düşünülürse **Arabulucu** yönetmenin filmografisinde çok önemli bir yapıt değildir.

Nezih COŞ

DÉKAMERON'UN AŞK HİKÂYELERİ

«*Il Decamerone*». Yönetmen / Pier Paolo Pasolini. Senaryo / Giovanni Boccaccio'nun hikâyelerinden Pier Paolo Pasolini. Oyuncular / Ninetto Davoli, Franco Citti, Angela Luce, Patrizia Capparelli, Gianni Rizzo, Pier Paolo Pasolini. İtalyan - Fransız - Batı Almanya ortak yapımı (1970). Renkli. Süresi / 111 dakika.

Mitolojik ve dinsel konuları kendine özgü üslûbuyla sinemalaştırıp dinsel ve siya- sal çevrelerde fırtına yaratmış bir yönetmen Pier Paolo Pasolini. Yazar, şair, eleş- tirici ve oyuncu olan yönetmen bazı filmlerinden ötürü kilise çevrelerince lânet- lenmiş. Aziz Matheus'a Göre İncil filmiyle aynı çevrelerin bağenisini kazanıp **Teorema** ile uluslararası Katolik Juri ödülü alarak salt bir gözlemle anlaşılması güç bir yönetmen olduğunu ortaya koymuştur. Yerine göre Marksist, dinsiz, ye- rine göre en koyu bir din yorumluyucusu olan Pasolini bu değerler içinde de şa- sırtıcı bir yönetmen olarak tanımlanagelmıştır.

Göreme'nin tabii dekorları içinde işlediği büyücü **Medea**'nın fantastik öykü- sünden sonra, bu kez de yazıldığı çağdan günümüze dek popülerliğini ve geçer- liliğini koruyan aforoz edilmiş Boccaccio'nun hikâyelerinde nesinlenmiş. Böyle- ce geçen yıl Berlin'de büyük ödülü kazanan **Canterbury Masalları** ile ikileşen ta- sarladığı üçlünün ilk filmi yapmıştır.

Pasolini'nin **Dekameron**'unu oluşturan on kısa hikâyesinin özünü çağının genel kesitini yansıtmaması gibi genel bir tanımlama içinde toplayabiliriz. Ama ne var ki bu tanımlama içinde de hikâyeleri işledikleri konular ve yönelidikleri eleştiri tavrılarıyla gruplara ayırıp incelemek mümkün. Hikâyelerin büyük bir kısmını oluşturan dinsel kişi ve dinsel kişilerin meydana getirdikleri kilise kaosunun yoz- laşması o devir için tabu sayılan inanç ve törelerin şematize bir şekilde görün- tülenmesiyle özetlenir. Bakireliklerini tanrıya adanmış saflığın simgesi rahibelerin, cinsel cekiçiliğin kaçınılmazlığından kurtulamamalarıyla manastır yaşantısının

içine düştüğü çıkmazı belirtirken, kadını katır, katırı kadın yapabilecek ilahi mucizeler yaratabileceğini iddia eden bir rahiple de aynı çekiciliğin erkekler için de geçerli olduğunu ortaya koymuştur. Pasolini'nin dinsel kişilerin yozlaşmasını oluşturan hikâyelerini daha çok cinsel tema motifi ile açıklamasını yaşadığı çağın ahlak anlayışının da ötesinde dinsel inançsızlığın ilk belirtileri olarak tanımlamak gerekir. Kuşkusuz Pasolini'nin eleştirisi sadece dinsel kişilere yönelmiyor. Yaşanılan çağın üstün sınıfını da eleştiriyor. Ama ne var ki bu eleştirinin de temeli cinsel yakınlaşmalar üzerine kurulu. Egemen sınıfın ahlak anlayışını yansıtan —bülbül dinliyen kız öyküsü— bir alt sınıfı sömüren soylu kişilerin düzenbazlıkları, kendileri için geçerli olan sevişme özgürlüğünün bir alt sınıf için günah sayılmasını yansıtan hikâyeler de o çağın bir başka kesitini eleştiriyor. Pasolini tüm moral değerlerini yitirmiş orta çağın soylu kişilerinden, dinsel kişilerine kadar uzanan yozlaşmayı kendine özgü pitoresk üslubuyla biçimlerken, gelecek bir başka çağın da mesajını getirmiştir. Kendisinin canlandırdığı kilise ressamıyla simgelenen bu çağ Rönesanstan başkası değildir. Çünkü yozlaşma içinde bile kendini belirliyen sanat denen beğeni altında devir olarak tanımlanan bir çağa tanıklık etmektedir. Kilise ressamı tüm değerlerin yitirildiği, yoz kişilerin azizleştirildiği bir çağda, kendi beğenisiyle şekillendirip yarattığı kilise apsisindeki freskolarıyla gerçek bir din yaratıcısı çizgisine getirilmiştir. Pasolini belki de bu tutumuyla insanoğluna her devirde sanat denen beğenin egemen olabileceğini kanıtlamak istemiştir.

Pasolini'nin **Dekameron**'u orta çağın kesitini veren öykülerin yalın fakat sağlam içeriğinin yanı sıra, aynı çağın Floransa'sının yöresel atmosferini yansıtan görüntüleriyle de dikkati çekiyor. Düzmece dekorla yerine, gerçek dekorların kullanılması şiirselliğin yanı sıra ayrı bir boyutluluk, farklı bir etkililiyle kazandırmış filmine. Pasolini abartmaya kaçmayan biçim— içerik ikiliyle ortaçağın ozanı Boccaccio'yu günümüze aktarırken çağımız içinde hâlâ geçerliliği olan mesajlar getiriyor.

Burçak EVREN

YABANDAN GELEN ADAM

«*Duck You Sucker — Giù la Testa*». Yönetmen / Sergio Leone. Senaryo / S. Leone, S. Donati ve Vincenzoni, Görüntü yönetmeni / Giuseppe Ruzzolini. Müzik yönetmeni / Ennio Morricone. Oyuncular / Rod Steiger, James Coburn. Romolo Valli, Maria Monti, Rick Battaglia. Bir İtalyan filmi (1971). Renkli. Geniş ekran. Süresi / 150 dakika (Türkiye'de 110 dakikaya indirilerek gösterilmiştir.)

Yabandan Gelen Adam, Sergio Leone denen üslûpçunun sinemasını ilk kez toplumsal bir temele, görsel bir tarihsel gerçekçilikten, özü olan bir tarihsel gerçekçiliğe kaydırduğu bir film olarak önem taşır... Gerçekten de, 10 kûsur yıldan beri sinemayı (300'den çok filmle) bir çığ gibi sarmış olan «Spagetti — western»in babası, sadık ve grotesk öğelerden (**Bir Avuç Dolar, İyi, Kötü ve Çirkin**) western'in biçimsel olsun, öze değgin olsun, tüm öğelerini iyice belirleyerek ve görkemli bir müzikle eşliyerek bir tür «western operası»na (**Batıda Kan Kan Var**) kaydiktan sonra, bu kez ayaklarını tekrar yere koymaktadır «Yabandan Gelen Adam»la... Western mitosunu sonuna dek kullandıktan, belirledikten, öğelerini anatomik biçimde irdeleyip ayırdıktan ve kendine özgü üslûbu içinde iyice yoğurduktan sonra, Leone'nin vardığı nokta, altüst ettiği western mitosunun yerine başka bir mitos, western'in kendine özgü dünyasına kesin, arı bir hayranlığı ve özlemi koymak olmuştur. Diğer bir söyleyiş biçimiyle, Leone, ön-

ce Amerikan western'ini aşmak, geçmek, yenilemek (ve belki de yıkmakla) işe başladı... Onun yerine kendi western'ini getirdi... Ve bu western'e olan hayranlığını da, başka bir yazıda («Yeni Dergi», Şubat 1973) belirtmeye çalıştığımız gibi, kendi kendine hayran, her anının zevkini çıkaran «narsist» bir sinemayla ortaya koydu (**Batıda Kan Var**). Bu, ulaşılmış uç noktasından sonra, Leone, artık gerekli olan kendi kendini yenilemeği, bu kez Meksika devriminde buluyor... 1913'ün kanlı devrimidir bu, yarım yüzyıldır kana bulanmış bir ülkede bir türlü kurulamamış düzenin, elde edilememiş toplumsal hakların, insanca yaşamının savaşını yapan bir halkın, zalim bir askeri yönetim altında mücadele eden bir ulusun devrimi... Ve bu devrim fonu üzerinde, «insanların karşılaşmalarını anlatmayı seven» Leone, iki kahramanının, belirli iki anlayışı, karakteri simgeleyen iki prototipin öyküsünü veriyor. James Coburn, İrlandalı kahramanıdır filmin... Çok uzak bir ülkede, kendi devrimini denemiştir bir zamanlar (gençliğinde)... Ama bu devrim başarıya ulaşmamıştır (İrlanda'nın mücadelesi halâ sürüp gitmiyor mu?)... Ulaşamadıktan başka, ihanetin, en yakın dosttan gelen ihanetin acısını da tattırmıştır John'a... Geçmişten kalan, **Jules ve Jim**'i andıran bir üçlünün doğada yaşamı tadan görüntüleri, devrimin kana buladığı bir dostluğun acı noktalanmasıdır. Şimdiki zamanda ise, kendini bambaşka bir ülkede bulmuştur John... Bambaşka, uzak, ama aynı amaçlarla, halkının özgürlüğü, mutluluğu, insanlığı için savaşan bir ülkede. Ve bu ülkenin savaşına da, önceleri belki çıkar için, ama sonunda benimseyerek, gönülden, yürekten katılacaktır. Bu arada, kader, filmin ikinci kahramanını çıkarır karşısına... Rod Steiger'in enfes oyunuyla biçimlenen saf, kaba, çocuksu kişidir bu, Juan'dır... John ve Juan... kendilerini ayıran herşeye, farklılıklarına rağmen, «John ve Juan ortaklığı» biçimlenir, şekillenir, etkin olarak devrime katılır... Ve bu esnada, Juan'ın hayvansı bilinçsizliği, çıkarıcılığı, devrim olayına karşı ilgisizliği, bilince, sorumluluğa, topluma katılmaya dönüşür... Bu, bir eğitimidir Juan için... Gerçek insan bilincine kavuşma, John sayesinde, kendi gerçeğine erişmedir... Ve John, yurdundan binlerce kilometre uzakta ölüme kavuşurken, arkasında bıraktığı Juan, artık adi bir soyguncu değil, bilinçli bir devrimcidir...

Leone sineması, yine seyredilmesi büyük zevk veren, biçimci, görkemli, barok bir sinemadır... Ama **Batıda Kan Var**'ın istenmiş ağırlığından ve durgunluğundan sıyrılmış bu film, seyiciye daha tadına varılan bir «gösteri»nin kolaylığını getirdiği gibi, toplumsal özülle de daha bir etkili olabilmektedir. «Örnek bir devrim değildir benim ele aldığım» der Leone... Ama öylesine anlatır devrimi, ezilenlerin ıstırabını öylesine verir ki, kısa zamanda seyirci ezilenin, zulme karşı savaşının yanındaki yerini almıştır... Ezen / ezilen diyalektiğini sağlam biçimde ortaya koymak, seyircinin hemen bir tarafta yerini almasına yardımcı olmak, Leone'nin filminin diğer filmlerindeki gereksiz gözükken biçimciliğin ve üslûpçuluğun bu kez bir işlevi yerine getirmesine yaramaktadır. Bu da filme ve Leone'ye diğer filmlerinden çok daha fazla hayran sağlamaya yetecektir kuşkusuz... Görüntülerin, kadrajların olgunluğu, filme zengin plâstik nitelikler sağladığı gibi, Morricone'nin değişik müziği ve Coburn-Steiger ikilisinin oyunları da önemli katkılarda bulunmaktadır. Ama, hepsinden önemlisi, tekrar edelim, bütün bu öğelerin, Leone sinemasında ilk kez toplumcu, gerçek bir tarihsel çerçeveye oturtulması olmuştur. Leone'nin filminin, seans saatleri nedeniyle tam 40 dakikasının kesilmesine rağmen söyleyebileceğini söyleyebilen, tutarlı bir film olması, seyredemediğimiz kısımların acısını duyurmakla kalmaz, filmin tümünün ne denli başarılı olduğunun düşüncesini getirir.

Atilla DORSAY

T Ü R K F İ L M L E R İ (Sinemamızın olanakları içinde değerlendirilmiştir.)

- ** **FATMA BACI.** Akad'ın «Anneler ve Kızları» nda ele aldığı büyük kente göçen çocuklu anne ve karşılaştığı sorunlar, Halit Refiğ'in çabuk çevrilen bu filminde kusurları olan ama yalın, düzgün bir anlatımla yeniden işleniyor. Oy. / Yıldız Kenter, Leyla Kenter, Fatma Belgen, Sertan Acar, Bilal İnci.
- ****YARALI KURT.** Hikâyecisi Selim İleri'nin başarılı senaryosundan yola çıkarak toplum içinde yalnız bir kiralık katilin hikâyesini sınıfsal bir çatışmaya dayandırarak ve iyi bir sinema diliyle anlatan bir Akad filmi. O. / Cüneyt Arkın, Şükran Yamakoğlu, Yıldırım Önal, Osman Alyanak, Ahmet Mekin.
- ** **UTANÇ.** Atif Yılmaz, teknik yönden başarılı olan filminde, Ayşe Şasa'nın toplumsal temellerden yola çıkan ama soyut bir çizgide gelişen trajik aşk hikâyesini anlatıyor. Oy. / Filiz Akın, Kadir İnanır, İhsan Yüce, Bülent Kayabaş.
- **VUKUAT VAR (HANIMIN ÇİFTLİĞİ).** Memur - yönetmen Nejat Saydam'ın Orhan Kemal'in iki ciltlik büyük romanından yaptığı yüzeyde, beylik melodram unsurlarıyla gelişen başarısız bir uyarlaması. Oy. / Türkân Şoray, Kartal Tibet, Suphi Tekniker, Aytaç Arman, Mehmet Büyükgüngör.
- ** **CEMO.** Atif Yılmaz «en iyi filmim» dediği bu yapıtıyla, Kemal Bilbaşar'ın romanının toplumsal özelliklerini bir yana itip, soyut ama başarıyla anlatılmış bir «aşk masalı» yapıyor. Oy. / Türkân Şoray, Fikret Hakan, Melda Sözen, Bilal İnci, Tuncer Necmioğlu, Aliye Rona.
- **KARA DOĞAN.** Sansür baskısıyla Osmanlı'nın son döneminde geçirilen yüzeyde bir ağa-köylü çatışmasını ele alan Yılmaz Duru, hem hikâyesinin gitgide dallanıp budaklanması (Altın Koza senaryo ödülü) hem de anlatım aksamları yüzünden başarıya ulaşamıyor. Oy. / Serdar Gökhan, Müşerref Tezcan, Müşfik Kenter, Ali Şen, Muazzez Kurdoğlu, Tufan Giray.
- *** **IRMAK.** Lütfi Akad, kendine özgü yalın, duru sinema diliyle Adana yöresinde geçen gerçekçi, trajik bir aşk hikâyesini, sınıfsal temellerine oturarak ve başarılı bir folklor kullanımı içinde dile getiriyor. (Ayrıca eleştirildi).
- *** **GÖKÇE ÇİÇEK.** Lütfi Akad'ın «Irmak» taki anlatım gücüne varamayan ama Osmanlı miri toprak düzeninin bozulduğu ilginç dönemi, fırsatçıları ve onlar tarafından sömürülme tehlikesiyle karşılaşan yörükleriyle birlikte ele alan önemli denemesi. (Ayrıca eleştirildi).

Y A B A N C I F İ L M L E R

- *** **SAVAŞ GÜNLERİ (Le Quattro Giornate di Napoli).** Nanni Loy'un 2. Dünya Savaşı'nda Napoli halkının Almanlara karşı toplu direnişini anlattığı, gerçekçi, belgesel nitelikte önemli filmi. Oy. / Napoli halkı, Jean Sorel, Gian Maria Volonté, Georges Wilson, Frank Wolff, Lea Massari.
- **SERLOK HOLMES (The Private Life of Sherlock Holmes).** Ünlü güldürü filimleri yönetmeni Billy Wilder'in tanınmış roman kahramanı detektif Ş. Holmes'un donuk, mutsuz iç dünyasını anlatmayı denediği soğuk, fazla İngiliz filmi. Oy. / Robert Stephens, Colin Blakely, Geneviève Page, Christopher Lee.
- ** **KADIN AFFETMEZ (The Beguiled).** Don Siegel, çarpıcı, etkili bir sinemayla, ABD iç savaş sırasında güneyde bir kız okuluna sığınan yaralı bir kuzey askerinin hikâyesinde «individualizm» temasını işliyor. Oy. / Clint Eastwood, Geraldine Page, Elizabeth Hartman, Jo Ann Harris.

- *** **SON DARBE** (*Rio Lobo*). Western ustası Howard Hawks, kendine özgü, duru, yalın ve mizahî sinema üslûbuyla Amerikan iç savaşının dayandığı ekonomik temelleri ortaya koyuyor. Oy. / John Wayne, Jennifer O'Neil, Jack Elam.
- *** **YALDEZ GELİYOR** (*Valdez is Coming*). ABD'li yeni yönetmenlerden Edwin Sherin'in western kalıpları içinde «hak», «adalet» ve «sömürüye karşı direniş» temalarını işlediği, gerilimli, iyi anlatılmış ilk filmi. Oy. / Burt Lancaster, Susan Clark, Jon Cypher, Barton Heyman.
- *** **KÜÇÜK DEV ADAM** (*Little Big Man*). Günümüz sinemasının önemli isimlerinden Arthur Penn'in, Thomas Berger'in romanından yola çıkarak, ezilen kızılderiliyi savunan, beyaz Amerikalı'yı kıyasıya eleştiren güçlü, mizahî filmi. Oy. / Dustin Hoffman, Faye Dunaway, Martin Balsam, Richard Mulligan, Chief Dan George.
- ** **ÖLÜM ÇETESİ** (*The Grissom Gang*). «12 Kahraman Haydut» yönetmeni Robert Aldrich'in 1930'ların Amerika'sını yansıtan ve «naive» bir gangsterin iç dünyasını ele alan bir James Hadley Chase uyarlaması. Oy. / Scott Wilson, Kim Darby, Tony Musante, Connie Stevens.
- *** **ATEŞ ÇEMBERİ** (*Le Cercle Rouge*). Yapıtlarıyla «gangster filmi» türüne bir derinlik getiren Jean Pierre Melville, başarılı bir sinemayla, toplum dışı kalmış «yalnız» insanları anlatıyor; «suça yönelik» in toplumun getirdiği bir zorunluluk olduğunu ortaya koyuyor. Oy. / Alain Delon, André Bourvil, Gian Maria Volonté, Yves Montand, François Périer.
- * **KARANLIKLILAR GELEN ADAM** (*The Nightcomers*). Baştaki gücünü kaybeden Michael Winner, tutucu yazar Henry James'den çıkarak çocuk eğitimi sorununa çözüm getirmeye çalışan bir sözde heyecan filmi yapıyor. Oy. / Marlon Brando, Stephanie Beacham, Verna Harvey, Christopher Ellis.
- ** **İKİ TAŞRALI** (*The Out-of-Towners*). «Aşk Hikâyesi» ve «Hastane» yönetmeni Hiller'in ABD büyük kentlerinin gündeş sorunlarını güldürü biçiminde sunduğu en düzgün yapıtı. Oy. / Jack Lemmon, Sandy Dennis, Ann Prentiss, Mary Norman.
- * **YAKLAŞ AMA SOYUNMA** (*Herzube*). Polonya asıllı Jerzy Skolimowski kırı-koca-küçük aşık üçgenini kullanan, deli dolu bir Alman seks-güldürü filmine imzasını atıyor. Oy. / Gina Lollobrigida, David Niven, John Moulder-Brown, Mario Adorf.
- ** **BATIDA KAN VAR** (*C'era una Volta il West*). «Spaghetti Westerni» nin babası Sergio Leone, Amerika'nın batıya göç yıllarını ele alan bu iyi anlatılmış western'yle «para» peşindeki kahramanlarına toplumsal bir temel kazandırıyor. Oy. / Claudia Cardinale, Henry Fonda, Charles Bronson, Jason Robards, Gabriele Ferzetti.
- *** **DEKAMERON'UN AŞK HİKÂYELERİ** (*Il Decamerone*). Ünlü İtalyan yönetmeni Pier Paolo Pasolini, Giovanni Boccaccio'nun hikâyelerinden yola çıkarak ortaçağ İtalya'sının törel ve toplumsal bir eleştirisini yapıyor. (Ayrıca eleştirildi).
- *** **ARABULUCU** (*The Go-Between*). 20. yüzyıl başı İngiliz aristokrasisinin başarılı bir tasvirini yapan Joseph Losey, ustalıklı anlatımına karşılık önceki filimlerinin yorum gücüne ulaşmıyor. (Ayrıca eleştirildi).
- *** **YABANDAN GELEN ADAM** (*Giù la Testa*). Sergio Leone bu yeni filminde Meksika devrimi sırasında bir araya gelen kaba, cahil ama «naive» bir soyguncuyla, bir İrlandalı tedhişçinin hikâyesini başarılı bir üslûpla anlatıyor.

CABARET

Adieu Berlin



KABARE

LIZA MINELLI • MICHAEL YORK

yönetmen BOB FOSSE

müzik JOHN KANDER

*Elveda
Berlin*

sinevizyon