

yedinci SANAT

AYLIK
SİNEMA
DERGİSİ

NISAN 1973

5 TL

2

"MİLLİ SİNEMA"
AÇIK OTURUMU

T. ŞORAY
VE "DÖNÜŞ"

G. PONTECORVO
İLE KONUŞMA

- T. ALTUĞ
- B. AMENGUAL
- E. AYÇA
- N. COŞ
- A. DORSAY
- S. ILERİ
- J. MELLEN
- A. ÖZGÜÇ
- G. PONTECORVO
- T. ŞORAY
- S. TANSUĞ
- T. YAŞAR



Erman Film
tahdim eder

HÜLYA KOÇYİĞİT

KEREM YILMAZER
ALI SEN
NAZAN ADALI
ALİYE RONA
HAMURAN USLUER
SEDİN KIZILTUNC

ve
KAHRAMAN KIRAL

Yönetmen

LÜTFİ Ö. AKAD

Görüntü Yönetmeni

GANI TURANLI

renkli

GELİN

yedinci sanat

YIL 1

SAYI 2

NİSAN 1973

AYLIK SINEMA DERGİSİ

Sahibi : Nezih Coş. Genel yayın yönetmeni : Atilla Dorsay. Yazı işleri sorumlusu : Engin Ayça. Yazışma ve havale adresi : P.K. 654 Beyoğlu - İst. Yönetim yeri : Siraselviler Cad. 95/5 Taksim - İst. 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 : EKO Matbaası. Son baskı tarihi : 25 Mart 1973.

Ön kapak : Erkal Yavi

Resim : DÖNÜŞ / Türkân Şoray

	SEVİNDİRİCİ BİR İLGI	2	
FORUM	SİNEMA YAPMANIN AMACI	3	NEZİH COŞ
BİR SORUŞTURMA VE AÇIK OTURUM ÜSTÜNE		7	ATILLA DORSAY
KERİME NADİR ADI TEMİNATTIR		10	SELİM İLERİ
TÜRKİYE'DE SANAT BELGECİLİĞİ		14	SEZER TANSUĞ
AÇIK OTURUM			
MTTB'DE "MİLLÎ SİNEMA" OTURUMU		16	Y. ÇAKMAKLI / S. DIRİKLİK / M. ERKSAN / H. REFİĞ / D. SAĞIROĞLU / S. ŞEKEROĞLU
	KARİKATÜR	23	TONGUÇ YAŞAR
SORUŞTURMA	EN İYİ 10 TÜRK FİLMİ	24	DERLEYEN : AGÂH ÖZGÜÇ
	KARABORSA SORUNU	25	
AYIN KONUŞMASI			
TÜRKÂN ŞORAY "DÖNÜŞ"Ü ANLATIYOR		26	A. DORSAY / N. COŞ
SİNEMA DÜZENİ RAPORU (2)		30	A. DORSAY / O. KUTLAR / A. Ş. ONARAN / M. T. ÖNGÖREN / N. ÖZÖN / S. SOLELLİ / S. TUĞRUL
SİNE-MİZAH		32	DERLEYEN : M. K.
HABERLER		34	
YÖNETMENLER	PONTECORVO İLE KONUŞMA	36	JOAN MELLEEN
FİLİMLER	DÖNÜŞ	44	NEZİH COŞ
	KÖLE	45	ENGİN AYÇA
	NAMUS	48	TAYLAN ALTUĞ / E. AYÇA / A. DORSAY
	MACERA GEMİSİ	50	EROL BAYRAKTAR
	YAZ GÜNÜYDÜ	52	BARTHELEMY AMENGUAL (Çeviren : A. DORSAY)
	DEĞERLENDİRME	54	
OKURLARDAN		56	

SEVİNDİRİCİ

BİR İLGI

YEDİNCİ SANAT'ın ilk sayısı umduğumuzun üstünde bir ilgi gördü. Dünya ve ülkemizdeki sinema olayı üzerine görüşler, belgeler, soruşturma, araştırma ve incelemeler sunan ve sorunları açmaya, değerlendirmeye çalışan nesnel tavrımızın siz okurlarımız tarafından bu denli olumlu karşılanması dergimizin amaçları çizgisinde yaşaması ve yaşatılması için kuşkusuz sevindirici oldu. Anadolu'nun en uzak köşelerinden Erzurum'dan, Gaziantep'ten, Tatvan'dan, Ağrı'dan, Ordu'dan ve daha birçok yerlerden aldığımız mektuplar, ilk sayımızı görmüş sinemasever okurlarımızın övgü ve başarı dilekleriyle ya da abone olma istekleriyle doluydu. İlk 10-15 günde "Yedinci Sanat"ın 100'ü aşkın abonesi olması da Türkiye'de sinema sorunlarına ciddiyetle eğilen bir dergiye olan gereksinmeyi açıkça gösterdi. "Yedinci Sanat"ın çıkarıcıları olarak sorunları gittikçe genişleyen bir kitle önünde tartışabilmenin sevincini taşıyoruz bugün.

"Yedinci Sanat" Türk ve dünya sineması üstüne belgesel ve eleştirel yazılarını bu sayısı ile de sürdürüyor. Derginin tek yönlü, yalnızca veren bir araç durumunda kalmaması, tersine fikirlerin karşılıklı tartışılıp dinamik bir oluşuma girilebilmesi için bu sayıdan başlayarak sizlerden gelecek mektupları da yayımlıyoruz. Böylece sizlerle ilerde daha da genişleyebilecek karşılıklı ilişkiler kurmak umundayız. Amacımız "yanlış yapmamak" değil, öneriler getirmek, doğrulara hep birlikte ulaşmak. Dergimizin sayfalarında yer alacak en sert eleştiri ve yorumların dahi bu amaca yönelik iyi niyetli birer saptama niteliği taşımasını diliyoruz.

YEDİNCİ SANAT

SİNEMA YAPMANIN AMACI

Nezih COŞ

Sinema, günümüzün en yaygın ve en geniş kitleye seslenen sanatı. Her yıl, İngiltere'den Japonya'ya, Sovyetler Birliği'nden Latin Amerika'ya kadar dünyanın her yanında yüzlerce film çevriliyor, bunlar seyirci karşısına çıkarılıyor, doğal bir ticaret mekanizması işleyip duruyor. Bu ülkeler arasında Türkiye'de de her yıl 250-300 film çevrilip, 200-250 yabancı film ithal ediliyor; böylece 500 dolayında film, geçmiş yılların ürünleriyle birlikte sinemalarda gösterilip **kazanç** sağlamak için projeksiyona takılıyor. Kısaca, sinema ilk elde kitleleri en kısa yoldan etkileyip **"para"**yı hedef alıyor. Seyirciyi, genellikle yaşantısının sorunlarından ayırıp, güttüğü **kapitalist** amaçlar uğruna hayâl âlemlerine sürüklüyor.

SİNEMANIN DÜŞÜNSEL İŞLEVİ

Sinemanın görünüşteki bu işlevi ticaret mekanizmasının doğurduğu zorunluluktan ileri geliyor ve kapitalist ekonomi sistemini sürdüren ülkelerde (bu arada bizde de) yapımcı - dağıtımçı - gösterici zincirinin kaçınılmaz ağırlıklarıyla oluşuyor. Oysa bu yazıda tartışmak istediğimiz konu **sinemanın düşünsel işlevi** ve bu konu da, bir yere kadar kapital zincirine bağlı, bir yerdense sonra ise yapıtı ile başbaşa bulunan "yönetmenler"i ele almamızı gerektiriyor. Bugün dünyanın her yanında kendini salt "ticaret"le, salt "ekmek parası"na adanmış yönetmenler, sinemaya "düşünsel bir işlev" kazandırarak ve bir şeyler söyleyebilmek için içinde bulundukları koşulları zorluyor ve iyi-kötü birtakım yapıtlar ortaya koyuyorlar. Bu filimler, liberal ya da devletçi bir düzende yapılmalarına göre ayrı ayrı özellikler taşıyorlar, kendi koşullarının izlerini getiriyorlar, ayrıca kendi toplumlarının sorunlarını yansıtıyorlar. Ancak bizce önemli olan yönetmenin filmini yaparken, seyircisini düşünmesi ya da düşünmemesi burada.

SEYİRCİSİNİ SAPTAMAK

Kimi yönetmenlerin, yapımcıların klasik kalıplarının dışına çıkma olanğını ele geçirdiklerinde kültür yapıları gereği "zor", "kapalı" ve "aşırı entelektüel" konuları işledikleri görülüyor. Örneğin bir Fellini, bir Antonioni, bir Bunuel, bir Losey ve (kendi ülkesinin sınırları dışında ele alındığı zaman)

bir Bergman, bizde de örneğin "Sevmek Zamanı" filmiyle Metin Erksan bu tür sinemacılar.. Bu yönetmenleri belirli sorunları entellektüel düzeyde ele aldıkları ve diyelim ki orta sınıfa yabancı kaldıkları için suçlamak gereksiz. Tersine seslendikleri seyirci kitlesini düşündürdükleri için yararlı oluyorlar. Ancak filimlerinin önemi "entellektüel" düzeyde yapılacak her çeşit eleştiri ve değerlendirmeye açık bir nitelik taşıyor. Aydınların bir kısmı örneğin Losey'i ya da Bergman'ı tutuyor, bir kısmı ise tutmuyorlar. Antonioni aydınların genellikle beğenisini topluyor, Fellini bir kısım eleştirilere hedef oluyor. Türk aydınlarının kimileri Erksan'ın "Sevmek Zamanı"nı göklere çıkarıyor, kimileri ise (kendimizi de katalım) önemli bir yapıt saymıyorlar. Oysa "entellektüel"e seslenen bütün bu filimler bir düşünce, bir tartışma ortamı sağlıyor ve "alternatif olma" özellikleri taşıyorlar.

Bir Gillo Pontecorvo ise, "Cezayir Savaşı", "İsyan" gibi geri bırakılmış sömürge ülkelerinin bağımsızlık savaşlarını anlatan filimleriyle en azından örneğin dünya yüzündeki ilerici ve devrimci gençlik kesimine seslenmeyi amaçlıyor ve bunu başarıyor. Bu yüzden Pontecorvo da "niye işçinin, köylünün anlayacağı filim yapmıyor" diye suçlanamaz. Yoksa sinema meraklısı normal bir lise öğrencisinin dahi "İsyan"ı alışılmış türden bir savaş-serüven filmi gibi seyrettiği bir gerçek. Böylece yönetmen için "sinema yapmanın amacı" bizce, saptanan belli bir seyirci kesimine, onun dışındaki seyircileri fazlaca düşünmeden sözünü iletebilmek ve düşündürebilmek oluyor.

BOŞA GİDEN ÇABALAR

Kime neyi anlatacağını, ne söylemek istediğini bilmemek, sinema yapmanın, hele "iddialı filim" yapmanın fiyaskosu sayılır. Ortaya konuldu sanılan birtakım sorunların seslenecek seyirci bulamaması, kimseye bir şey vermemesi, bir yönetmen için "saptamanın tragedyası"dır. Örneğin Metin Erksan'ın "Susuz Yaz" (1964) ve "Kuyu" (1969) filimleri kendince Türk köyleriyle ilgili saptamalardır. Oysa bunlar köylüye bir şey söyleyecek türden filimler değildir. Erksan'ın köy üzerine aydın için yaptığı filimlerdir. Ama Erksan'ın aydın'a gösterdiği de çarpıtılmış köylü tutkularıdır. Ve bunlar aydın'a da bir şey vermeyen "boşa gitmiş" denemelerdir.. Aynı açıdan Atıf Yılmaz'ın "Kalbe Vuran Düşman" (1963), "Ölüm Tarlası" (1966), "Zulüm" (1971), "Utanc" (1972) ve "Köle" (1973) gibi denemeleri de sesleneceği asıl seyirci kesimini saptayıp, sinemanın "düşünsel işlevini" yerine getirmiş yapıtlar sayılamazlar. Bu tür örnekler çoğaltılabilir.

HEDEFİNİ BULANLAR

Lütfi Akad'ın "Orman" (1964), "Hudutların Kanunu" (1966), "Kızıl-ırmak - Karakoyun" (1967), "İrmak" (1972), "Gökçe Çiçek" (1972) gibi yapıtları, aydın'a da geniş halk kitlelerine de belirli gerçekleri seslenen, Türk



UMUT / Yılmaz Güney, Gülsen Alnaçık

ulusunun kimi genel özelliklerini işleyerek, kendiliğinden Anadolu kökenli seyirciyle bağıntı kurabilen tutarlı yapıtlardır. Akad, düşündürmesini bilen bir halk sanatçısı olma yolundadır. Aynı biçimde Atıf Yılmaz'ın "Kozanoğlu" (1967), Yılmaz Güney'in "Acı" ve "Umutsuzlar" (1971) gibi filimleri de seyircilerini saptamış, onlara hangi biçimde olursa olsun "bozuk düzene karşı direniş"i önermiş yapıtlar olarak ilgi çekiyorlar.

Konular köyden kent sorunlarına geldikçe yerli filimler amacına daha bir yöneliyor; anlam kazanıyorlar. Örneğin, Yılmaz Güney "Umut'u" (1970), Lütfi Akad "Anneler ve Kızları" (1971), Halit Refiğ "Gurbet Kuşları" (1964) ve "Fatma Bacı"sı (1972), Duygu Sağıroğlu ne yazık ki seyirci karşısına çıkamamış yapıtı "Bitmeyen Yol'u" (1965), Ertem Göreç "Karanlıkta Uyananlar"ı (1964), Atıf Yılmaz "Balatlı Arif'i" (1967), Nevzat Pesen "İkimize Bir Dünya" (1963) ve "Ahtapotun Kolları" (1964), Memduh Ün de "Üç Arkadaş"ı (1960) ile büyük kentlerde yaşayan halkın orta ve alt sınıfıyla bütünleşen, onlara birşeyler söyleyebilen tutarlı denemeler vermiş sayılırlar.

Ancak bütün bu yapıtların önem dereceleri, kuşkusuz seyircilerine söylemeyi başardıkları sözlerin nitelik ve gücüyle ilişkili. Bir sinemacı "törel" bir çizgide kalırken, bir diğ erinin bunu aş ıp "ekonomik" çelişkilere eğildiği



Lütfi Akad / IRMAK / Serdar Gökhan, Aysun Güven

ve sorunlar daha temelden kavrandıkça "önem" in arttığı görülüyor. Örnek alırsak, Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları" ve "Fatma Bacı" da gösterdiği "köyden gelen aile bütününün büyük kentte yozlaşma ve parçalanmaya uğraması" ya da Nevzat Pesen'in "Ahtapotun Kolları"nda verdiği "saf, temiz bir genç kızın büyük kentin yoz çevrelerinde kirletilmesi" gerçeğinin, Yılmaz Güney'in "Umut"unda anlattığı "yoksulluğun çıkişsızlığı ve umutsuzluğu" temasına, Duygu Sağıroğlu'nun "Bitmeyen Yol"da ortaya koyduğu "büyük kentte sömürülen işçi-köylüler" sorununa ya da Ertem Göreç'in "Karanlıkta Uyananlar"da gösterdiği "demokratik işçi direnişi"ne göre ikinci planda kaldığını ve daha az önemli olduğunu ileri sürebiliriz.

YAPILMASI GEREKEN

Günümüz Türkiye'sinde yaşayan bir sinema sanatçısı, kendisini "para"-ya adamamış dirençli bir filim yönetmeni, geçmişin tecrübelerini örnek tutup daha ileriye gitmeye zorunludur bugün. Çünkü Türk sineması henüz seyirciyle "düşünsel" düzeyde bir diyalektik ilişki kuramamıştır. Bugünün toplumsal koşulları içinde sinema sanatçısının görevi doğru ve bilinçli bir çizgide bu köprüleri her ne pahasına olursa olsun kurmak olmalıdır. Yönetmenin seslendiği seyirciyi saptayıp, ona üstyapısal ahlak ve inanç sorunlarının ötesinde toplumun "temel çelişkilerine" eğilen yöneltici filimler yapması gerekiyor.

BİR SORUŞTURMA VE AÇIK OTURUM ÜSTÜNE

Atilâ DORSAY

Ocak sonu ile Şubat'ın ilk günlerinde Cumhuriyet'te Turhan Gürkan'ın hazırladığı "Türk sineması nereye gidiyor?" konulu soruşturmanın yayınlanması ile, 10 Mart günü M.T.T.B. salonunda düzenlenen "Milli sinema nedir, nasıl olmalıdır?" konulu açık oturum, son 10 yıldır tartışıl原因mış birçok sorunu yeniden ortaya çıkardı, uzun zamandır susanlar zaten bilinen düşüncelerini yeni baştan ısıtıp piyasaya sürdüler. Pek değişen bir şey yoktu, bir arpa boyu bile yol alınmamıştı denilebilir.. Birkaç istisnasıyla tabii.. Örneğin, Gürkan'ın, bir buçuk yıl kadar önce yapıldığı bildirilen soruşturmasında, Halit Refiğ "Türkiye'de sosyal sınıfların aralarındaki siyasal dengeyi sağlayamamış olmaları, ortaya dehşet verici bir düşünce ve hareket keşmekeşi çıkarmaktadır" deyip "sosyal sınıflar"dan söz ederken, M.T.T.B. oturumunda, "Türkiye'de sınıflar teşekkül etmemiştir. Türk toplumunda sınıf yoktur" diyebiliyordu. Bir buçuk yılda bu hidayete nasıl erildiği ve Türk toplumunun "sınıfsız, kaynaşmış bir kitle" olduğu gerçeğine nasıl varıldığı elbette ki meçhulümüzdü. Biz, bu soruşturma ve oturumda gözümüze özellikle çarpan birkaç noktadan söz edeceğiz.

Gürkan'ın soruşturmasında en açık biçimde göze çarpan, "Filmciliğimizin ilerlemeyişinde başlıca etkenler nelerdir?" sorusuna verilen karşılıklar oldu. Bu konuda gerçekçi bazı cevaplar vardı. Örneğin bir Lütfi Akad: "Bunun için bir tek etken biliyorum: ekonomi.. Çıkamaz yolda bulunan Türk sinemasına çözüm yolu bulmak için elimizde yeterli ve gerekli belgelerin bulunmayışına da değinmek yararlı olacaktır. Örneğin Türkiye'de yılda kaç film çevriliyor, kaç firma kaç yönetmen çalışıyor, her yıl kaç firma doğuyor, kaç firma batıyor, prodüktör ne kazanıyor, sinemaya yatırılan sermaye ne kadardır? Kimse bilmiyor bunları.. Ne istatistik, ne belge var elimizde" cevabıyla, yapımcı Özdemir Birsel "Sinema pahalı bir yatırımdır. Yapımcı, kendi ülkesinin iç pazarının gelir sınırını bildiği için, korkak ve sınırlı bir maliyet çerçevesi içinde imalât yapmak zorunda kalmaktadır. Filmciliğimizin küçük birikimlere ayrılmış olması, çok parçalı ufak sermaye ünitelerine bölünmüş olması, istenileni yapamamak durumunu doğurmaktadır" diyerek, sorunun temeli olan ekonomik nedenlere değinmişlerdi. Ümit Utku, "halkın kültür seviyesinin yükselemeyişi, teknik yetersizlik yüzünden, sinemamız özlenen düzeye varamamıştır. En büyük eksikimiz, tekniksizlik, kültürsüzlüktür" diye gerçekçi bir cevap veriyor, diğer bazı yönetmen ve yapımcılar da,

devletin kontrolü ve himayesinin gerekliliğinden söz ediyorlardı. Bir de aynı soruya "ulusal sinemacı"larımızın verdikleri cevaplar vardı. Metin Erksan şöyle diyordu : "Filmciliğimizin ilerleyemeyişindeki başlıca etken, üniversite bitirmiş Türk aydınlarıdır. Bu aydınlar, her an, her vesileyle Türk sinemasına ihanet ediyor. Türk sinemasıyla zerrece ilgilenmeyip en bayağı gâvur sinemasına alkış tutan aydınlara bu zehiri sürekli olarak zerkedenler de, sinema eleştirmenleri.." Halit Refiğ : "... sözü edilen bunalım maddi bir bunalım değil de, Türk sinemasının hastalığına teşhis koymaya çabalayanlar için aklı bir bunalım olsa gerektir. Türkiye'de okur-yazar geçinen, ülkenin tarihsel ve maddi gerçeklerinden habersiz, kendilerine aydın denilen kapıkulluğu heveslisi küçük bir gurup, yurdu siyasal ve ekonomik bunalımlara nasıl itiyorsa, sinema alanında da aynı çabayı göstermektedir"... Atıf Yılmaz : "Bizler için etkenlerin en acısı, aydının sinemamıza karşı sorumsuzluğu.. Meslek dışındaki aydınlar, sinemamıza kuruluşundan bugüne yapıcı, yöntemli bir açıdan eğilemediler. Bu arada basınımız, yabancı sinemadan esinlenmiş tutarsız değer ölçülerine, Türk sinemasına çok sığ açıdan bakan kurtuluş formüllerine haksız bir itibar kazandırdı."

Evet, işte böyle.. Ne sağlam bir biçimde kurulmamış, gerekli temel yatırımları yapmamış bir endüstri.. Ne yanlış eğitim politikası yüzünden kültürel gelişmesi çağdaş düzeye çıkamamış geniş halk yığınlarının varlığı.. Ne refecilerin elinde dönen bir sermaye piyasasının ürkütücü etkisi. Ne teknik yetersizlikler.. Ne o korkunç, hiçbir ülkede görülmemiş işletmeci buyruğuna göre film çekme olgusu.. Ve ne de tabii haşa, kendi kişisel yetersizlikleri, yetersizlikleri.. Türk sinemasının ilerlemeyişinde baş etken, bu zatlara göre bunların hiçbiri değil de, bir avuç aydındır, özellikle bir avuç eleştirmendir.. İnsanın "hay, eleştirmenler kadar başınıza taş düşsün" diyeceği geliyor.. Eleştirmenlerin hiç mi yanlışları, hiç mi hataları olmadı? Elbette oldu.. Ben kendi hesabıma yanlışlar yaptığımı, Türk sinemasına, özellikle başlarda, yanlış değer ölçüleriyle eğildiğimi her zaman itiraf edebilirim.. Ama Türk sinemasındaki bunalımın ve seviyesizliğin baş nedeni olarak, her zaman iyi niyetli kalmış bir avuç eleştirmeni göstermek, olsa olsa yüz-süzlüklerin en büyüğü olabilir, başka bir şey değil.. Bu tür lâflar eden veya etmiş olanları, kişisel ilişkilerimiz ve iyi niyetimiz ne olursa olsun hiza-ya çağırarak, bizim her zamanki davranışımız olacaktır, bu biline... Bir de aydınları halkın gerçeklerini bilmemek, halktan kopmuş olmakla suçlamak!.. Aydınlar bir ölçüde halktan kopmuş olabilirler... Bir kentinde en ileri 20. yüzyıl uygarlığı, ülkenin diğer ucunda da mağara hayatı yaşanan bir toplumda, aydın halktan kopmaz da nereden kopar? Bu kopuş, sinemacılarımızın halktan kopuşlarından hiç de fazla değildir üstelik... Ne var ki, aydın bu kopuşun bilincindedir. Bu kopuşu gerçekçi, somut plânda önlemek elinden gelmese bile, bunun acısını yüreğinde duyar.. Bekir Yıldız, Osman Şahin, alır Doğu Anadolu'nun ezilmiş insanının dramını, en koyu biçimde ya-

zarken, aydındır bunu okuyan, değerlendiren, yaşanan bu dramın acısını, gözyaşını içine akıtan.. Evet, romantik bir plânda olsa bile, aydın, gerçek aydın, zaman zaman halkıyla bütünleşir, onun sızısını, kaderini içinde duyar.. Ya, "Kemal Tahir dışında Türk edebiyatı kesekâğıdı bile olamaz" diyen sinemacı ne yapar? O, Necati Cumalı'yı, Fakir Baykurt'u, Yaşar Kemal'i, Bekir Yıldız ve Osman Şahin'i bilmezlikten gelerek mı halkına yaklaşıacaktır? Bu tür sinemacı, yaptığı filmlerle değil halkın gerçeğine inmek, halkına yaklaşmadığını bile göstermiştir zaten.. Bu tür sinemacı için acı olan, halktan kopmuş olması yanında onun aydından da kopmuş olmasıdır. O ne halkın içindedir, ne de aydındır artık... Toplumda köksüz, dayanaksız, yapayalnız kalıvermiştir. Bütün feryadı, kopardığı bütün gürültü de bu yalnızlığı, dayanaksızlığı hissettiği içindir... Diğer yandan, Halit Refiğ, aynı soruşturmaya verdiği bir başka cevapta, "Türkiye'de düşünce hayatını düzeltmek için her fırsatta boy gösteren kâzip şöhretler"den de söz ediyor. Refiğ'in "kâzip şöhret" lâfından özellikle kaçınması gerekirdi. Türk sinemasındaki kadar "kâzip şöhret" dünyanın hiçbir yerinde yoktur çünkü... Her ülkeye sinemasının kanı devamlı tazelenir, sinemaya sürekli biçimde yeni isimler gelirken, bizimkiler kurdukları saltanatı 20 yıldır sürdürüyorlar. Daha ne istiyorlar? Hangi yönetmen kuşağına böylesine sınırsız bir şans, böylesine uzun bir imkân tanınmıştır? Eleştirmenlerin de sesini kısarak elde etmek istedikleri, merhum bir politikacının deyimiyle "dikensiz gül bahçesi" midir? Aydın ve eleştirmen takımını rahat bırakıp Türk sinemasının somut koşullarını değiştirmek için uğraşsalar ya...

M.T.T.B.'de düzenlenen açık oturumun ayrıntılarını ve yorumunu ise diğer sütunlarda bulacaksınız. Metin Erksan'ın daldan dala atlayarak dünya ve Türk tarihinin önemli olay ve kişilerine getirdiği yepyeni yorumlar, herhalde değme tarihçilerin parmağını ağzında bırakacaktır. İlginç olan bir yan da, Erksan'ın bu oturumda, bir zamanlar kendisine yakıştırılmış olan (haşa) "solculuk" lâfından sıyrılmak için sarfettiği gayret oldu.. Doğrusu bunu yapmak için M.T.T.B.'den daha iyi bir yer de bulunamazdı. İlk filmi olan "Aşık Veysel'in Hayatı"nda Erksan'ın adını "solcu"ya çıkaranın, ekinleri iri değil de kısacık göstermesi olduğunu biliyor muydunuz? Erksan, Meydan Larousse'a da kendisi için kullandığı "toplumsal gerçekçi" yakıştırması nedeniyle veriştirdi. "Bizim böyle şeylerle ilğimiz yok" dedi. Gönüldaşı Refiğ'le birlikte "Türk toplumunda sınıf yoktur" sloganını koro halinde söyleyerek kendilerini solculuktan "tenzih" ettiler... "Milli mi, ulusal mı?" tartışması da, Sami Şekeroğlu'nun bilimsel müdahalesine rağmen bir hayli sürüp gitti. "Ulusal sinemacı" takımının bugün içine düştüğü düşünce kargaşalığını anlamak için, bu oturumun tümünü okumak gerekli.. En basit ve herkesçe kabul edilmiş olan bilimsel verilere ve zaman zaman salt mantığa sırt çevirerek varılmak istenen nokta, demagojinin yaldızından sıyrılarak bakıldığı zaman bize hiç de parlak gözüküyor...

KERİME NADİR ADI TEMİNATTIR

Selim İLERİ

On bir yaşındayım. Galatasaray Lisesi'ne öğrenci yazdırılıyorum. Annemle babamın yüzlerinde sevinç. Çocuklarına hazırladıkları gelecekten mutlular. Başboş geçmiş bir yazın yorgunluğu içindeyim. Devamlı kahramanlık romanları okuyorum. Ama artık bıkmaya başlamışım kahramanlık romanlarından. Daha romantik, daha gözü yaşlı romanlara açılmak istiyorum. Sonra birden her şey değişiyor : Sevecenlikten yoksunluğun yaşandığı işkenceli okul günleri başlıyor. Gözü yaşlı romanlar bir istek olmaktan çıkıp, ihtiyaç halini alıyorlar. Kaynağı bulamıyorum bir türlü. Kitap Sarayı yıkılmamış Beyoğlu'nda henüz. Bir gün raflarda **Posta Güvercini** diye bir romanla karşılaşıyorum. Yazar Kerime Nadir. Bir solukta okuyor ve müthiş heyecanlanıyorum. Galatasaray'da okuyan ilköğretim çağındaki delikanlıyla genç yengesinin tutkulu, gönül yakıcı beraberliklerini unutamıyorum. Kerime Nadir'in anlattığı "ilim-irfan yuvası" Galatasaray'a bile inanıyorum neredeyse. Arka arkaya Kerime Nadir romanları okuyorum : **Hıçkırık, Ruh Gurbetinde, Pervane, Samanyolu, Günah Bende mi?, Gelinlik Kız, Esir Kuş, Gümüşselvi, Funda...** O sıralar rastlantı sonucu bir "edebiyat-sanat" dergisi satın alıyorum : "Yapraklar". R. Tomris diye bir yazarın anlatısı yayımlanmış "Yapraklar" dergisinde. (Çok sonradan R. Tomris'in Tomris Uyar olduğunu öğreniyor; çok seviyorum ilk hikâyesini okuduğum için.) Bir büyücüyü anlatıyor gariba. Kerime Nadir'i sevmeme rağmen, günlüğüme bu büyücünün anlatısını geçiriyorum. Her nedense geçiriyorum. Çekiciliğinin, albenisinin sırrını çözemedim. Arkadaşlarıma ben yazdım diye okutuyorum. Bir ikisi beğeniyor, geriye kalanlar alay ediyor benimle. Yeniden Kerime Nadir'e dönüyorum o vakit. Kimi romanları ikinci kez okuyorum. **Hıçkırık**'in Halide Edip'in **Sinekli Bakkal**'ından ille de üstün olduğunu tutturuyorum edebiyat öğretmenimize. (Bugün, en son hesaplaşmada, hâlâ aynı düşüncedeyim.) Kocaman bir sıfır alıp yerime oturtuluyorum. Sınıfta kahkaha tufanı kopuyor. İçimde sayısız şeyin kırıklığı, incinmişliği... R. Tomris'in büyücüsüyle Kerime Nadir'in romanları arasında sarsılacağım yıllar başlıyor.

* * *

Kuşkusuz Kerime Nadir kötü, sanat beğenisi hiç gelişmemiş bir yazardır. Kaderci tutumuyla, beyin yıkamasa da, okurun düşünsel gelişimini dur-



Orhan Elmas / DERT BENDE / Meral Zeren, Ömercik, Türkân Şoray.

durmakta; daha tehlikelisi, ileri atılımları (okurun ileriye dönük atılımlarını) engellemektedir. Ancak kendi anlayışındaki öbür romancılarımızdan (Esat Mahmut, Muazzez Tahsin, Oğuz Özdeş) ayrılan bir yanı vardır Kerime Nadir'in : Elinden geldiğince özgün kalmaya çabaları, En azından epeyce yüksek rakamlı bir okur kalabalığına ses yönelttiği için incelemeliyiz Kerime Nadir'i. Yüzde yüz bağıntı kurmak istediğimiz kütleyi nasıl, ne biçimde, ne yollarla etkilediğini öğrenebilmek açısından. Türkiyeli aydın bunu hep es geçmektedir. Belli bir sanat anlayışına ulaştıktan sonra Kerime Nadir okumak imkânsızdır. Yabancı diller öğrenerek yetişen kuşaklar için kaçırılmış bir meseledir bu. Yani belli aşamalardan geçildikten sonra okunduğunda Kerime Nadir bir şey ifade etmeyecektir. Gelişme evresinde anlam kazanabilir yalnızca.

Dolayısıyla tehlikeli bir uç nokta : Hem Kerime Nadir'den geçecek Türkiyeli okur-yazar; hem de Kerime Nadir'in kaderci anlayışına bağlanmayıp, onu ve yapıtını açacak. Edebiyatta aşılmanın gerçekleşmesi, genellikle, yerini buluyor. Ama Kerime Nadir romanının bir de sinemaya, Türk sinemasına uzantısı var. Sinemamızda böyle bir aşma, şimdilik, asla söz konusu olamaz. Yapımcının büyük garantisidir Kerime Nadir adı. Onun romanlarından iyi "iş filimi" çıkar. Hesaplar boşa gitmez. Seyirci, yıllara rağmen bu

filimlerden vazgeçmez. (Vazgeçmez mi? Yoksa zorunluluk karşısında mı kabullenir?)

Türkiyeli seyircinin durumu hayli karışık bir konudur. "Halk istemiyor," düşüncesine karşı çıkıldığında, yapımcılar hemen kazanç rakamlarına bas vuruyorlar. Nicedir ağıuladıkları, kokuşturdukları beyinleri gözden ırak tutup, Bilmem kaç yüzyıl önce Yunus Emre'yi yetiştirmiş, benimsemiş, sevip unutmamış Türkiyeli insanla karanlıkta kendini unutmak için sinemaya gidenden seyirciyi özdeşleştirmeye kimsenin hakkı yoktur sanırım.

Kerime Nadir, dediğim nedenlerden iyi bir karanlık tanrıçasıdır: Göz yaşı vardır onda, zenginlik ve lüks vardır, zenginlerin (burcuvaların) değil de halkın yaşadığı karasevdalar vardır... Üstelik karasevdayı zenginler yaşar bu kez. Yerli duyarlıklar, seyircinin yabancılık çekmeyeceği duyarlıklar, seyirciye yabancı çevrelerde yerini bulur. Dekorun yeniliğinden doğan çekiciliğe, duyarlılığın yerlisi eşlik eder. İnsafsız avcı amacına erişmiştir. Bütün bunlara Türkân Şoray'ın ıslak dudaklarını, baygın bakışlı gözlerini; Hülya Koçyiğit'in saf, tertemiz ve karşılıksız aşklarını da eklemeyi unutmaz sinema yapımcısı. Ölçülü, saygı uyandırıcı, doğrulayıcı değer çatısının kurulamayışı, korkunç bir uyum içinde popülizmi harekete geçirir.

Son örneğini Mart ayı başında, İstanbul sinemalarında izledik: Orhan Elmas'ın yönettiği **Dert Bende** filimi. Kerime Nadir'in "ölümsüz romanından" beyazperdeye aktarılmış bir "sanat şaheseri". Kerime Nadir'in, **Dert Bende** adıyla yayımlanmış bir romanı yok oysa. Filimin hikâyesine tıpatıp benzeyen bir romanı da yok hani başka adla falan yayımlanmış. Ama belirttiğim gibi Kerime Nadir adı, bulunmaz, eşine ender rastlanılır bir teminatır. Yapımcıyla yazarın örnek alınacak işbirliği. Belki şimdilerde yazıyordu Kerime Nadir, **Dert Bende** yi. (Yazar, son romanı — "Son romanım, en iyi romanımdır!" — **Zambaklar Açarken**'de Harun Harami adlı bir senaryocu tipi çizmiş. Bu Harami, Tomris Albat adlı halkı eğlendirmeyi amaçlayan hayat sevdirci bir romancının "eserlerini" gizlice sinemaya aktarıyormuş. Uzun bir "sanat polemiği". Kerime Nadir de y a k ı n ı y o r ş u Türk sinemasının konu çalmasından.)

Adları suçlamak, adları yargılamak istemiyorum. Değer çatısının kurulamayışına bağımlı olgular. Kişiler, düzene boyun eğdikleri sürece, düzenin ahlâkını benimsiyorlar. Hepsi hepsi bu. (Bir yazarın yeteneksizliği başka, ahlâk anlayışı bambaşka...)

Kimi eleştirmenlerimiz, iyi niyetli yazılarında, senaryonun eksikliğinden söz ediyorlar. Adlar veriyorlar. Oysa adlarla bitmiyor iş. Değer çatısındaki kargaşa, her türlü dünya görüşüne egemendir. Örneği edebiyattan alalım gene. Genç, umut verici, güzele ve ileriye yönelik olması gereken bir yazar, bakıyorsunuz Sait Faik'e "lüks" diyor. Daha korkuncu ilerilik-toplumculuk adına diyor bunu. Üstelik düşüncelerinde içten; içten olmaması için hiçbir sebep yok çünkü. Adların değişmesiyle kargaşalık çözümlenemez,

demek istiyorum. Edebiyatta da, sinemada da. . Falanın yazacağı başarılı bir senaryo, bütünde sivri bir çıkıntıdan öteye gidemeyecektir. Düzenin cürümüşlüğü sinmiştir her yere, her şeye. Meseleyi genelden deşmeli, tikel olgularla (burada adlar söz konusu) yetinmemeli. Türk sineması, bir bütün olarak, çıkmaz içindedir. Sivri çıkıntıları çarçabuk yontmakta, ufalamaktadır. Türk sinemasının çıkmazına çözüm ararken, salt sinemayı göz önünde tutamayız. Salt sinemayı : Yönetmeni, senaryocuyu, oyuncuyu, kameracıyı. Her şey birbirine bağımlı. Sait Faik'in "lüks" sayıldığı bir ortamda, Kerime Nadir romanı sinemayı etkileyecektir elbette. Ayrıca Sait Faik sineması yapsa da durum değişmeyecek. Yeni, ileriye yönelik bir düzenin getireceği sinemayla Sait Faik anlam kazanır.

Çevresinde sanatsal fırtınalar kopartılan bir yönetmenimiz "Bence Frenk filimleri ile beyni yıkanan Türk seyircisinin bir tepkisiydi Mısır filimlerini sevmek," diyor. Şu son sıralarda diyor. Tıpkı Kerime Nadir adının vazgeçilmez bir teminat olması gibi. Sanatın aşılایıcı gücüne inanmamaktan oluşuyor bu düşünce. Türk seyircisinin Mısır filimlerinde benliğini bulup bulmadığını kesinlikle kestirmek olanaksız. Ancak Türk seyircisine benliğini ifade etmek Mısır filimcilerine değil, bu sözleri söyleyenlere düşmeliydi. Düzen karşısında elimiz-kolumuz bağlı oturacağımıza. Mısır filimleri ni akıl almaz biçimde yorumlayacağımıza.

Övgülerde de, yergilerde de duygusallığı bırakıp sosyolojik bakışa önem vermenin zamanı çoktan gelmiştir.

Kerime Nadir romanları, Türk sinemasında sosyolojisiyle açıklanacak bir meseledir. Yerli duyarlıkları, gözü yaşlı biçimde, ithal malı dekorlarla işlemektedir Kerime Nadir. İhanet açıktır : Yerli duyarlıklar, mızımcı göz yaşına bürünmektedir ilk önce. Ardından alafıranga, diri olmaktan uzak, yatarsız bir atmosferle magazin ögesine yaslanılmaktadır. Sinemasında da eşiyinelenir. Gerçek, uyuşturuculukla kaynaştırılıp başkalaştırılmakta, çarpıtılmakta. Çirkin popülizm boy göstermekte.

Türk sinemasının Reşat Nuri karşısında dudağı uçukluyor. Bu duyarlıkları çarpıtmayan memleket romancısının yapıtları, Kerime Nadir anlayışıyla sinemaya aktarılıyor. Yıllar önce bir iki örneğini gördük. Ama suçu Türk sinemasına yüklemekle işin içinden sıyrılmak kaçaklıktır. Türk sineması düzenden bağımsız, özgür, bir başına düşünülemez. Reşat Nuri de düzenin isterlerine uygunlukla Türk sinemasında ifadelenecektir. Kerime Nadir'in teminat oluşu, bu isterleri kendiliğinden taşımasında toplanıyor.

TÜRKİYE'DE SANAT BELGECİLİĞİ

Sezer TANSUĞ

Türkiye'de 1914'den bu yana zaten sınırlı sayıda yapılmış belge filimlerinin çoğunluğunu aktüalite - belge'leri teşkil ediyor. Belli bir vizüel (görsel) anlayış ve programa sahip belge filimleri dizisi ise İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nde meydana getirildi. Bunda öncülüğü Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu gibi hocalar yaptı. Yani sanat tarihçiliği, belge sinemasının Türkiye şartlarında vizüel değerler araştırmasının bir çeşit kaynağı oldu. Yapılan filimlerin hemen hemen tümünü de zaten Türkiye sanatı tarihi ya da arkeolojisine ilişkin tanıtımlar teşkil ediyor. Doğrusu aranırsa bir iki istisnaya bu filimler sinematografik açıdan dinamik etkiler taşımazlar. Komanterlerinin romantik yorum ve açıklamalarına dayanan yani sulandırılmış bilgiler ihtiva eden "slide" dizileri teşkil ederler.

Bu filimlerin ilki olan **Hitit Güneşi** (1956) arkeolog bilginler arasında pek yaygın olan "kazı sonuçları ile yaşayan köylü folklor biçimleri" bağını yansıtır. Bunu izleyen **Siyah Kalem** (1957), **Surname** (1959), **Karanlıkta Renkler** (1959), **Nemrut Tanrıları** (1965) ve başkaları gibi filimler aynı başarıyı da tutturamamışlardır. Adnan Benk'in yönettiği **Karatepe - Ben Kral Asitavandas** (1966) ise Alain Resnais'vârî bir biçimciliğin işe karışarak kameranın ille de kıpırdaması, yerinde durmaması gerektiğini belirten kuru sıkı bir dinamik etki araştırır. Öbür filimlerin pek çoğunda karşısındaki objenin yeknesak hareketlerinden usanmış bir kamera hissedilir. Belli bir ölçüde **Karagöz** (1972) filmi, konusunun ve figürlerinin imkân verdiğiince kameranın hoşnut kaldığı bir anlatım mekaniğini yansıtabilmiştir.

Üniversitenin belge filimleri bir sinematografik program ve sistemden çok bir eski eserleri takdim programının yetenezsiz bir sinema yansımasıdır. Ama bu gene de önemli. Çünkü bu film dizisi karşımıza bir sinematografik belgeleme yolunda eleştirel kazmanın arkeolog ucunu sivirtmek isteğini verir. Komanterleri, yukarda belirttiğimiz gibi "prese komprime" bilgilerin sulandırılarak şerbet haline geldiği plâtonik açıklamalardır.

Üniversite filimlerini hemen hemen aynı sistem içinde birkaç Eczacıbaşı filmi izlemiştir. (**Renk Duvarları** - 1962; **Yaşamak İçin** - 1963; **Kırkpınar** - 1964). Bunların farkı çoğunun kameracılarının Fransızlar olması ve Berlin'de "gümüş ayı" kazanmak gibi bir şansa ulaşamayıp "bu şeref bize aittir" demeye tenezzül etmek zorunluluğundan kurtulmuş olmalarıdır. Oysa Berlin'de "Hitit Güneşi"nin kazandığı başarıyı Avusturyalı kameracıların bir bildiriyile "bu başarının şerefi bize aittir" diyen davranışları izlemiştir.

Üzerinde durulması gereken sorun sanat tarihçiliğinin belge sinemasındaki özel yeridir. Üniversite filimlerini yapanların kendilerine "bilimsel

belgeci" niteliğini yakıştırarak sinematografik alanda yetenek eksikliklerini kabul etmemeleri başlıbaşına bir bilimsel tavır olmaktan uzaktır. O filimler, o imkânları bulabilen biraz hevesli herkes yapabilir. Ama sinematografiyi belgeci bir üslup halinde ortaya koymak ancak gerçek sinema adamının işidir.. Filimlerin tek tek anlatım özellikleri üzerinde durmamamın nedeni insaf ölçülerini kaçırıp sinema açısından tutulacak yerlerini bırakmamak gibi bir gaddarlıktan eleştiriyi korumaktır, şimdilik.

Sanat tarihinden yetiştiği ve vizüel ölçü değerlerini hep oraya bağlı gördüğü için sistemli olarak ilk konulu sinema adamının Metin Erksan olduğunu da söyleyebilirim. Ama onun da değeri belgeci hocaların yetenek ölçülerini aşmaz. Metin Erksan'ın **Büyük Menderes Vadisi - Nehir ve Uygurluk** adlı belge denemesi de ortaya çıkarılamamıştır. Nedeni komanter ve kurgusunun bana ait olduğunun duyulması.

İşin kötüsü birkaç belge denemesiyle bu alandaki bağımsız çalışmalara katılmış benim de sanat tarihi çıkışlı olmamdır. İnsan hem temellenecek bir yer buluyor, hem de yeterince utanç duyuyor. Bereket versin **Amentü Gemisi** yürüdü ve **Bahar da Tamama** erişti. Şimdi **Ahde Vefa** da ederse biz sanat tarihi çıkışımızı utanılmayacak bir temel sayabileceğiz (I).

(I) Yazı - resimler arasında ilişkiler kurarak düzenlediğimiz animasyon filimlerden üçüncüsü **Ahde Nasıl Vefa Etti** adını taşıyacaktır.

GÜNÜMÜZDE KİTAPLAR

*

Aylık Kitap Dergisi

*

Yöneten :

Tarık Dursun K.

Her türlü haberleşme :

KURUL KİTABEVİ

İstiklâl Cad.

Tokatlıyan Pasajı 24

SİNEMATEK'e

ÜYE OLUNUZ

- Sinemalarda
göremeyeceğiniz filimler
- Sinema kitaplığı
- Açık oturumlar
- Konferanslar

Adres : Sıraselviler Cad.

No. 65 Taksim

Tel : 49 87 43

Açık oturum

MTTB'de

"Milli Sinema" oturumu

10 Mart cumartesi günü Milli Türk Talebe Birliği tarafından "Milli Sinema" konusunda bir açık oturum düzenlendi. Çağrılı olan yönetmenlerden Lutfi Akad ve Atıf Yılmaz'ın filim çalışmaları nedeniyle bulunamadıkları oturum, Üstün İnanc yönetiminde, Yücel Çakmaklı, Metin Erksan, Halit Refiğ ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerle, MTTB Sinema Kulübü Başkan Yardımcısı Salih Diriklik ve son anda masaya çağrılan Devlet Film Arşivi Müdürü Sami Şekeroğlu'nun katılmasıyla açıldı. Oturum gündeminde yer alan konular şunlardı: 1 — Rejisörlerin şahsi Milli Sinema anlayışları, 2 — Rejisörlerin bu anlayışlarını tatbik ettikleri filimleri, 3 — Bu fikirlerin eleştirilmesi ve savunulması, 4 — Milli filimlerin piyasada nasıl karşılandıkları, 5 — Seyircilerin bu filimleri nasıl karşıladıkları, 6 — Devletin Milli Sinema ürünlerine karşı olan tavrı (sansür ve teşvik açısından), 7 — Basının tavrı, 8 — Milli filimlerin yurt dışındaki durumu, 9 — Asgarî müştereklerin tesbiti.

Oturumun metnini yakında bir kitap halinde yayımlayacak olan MTTB Sinema Kulübü, "Kâbe Yollarında" adlı belge filmiyle sinemaya geçen ve bugüne kadar üç konulu uzun filim yöneten Yücel Çakmaklı'nın da çabasıyla bu açık oturumu düzenlerken, gördüğü gibi Türk sinemasında "ulusal sinema" tavrının fikri öncülüğünü yapan yönetmenler gurubuyla birtakım "asgarî müşterekler"e varmayı amaçlıyordu. Oysa bu gurup da Türkiye'deki her gurup hareketi gibi fikri birliğini yitirmiş bir durumdaydı. Örneğin Refiğ ve Erksan, son yıllarda Akad'ı eceltirir bir tavrı içine girmişlerdi. Özellikle Refiğ, Akad'ın son filimlerinde görülen "sınıfsal temellendirmeler"e kesinlikle karşıydı. Böyle bir durumda Akad, oturuma katılsaydı "alternatifler" artacak ve tartışmalar daha da alevlenebilecekti. Ya da bir ihtimal, Akad, Refiğ'in eleştirilerini sineye çekip "uzlaşmaya" oturacaktı. Bilinen gerçek, yönetmenlerin "ulusal" ya da "millî" sinemaya bakışlarındaki aykırılıklardı. Ama Akad'ın oturuma katılmamasıyla tartışmalar başka yönlelere kaydı.

REFİĞ VE ESKİ SANAT TÜRLERİMİZ

İlk olarak söz alan Metin Erksan, Refiğ'in yazdığı "Ulusal Sinema Kavgası" kitabını "bin yıllık Türk tarihinin en önemli bilimsel kitaplarından biri" olarak göstererek konuyu onun açmasını istedi. Sözü alan Refiğ ise kitabı "hasbeler" yazdığını, esas olarak sinemacı arkadaşlarının tecrübelerinden yarandığını, kendi deneylerini de buna eklediğini belirtti. Refiğ "ulusal sinema" için geçmiş sanat türlerimizi aynen tekrarlayanın yanlış bir yol olacağını söyleyerek "Eskiden karagöz, ortaoyunu vardı. Onun gibi filim yapalım; minya-



Soldan / Çakmaklı, Erksan, Refiğ, İnanç, Sağıroğlu, Şekeroğlu, Diriklik.

tür düzenini kuralım; halk hikâyelerinin kuruluşunu aynen alalım. Bunlar imkânsızdır. Bunlar belli zamanların, belli sanat biçimleridir. Değişik şartlarda tekrarlanamaz. Değişen sosyal şartlar, yeni teknolojik ilerlemeler ışığında yeni biçimler yaratılmalıdır." dedi. *Böylece bu konuda eskiden savunduğu görüşleri bırakmış göründü.* "Ulusalılık"ın "yaşasın vatan, millet" sloganıyla açıklanmaması gereken köklü bir kavram olduğunu, Türk insanına ve onu meydana getiren tarihsel, toplumsal şartlara bağlı kalmanın, bunları yansıtmanın "ulusal sinema" sayılabileceğini, kendisinin de bu anlama uygun olarak ilk planda "Haremde 4 Kadın" ve "Bir Türke Gönül Verdim", ikinci planda da "Gurbet Kuşları" ve "Fatma Bacı" gibi filimler yaptığını belirtti. Bunlardan özellikle ilk ikisinin seyirci tarafından fazla tutulmadığını, ancak "Bir Türke Gönül Verdim"ın "Haremde 4 Kadın"a göre daha yalın bir dille anlatılmasından ötürü seyirciye yine de çok ters gelmediğini açıkladı.

Metin Erksan ise "milliyetçilik" suuruna nasıl ulaştığını örneklerle anlattı ve işe Simavna Kadısı Şeyh Bedrettin, Pir Sultan Abdal gibi tarih kahramanlarının "devrimci" kişiliklerine karşı çıkmakla başladı. Sonradan Dadaloğlu'nu da suçladı. Erksan'ın Pir Sultan Abdal'ı, "Anadolu'yu Acem nüfuzuna sokmak isteyen bir ajandır" şeklinde nitelemesi üzerine MTTB salonu alkışa boğuldu. "Halkta millî suur azalınca millî filim tutmuyor" dedi. Örnek olarak Duygu Sağıroğlu'nun "millî ve şuurlu bir filmi" diye nitelediği "Vatan ve Namık Kemal"ın hiç tutmadığını gösterdi. *Oysa Sarıoğlu'nun filmi "statik" anlatımlı, donuk, etkisiz, okul temsilcilerini andıran nitelikte ilkel bir tarihsel Türk filmi örneği idi ve "dinamizm"den yoksun, yalnızca söylev çeken anlatım tarzıyla ilgi görmemesi normaldi. Kısaca işin gerçek nedeni bizce halkın "millî duygu"sunda değil yönetmenin "duygusuzluğu"nda aranmalıydı.*

SINIFSIZ TOPLUM MASALI

Sonra Erksan sözü kendi yapıtlarına getirdi ve bugüne kadar aşıl yapmak istediklerini yapamadığını, ama niye yapamadığını açıklayamayacağını söyledi. Tasarısı "Haçlı Yamyamlar"dan, Müslümanlıkla Hristiyanlığı, Türklükle Batılılığı, Cezzar Ahmet Paşa'yla Napolyon'u karşılaştıran filimler yapmak istemiş olduğundan söz etti ve yaptıklarına geçerek 1952'de hiçbir art düşüncesi olmadan çevirdiği "Aşık Veysel'in Hayatı" adlı ilk filmde sansürün "sol propaganda" bulup 2000 m. kestğini belirtti. Türk kadınının temsilcisi Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarladığı "Yolpalas Cinayeti" senaryosunun yine sansür tarafından "evlilik dışı cinsel ilişki var" denerek Türk örf ve âdetlerine karşı bulunduğunu ve dikkatlerinin çekildiğini söyleyen Erksan, "Türk seyircisi ahlâklıkla taraflıdır" dedi. "Dokuz Dağın Efesi"nde bilinçsiz İngiliz casusu Çakıcı'yı anlattığını, Türk edebiyatında eşkiyaların halk kahramanı ya-

pulmasına karşı olduğunu, filminin benzetilen "Viva Zapata" ile ilgisi olmadığını, devrimci sanılan Zapata ve Panço Villa'nın Amerikan, Diaz ve çevresinin ise İngiliz mali sermayesinin bir oyuncacı olduğunu, Meksika devriminin hep yanlış yorumlandığını açıkladı.. "Gecelerin Ötesi" filmini H. Refiğ'in söylediği gibi "toplumsal gerçekçilik" akımının başarılı bir örneği olarak gösterdi. "Yılanların Öcü"nde yalnızca "bir Türk insanının cesaretini", "Susuz Yaz"da su ve kadın tutkusunu, "Kuyu"da ise yalnızca "kadın tutkusu ve kadının direnişini" anlattığını söyledi. Sınıf değiştirmek isteyen insanları anlatan Türk filimlerini sevmediğini, bu tür filimler yapanlarla aynı kategoride tutulmaktan hoşlanmadığını belirtti. Derebeyliğin "serfin ürettiği artık ürünün bir bey tarafından alındığı düzen" olduğunu, Türk tarihinde böyle bir oluşum bulunmadığını, onun için burjuvazi, dolayısıyla de proletarya doğmadığını anlattı. MTTB'çilere. Ve "ARKADAŞLAR TÜRK TOPLUMU SINIFSIZ BİR TOPLUMDUR" diye haykırınca salon bir kez daha alkıştan inledi.

Çok kitap okuduğu bilinen Erksan, anlaşılan, kitaplarından ve daldığı tarih araştırmalarından öylesine yorulmuştu ki çevresinin, 1973'de içinde yaşadığı Türk toplumunun gerçeklerini dahi "rüyada imiş gibi" değerlendırıyordu. Ne demekti "sınıfsız toplum".. Tarabya Otelinde ya da daha tevazu göstererek Café Boulevard'da içkisini yudumlayan varlıklı kişi ile yollarda simit satan, ayakkabı boyayan ya da Gültepe gecekonduşunda yaşayıp inşaatlarda amelelik yapan yurttaşın aynı sosyo-ekonomik yapıda olduğunu mu söylemek istiyordu bu sayın yönetmenimiz? Yoksa fabrika patronlarıyla makineleşen işçinin hiçbir "sömürü" söz konusu olmadan gül gibi geçinip gittiklerini mi kastediyordu? Yoksa yoksa 20-30 köyü elinde tutan toprak ağalarıyla, onun ayağında kul köle durumunda bulunan topraksız köylü arasında bir çıkar çatışması olamayacağını mı savunuyorlardı Erksan ve Refiğ? Tarihsel süreçte derebeyliğini bulamamak, hele bir zamanlar "marksist" geçinenler için bugün "proletarya"yı görömemeyi sonuçlandıırıyorsa bu olsa olsa yanlış kitap okumaktan ya da mantık kışığından ileri gelebilirdi.

Sonuçta MTTB'nin oturma yöneticisi Üstün İnanc, Erksan'ın "Napolyon - Cezzar Ahmet" tasarısını gerçekleştirmesi için ALLAH'ın ona yardımcı olmasını dileyerek sözü Duygu Sağıroğlu'na bıraktı. Sağıroğlu oturma süresince fikir ustalarının fikirlerine yeni bir şey ekleyemedi. Onların görüşlerine katılmakla yetindi. "Milli Sinema"nın kendi insanımızın dünya görüşünü yansıtan bir sinema olduğunu, bu dünya görüşümüzün ise Doğu-Batı çatışmasından doğacağını belirtti.

MİLLİ - ULUSAL TARTIŞMASI

Söz alkışlar arasında Yücel Çakmaklı'ya geldi. Çakmaklı, "Milli Sinema"nın bir tanımını yaptı. "Milli kültürün ya da milli bakış açısının sinema diliyle anlatılmasıdır" dedi. Ayrıca "milli kültür" kavramını da açarak bunun "tarihten gelen ilim, sanat ve din unsurları tarafından oluşturulduğunu" söyledi. Ancak milli kültürümüzün kaynakları olarak Selçuklu ve Osmanlı kültürlerini gösterdi. *Oysa Türk kültürünün Müslümanlıktan öncelere, milattan da gerilere dayandırılması ve kaynak gösterilecekse bunun bu gerçek kökenlere eğilerek yapılması gerekirdi.* Çakmaklı "Milli Sinema"dan biraz daha söz ederek sinemada "yabancı kültür emperyalizminin siyasetine yenilmeden Türk insanının yaşayışı ve birtakım olaylar karşısındaki davranışını vermek" gereğini savundu. Tanımında "gerçek" ile onu yorumlayan "dünya görüşü" unsurları olarak iki yön olduğunu belirtti. "Milli" ile "ulusal" sözcüklerinin tartışılıp bu konuda bir asgari müsterek'e varılmasını önerdi.. Erksan ve Refiğ'den açık tanımlamalar istedi.



Halit Refiğ / FATMA BACI / Yıldız Kenter

Sonra sözü alan Sami Şekeroğlu, Refiğ ve Erksan'ın "Millî Sinema" görüşlerine katıldığını, bu konuda kendisinin de içinde olduğu bir savaş verildiğini belirtti. Bakmış olduğu eski bir Redhouse sözlüğünde "Ulusal" sözcüğüne rastladığını, bunun Arapçasının "Millî" olduğunu belirterek "Sözcük" tartışmasına katıldı. Şekeroğlu ayrıca DFA'nın Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki gösterilerinde yeni kuşağın oluşturduğu seyircinin yerli filmi tutmayıp yabancı film-den hoşlandığını, ezan sahnesiyle başlayan bir Türk filminde herkesin salonu terketmeye kalkışısını, buna karşılık Yahudi propagandası yaptığını ileri sürdüğü "Kiev'deki Adam" filminin, tekniğinin dahi çok kötü olmasına rağmen çok beğenilişini örnek göstererek belirtti. Batı hayranlığının bilinçli olduğu gibi bilinçsizce de ortaya çıktığını söyleyen Şekeroğlu, yeni kuşağın bu durumda olmasını, 1 — Türkiye'nin bugünkü genel durumu, 2 — Film eleştirmecilerinin hep yabancı filimleri yazmaları nedenlerine dayandırdı. "Bu durumda herkes üzerine düşen görevi yapmalıdır. Halit Refiğ kitap yazıyor, MTTB açık oturum yapıyorsa, sinema yazarları da okuyucuya "Millî Sinema" kavramını anlatmalıdırlar. Devlet Film Arşivi hazırladığı 96 Türk filmi Ekim ayından itibaren yeni binasında göstererek katkısını gerçekleştirecektir" dedi.

Oturumun bundan sonrasında konuşmalar Çakmaklı'nın ortaya attığı "Millî - Ulusal" tartışmasına yöneldi. Sözü yeniden alan Refiğ, "Ulusal"ın daha ilerici, "Millî"nin daha muhafazakâr bir tutumu belirlediğini ileri sürdü. Ben "Ulusal"ı seçiyorum dedi. Türk toplumunu sürekli bir değişim, tarih ve tabiat bakımından durdurulamaz, doğal bir gelişim içinde gördüğünü belirtti. Eski kültürümüzü olduğu gibi kabullenemeyeceğini yeniden açıkladı. Kendisine yakıştırıldığı gibi "Yobaz bir Osmanlıcı" olmadığını söyledi. Kültürleri kendi ta-

rihsel şartları içinde değerlendirmek gerektiğini, örneğin Çakmaklı'nın milli kültürümüze kaynak gösterdiği Selçuklu kültürünün ayrı bir şart ve dönemin ürünü olduğunu, hattâ Selçuk ve Osmanlı kültürleri arasında dahi farklar bulunduğunu, Selçukluların resmi dillerinin Farsça olduğunu söyledi. "Gazzani ve Mevlânâ Selçukluların ders alacağımız iki büyük düşünürdür ama bugün ikisine de bütünüyle bağlı kalamayız" dedi. Sonra "Muhafazakârlık" sorununa değinerek bunu, 1 — Bağımsız devletimizin, 2 — Ulusal varlığımızın muhafazası olarak açtı. Bunları birer sistem olarak göremediğini, değişime uyması gerektiğini belirtti. "Dünyanın En İyi 10 Filmi" olarak seçilen eski yapıtlar çokluk bugün can sıkıcı gelebilir. Sinema değişkenlik özelliği taşıyan teknolojiye bağlıdır" dedi.. Çakmaklı'dan örnekler üzerinde konuşmasını istedi.

Çakmaklı da Refiğ'in sözcükleri iki ayrı anlayış gibi koyduğunu, aslında aynı şeye yakın olduklarını ileri sürdü. Kendi "Millî Sinema" anlayışına en uygun Türk filimleri olarak Refiğ'in "Fatma Bacı" ve "Bir Türke Gönül Verdim" ini, daha sonra da "Haremde 4 Kadın" ı gösterdi.

BİR VAAZ

Bu arada sözü alan Erksan "Tarihsel olaylara bilimsel bir açıdan bakarım" diyerek özel olarak gösterilen Mısır filimlerine ve özellikle "Peygamberin Kız Kardeşi Şayma"ya değindi. Erksan, Müslümanlığın yayılma yıllarında Hz. Muhammed'in sütkardeşi Şayma ile putperest kocasının çatışmalarının ele alındığı filmde, hep bir peygamberin beklendiğini ve onun getireceği değerlerin peşinen, gözü kapalı benimsendiğini, oysa bunun Arap görüşü olduğunu, aynı konuyu kendisi ele alsa, önce Müslümanlığın Türk ve Arap toplumlarına neler getirdiğini, yayılma durumundaki önceki dinlerin (Hiristiyanlık ve Yahudilik) özelliklerinin ne olduğunu araştırması gerektiğini söyledi ve "Hz. Muhammed peygamber olmanın dışında büyük bir devlet kurucusudur" diyerek yeniden alkış topladı. Filmde yönetmenin putperest'e karşı Müslümanlığın yeni olarak ne getirdiğini açıklamadığını söyleyen Erksan "Bir eşitlik getirdiğini göremiyorlar" dedi. Yahudiliğin ırkçı bir din olduğunu, Hz. Muhammed'in ise ilk ezanı bir zenciye okutup, itiraz edenlere eşitliği öğreten bir peygamber olduğundan söz etti.

FİLİMLERDEN ÖRNEKLER

Erksan'ın bu kısa "vaz"ından sonra, Halit Refiğ sorunu yeniden yerli örnekler üzerinde topladı. "Çakmaklı'nın gösterdiği Millî Sinema örneklerini hangi kıstasla ayırdığını konuşabilseydik daha somut olacaktık. Şahsî görüşüm budur deyip geçmek kolay bir yol. Gerçek bir ulusal sanat ölçüsüne varmak için kişiyi aşip, toplumsal, ortak görüşleri anlatan bir çizgiye gelmemiz gerekir" dedi ve en başarılı "Ulusal sinema" örneklerinin Metin Erksan'ın filimleri, bu tavrın en önemli eserinin ise duyusu, düşünişü ve doğulu özelliği ile "Sevmek Zamanı" olduğunu ileri sürdü. Refiğ, burada dış görünüşte millî, temelde ise yabancı düşen yapıtlardan söz etti ve dış görünüşte gayri millî, derinine inilince millî olduğunu ileri sürdüğü "Sevmek Zamanı" nı överken, açıkça adını vermeden Lütfi Akad'ın "İrmak" ını eleştirdi. Akad'ın, Sait Faik'in bir hikâyesinden yararlanıp onun tarafsız yapısını değiştirdiğini, işin içine aralarında açılmaz sınırlar olan toplumsal sınıfları soktuğunu belirtti. Bu filmin, çekildiği çevreden giysi ve konuşmalara kadar bir gerçekçiliği olduğunu ama bunun yüzeyde kaldığını, temelde ise insan ilişkilerinin yanlış ve Batıcı bir biçimde gösterildiğini söyledi. Filmde sömürülen sınıfın sömüren sınıfa karşı çıkması olayı-



Metin Erksan / SEVMEK ZAMANI / Müşfik Kenter, Sema Özcan

nın Türk toplumunun sahip olmadığı bir yapıyı yansıttığını ileri süren Refiğ, sinemanın yöneltici rolünü ne denli düşünmeyen bir kişi olduğunu da ortaya koymuş oluyordu. Refiğ'in getirdiği bir başka örnek ise pek tabii ki yine Erksan'ın ve bu kez "Keloğlan ve Can Kız" adlı son yapıtı oldu.

Refiğ'e göre "Keloğlan" da hiç "gerçekçilik" yoktu ama film önemli bir gerçeği getiriyordu. Yoksul Keloğlan, padişahın kızını istiyordu - oysa temelsiz, nedensiz bir istek bu - ve açılan müsabukayı kazanırsa padişahın damadı olacaktı. Refiğ'e göre demek ki urada hiç bir sınıfsal engel yoktu. Ve Türk toplumunun temel gerçeği bu filmde ne güzel belirtiliyordu. Oysa Refiğ'in unuttuğu tek şey vardı. "Keloğlan"ın bir masal filmi oluşu ve gerçekte Osmanlı tarihinde hiç bir padişahın kızını kuvvet yarışmaları ile en kuvvetliye verdiğinin görülmeysi idi. Oysa Refiğ "temel gerçeği" bu masal unsurunda arıyordu. Biz Turgut Özakman'ın hikâyesini Refiğ'in bazı yerli filimlere bakışından çok daha fazla iyi niyetle karşılayarak, Keloğlan'ın padişahın kızını almak istemesi gibi temelsiz bir isteğini görmezlikten gelip, ortaya konulan yoksullar - saraylılar ikileminde, Keloğlan'ın masalsı bir biçimde zafere ulaşmasına rağmen, padişah kızını reddederek Can Kız'ına dönmesindeki tavrı önemsiyorduk. Ashında "final vurgusu" olarak filmin seyirciye sözü de burada yatıyordu bizce. Sinemayı halka birşeyler anlatmak için bir araç olarak kullanmayan, aksi savlarına rağmen, ashında alabildiğine aydınlar rally'sinde at koşturmaya çalışan Erksan-Refiğ ikilisinden işte burada ayrılıyoruz zaten. Refiğ hâlâ, "toplum varlığını yarına hazırlamak için" kendi sarıundukları "halk sineması" çarkının "halka gösterilemez" damgasını vurup raflarda bıraktığı Alain Resnais özentisi "Sevmek Zamani" gibi entellektüel filimleri, "Ulusallık" fistanıyla süsleyip HAREKET'çilere ve MTTB'çilere yutturmaya çalışsın bakalım.

MTTB'NİN GÖRÜŞÜ

Oturumdaki MTTB Sinema Kulübü temsilcisi Salih Diriklik'in kendi samimi inançları açısından getirdiği eleştiriler de Refiğ - Erksan ikilisini umulmalık biçimde vurucu nitelikteydi. Diriklik, ilk olarak "Ulusal" sözcüğüne karşı çıkarak, halkın bu sözcüğü kullanmadığını, bunu "Batıcı aydınlar"ın kullandığını ileri sürdü. Refiğ, bu kendince doğru görüşü çürütmek için biraz geçmiş yılların "Halk sineması" tartışmalarına eğilip sonra da "Ulusal sinema"nın taşıdığı anlamın da aslında "henüz tam olarak var olmayan ama olması istenen" (ve tabii ki örneği de "Sevmek Zamanı" olan) bir sinema tavrı olduğunu belirtti. *Ama halkın bu sözcüğü kullanmaması eleştirisine aldırış etmeyerek "dialog kurma" açısından halka ters düşmedi mi acaba?*

Genç konuşmacı Diriklik ikinci olarak Refiğ'in geçmişin, eskinin kültürüne ne sırt çevirişini eleştirerek, "Osmanlı yaşayışı bugünkü dejenere olmuş yaşayışa karşı bizce bir idealdir. Sinemamız Osmanlı yaşayışını göstermeli, onu modern hayata uygulamalıdır." dedi. Yine Refiğ'in "muhafazakârlık" hakkındaki evrimsel görüşlerini eleştirerek, "Muhafazakârlık yalnızca devletin ve ulusal toplumun muhafazası değildir. Millî kültürün de muhafazası gerekir. Biz bu konuda Yücel Çakmaklı'nın fikirlerine katılıyoruz. Millî sinema yalnızca Batı'ya karşı çıkmakla olmaz. Sanatçı, sinemacı aynı zamanda millî kültürünü yansıtmalıdır" dedi. Diriklik "Sevmek Zamanı" nı da ele aldı ve yalnızca bir yönüyle, eski halk hikâyesi modernizasyonu olduğu için önemli bir millî sinema örneği olduğunu, ama hep aynı şeyleri yapmanın sinemacıyı geride bırakacağını, bu tutumun da aslında Refiğ'in kendi belirttiği "eski halk hikâyelerini anlatmanın yetmeyeceği" görüşüne uyduğunu, o halde filmin "ideal", "tam" bir millî sinema örneği sayılmaması gerektiğini söyledi. Türk halkına "ideal yaşayış"ı benimsetecek örnek filimler yapılmasını, yani "sanat toplum içindir" görüşünün uygulanması gerektiğini belirtti.

Diriklik pornografik bir filmde dahi ahlâkî, millî bir sinema görüşü konulabileceğini, bu tür yoz bir yaşayışın bütünüyle toplumumuza karşı düştüğünün gösterilebileceğini de ileri sürdü. "Millî Sinema"nın ahlâkçı olmasını istedi. Yine Diriklik, Refiğ'in bir filmin dış özellikleriyle gerçekçi ve millî olmamasını önermeye kadar giden görüşüne de karşı çıkarak halka ulaşmak için görüşüne gerçekçi olunmasının şart olduğunu söyledi. *Aslında bu görüş, Refiğ'in "Ulusal sinemanın şaheseri" olarak gösterdiği "Sevmek Zamanı" filminin niye halkın karşısına çıkamadığını da açıklar nitelikteydi. Diriklik "Millî Sinema"nın niteliklerinin sinema - seyirci ilişkileri yönünden tartışılması gerektiğini ileri süren görüşüyle oturumun en sonlarında "ilk doğru" na basmış oluyordu.* Genç konuşmacı, "Millî Sinema"nın tutarlı örnekleri saydığı Halit Refiğ'in "Fatma Bacı" ve Yücel Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar" ve "Zehra" filimlerinin yılda çevrilen 300 kadar filim içinde kaybolup gittiğini ve egemen konuların, halkı hayal âlemlerine sürükleyen yarasız filimlerin bunları öğütüp yok ettiğini, etkisizleştirdiğini de sözlerine ekledi.

'ULUSAL'CILARIN ÇIKMAZI

Refiğ, *Diriklik'in Türk filimlerinden kendi dinsel ve ahlâkî ölçülerine göre "pratik" bir yarar bekleyen bu tavrına karşı*. "Ben bilineni göstermek istemiyorum. Ben bu bilinen duygu ve düşüncenin nereden geldiğini, nasıl ortaya çıktığını araştırıyorum. Ben ahlâkıyım. Ahlâkî filim yapalım. İyi ama ahlâk değişen bir değerdir. Ülkemizden bölgeden bölgeye değişik ahlâk anlayışları vardır. Bunlar niye değişik, bunu araştırmak gerekir. Ben ahlâkî donmuş, değişmez olarak görmüyorum. Büyük sanatçı olmak değişimi anlatmaktan geçer" dedi. Böylece, bir yandan Salih Diriklik'in "değişmez İslâm ahlâkını" benimseyen görüşlerine karşı düzergen bir yandan da aydın demagojisiyle sözü bağlayıp bitirdi.

MTTB'deki açık oturum'un bundan sonrası Refiğ ve Erksan'ın meydanı boş bulup sansüre, devlete ve sinema yazarlarına yüklenmeleriyle geçti... Sonuçta ise açık oturum "Fatma Bacı" filmiyle "sağ" cephe kuramcılarının gönlünü kazanan Halit Refiğ ile onun açıklama ve örgüleriyle bilimsizce kucak açılan Metin Erksan'ın bu kesimde de tam anlamıyla uyum sağlayamamalarının kanıtı oldu. Oturumun dağılışında bütün konuşmaları değerlendiren bir dikkatle izleyen iki gençten birinin "En iyisi Yücel Çakmaklı'ydı. Ötekiler komünist" demesi de bunu açık açık gösteriyor. Hem Allaha, hem Peygamber'e, hem de diyalektik düşünceye sahip gözükmek, insan ortanın ortasında döndürüp durur.

YEDİNCİ SANAT

Soruşturma

BUGÜNE KADAR ÇEVİRİLEN EN İYİ 10 TÜRK FİLMİ

Agâh ÖZGÜÇ

Nezih Coş (Sinema yazarı)

- 1 — Umut: Y. Güney
- 2 — Hudutların Kanunu: L. Akad
- 3 — Ağıt: Y. Güney
- 4 — İrmak: L. Akad
- 5 — Kızılırmak - Karakoyun: L. Akad
- 6 — Bitmeyen Yol: D. Sağiroğlu
- 7 — Karanlıkta Uyananlar: E. Göreç
- 8 — Gurbet Kuşları: H. Refiğ
- 9 — Balatlı Arif: A. Yılmaz
- 10 — Yılanların Öcü: M. Erksan

Metin Erksan (Yönetmen)

- 1 — Haremde 4 Kadın: H. Refiğ
- 2 — Bir Türke Gönül Verdim: H. Refiğ
- 3 — Gurbet Kuşları: H. Refiğ
- 4 — Şehirdeki Yabancı: H. Refiğ
- 5 — Fatma Bacı: H. Refiğ
- 6 — Beyaz Mendil: L. Akad
- 7 — Yangın Var: L. Akad
- 8 — Keloğlan: S. Duru
- 9 — Uç Arkadaş: M. Ün
- 10 — Bitmeyen Yol: D. Sağiroğlu

Çetin Özkırım (Sinema yazarı)

(Tarih sırasıyla)

- 1 — Kanun Namına: L. Akad
- 2 — Beyaz Mendil: L. Akad
- 3 — Bir Aşk Hikâyesi - Tuş: Ş. Kâmil
- 4 — Gecelerin Ötesi: M. Erksan
- 5 — Uç Arkadaş: M. Ün
- 6 — Susuz Yaz: M. Erksan
- 7 — Bitmeyen Yol: D. Sağiroğlu
- 8 — Umud: Y. Güney
- 9 — Ağıt: Y. Güney
- 10 — Acı: Y. Güney

Nevzat Pesen (Yönetmen - yapımcı)

- 1 — İkimize Bir Dünya: N. Pesen
- 2 — Susuz Yaz: M. Erksan
- 3 — Ahtapotun Kolları: N. Pesen
- 4 — Kötü Tohum: N. Pesen
- 5 — Kırık Çanaklar: M. Ün
- 6 — Samanyolu: N. Pesen
- 7 — Uç Arkadaş: M. Ün
- 8 — Kanlı Firar: O. Elmas
- 9 — Duvarların Ötesi: O. Elmas
- 10 — Yılanların Öcü: M. Erksan

Halit Refiğ (Yönetmen)

(Kendi filimlerimden, ulusal özellikler taşıyanların değerlendirilmesi bana ait olmadığı için bu listeye katmadım.)

- 1 — Sevmek Zamanı: M. Erksan
- 2 — Kuyu: M. Erksan
- 3 — Susuz Yaz: M. Erksan
- 4 — Dönüş: T. Şoray
- 5 —
- 6 —
- 7 — Çalılış: O. Seden
- 8 — Hudutların Kanunu: L. Akad
- 9 — Koroğlu: A. Yılmaz
- 10 — Karanlıkta Uyananlar: E. Göreç

Suavi Sualp (Yazar)

- 1 — Kanun Namına: L. Akad
- 2 — Susuz Yaz: M. Erksan
- 3 — Beyaz Mendil: L. Akad
- 4 — Uç Arkadaş: M. Ün
- 5 — Umud: Y. Güney
- 6 — Otobüs Yolcuları: E. Göreç
- 7 — Acı: Y. Güney
- 8 — Keloğlan: S. Duru
- 9 — Kızılırmak - Karakoyun: L. Akad
- 10 — Sahildeki Ceset: N. Baytan

Erman Şener (Sinema yazarı)

(Tarih sırasıyla)

- 1 — Kanun Namına: L. Akad
- 2 — Üç Arkadaş: M. Ün
- 3 — Bu Vatanın Çocukları: A. Yılmaz
- 4 — Namus Uğruna: O. Seden
- 5 — Susuz Yaz: M. Erksan
- 6 — Gurbet Kuşları: H. Refiğ
- 7 — Sevmek Zamanı: M. Erksan
- 8 — Umut: Y. Güney
- 9 — Umutsuzlar: Y. Güney
- 10 — İrmak: L. Akad

Sezer Tansuğ (Sanat tarihçisi - eleştirmen)

- 1 —
- 2 — Aşık Veysel'in Hayatı: M. Erksan
- 3 — Seyyit Han: Y. Güney
- 4 — Kızılırmak - Karakoyun: L. Akad
- 5 — Bu Vatanın Çocukları: A. Yılmaz
- 6 — Bir Türke Gönül Verdim: H. Refiğ
- 7 — Düşman Yolları Kesti: O. Seden
- 8 — Denize İnən Sokak: A. Tokatlı
- 9 — Üç Arkadaş: M. Ün
- 10 — Bir Millet Uyanıyor: M. Ertuğrul

KARABORSA SORUNU

Yıllardır İstanbul'un bellibaşlı büyük sinemalarında, sayıları 10'u pek geçmeyen karaborsa bilet satıcıları, sürekli olarak her gün her seans mesleklerini icra ederler. Normal sinema seyircisinin hemen hemen tümü bu olaya tanıktır. Çeşitli zamanlarda konuyla ilgili yazılar kimi basın organlarında çıkmıştır. Fakat bilet karaborsasının önü alınamamıştır.

Bilet karaborsası, bütün karaborsa satışlar gibi yasaktır, kanun dışıdır. Önlenmesi için çeşitli çalışmaların yapılmış ve halen de yapılmakta olduğuna kendimizi inanmaya zorlamaktayız. Gene de karaborsa bilet satıcıları tüketilememektedir. Bu bir "aczin" sonucu mudur? Yoksa konunun arkasında başka türden (çıkar ortaklıklarına dayanan) gerçekler mi yatmaktadır?

İstanbul'da sürekli karaborsa yapılan sinemaları saptamak pek zor bir iş değildir ve sayıları toplam olarak 10 kadardır. Her sinema için diyelim ki 5 karaborsacı vardır ve sonuç 50, hadi bilemediniz 70 karaborsacı bulunduğudur. Bu 70 kişiyi saptamak, bunların çalışmalarına engel olmak bu kadar zor bir iş midir? Yıllardır bu işleri yapanlar, kanunları uygulamakla görevli olanlar için bu denli bilinmeyen, tanınmayan, sabıkasız kişiler midir? Karaborsa yapılan sinemaların sorumluları, gişe memurları bu karaborsacıların varlıklarından habersiz midirler? İsteseler engelleyemezler mi? Zabıta kuvvetleri istese bunları durduramazlar mı?

Biz üç-beş karaborsacıyla baş edemeyecek bir devletin varlığını kabul edemiyoruz. İstemeyerek halkın düşüncesine sokulan bu karaborsacıların çeşitli kâr ortaklığı ilişkileriyle kendilerini garantiye aldıkları kuşkusunu beslemeye ve sürdürmeye kimsenin hakkı olmadığını sanıyoruz. Gerek zabıtan, gerekse sinema personelinin (gişe memurundan başlayarak, müdürüne, sahibine kadar) bazı kişilerin karaborsacıları koruduğu, onlardan pay aldığı kuşkusunu taşımak istemiyoruz.

Ayın konuşması



Türkân Şoray "DÖNÜŞ" ü anlatıyor...

Y.S. "Dönüş"ü çekmeniz nasıl oldu?

T.Ş. Boş zamanlarımda hep hikâye düşünürüm. "Dönüş" de bunlardan birisiydi. Bir yıla yakın bir zamandır resim resim düşündüğüm, kafamda canlandırdığım, evdeyken oynadığım bir hikâye.. Konuyu birkaç yapımcıya anlatmıştım. En çok İrfan Unal ilgilendi. Bir akşam, küçük bir toplulukta oturuyorduk. Birden bana dönerek : "Bu konuyu siz çekeceksiniz Türkân hanım" dedi. Öylesine canlı anlatmıştım ki hikâyemi ona, benden başkasının bunu çekemeyeceğine inanmıştı. Ve beni ikna etti. Bunu şuur altımda gerçekten düşünmüş olacağım ki, ikna etmesi zor da olmadı diyebilirim.

Y.S. İlk film denemenizde bir köy filmi yaptınız. Neden acaba?

T.Ş. Gözümde en iyi canlandırdığım konu buydu. Ayrıca çok aktüel bir konuydu bu.. Gazetelerde Almanya'dan dönen işçiler hakkında çeşitli yazılar, haberler yayınlanıyordu.. Bir gazetede yayınlanan seri röportajlar çok etkilemişti beni.. Bu yüzden olacak...

Y.Ş. Diğer hikâyeleriniz de köyle mi ilgili olacak?

T.Ş. Hayır.. Gelecek filmimi bir şehir hikâyesinden çekeceğim.

Y.S. Hikâyenizi resim resim düşündüğünüzü söylemiştiniz. Bu, bildiğimiz kadarıyla sinemayla haşır neşir olan birçok insanda (örneğin Yılmaz Güney'de de) rasladığımız bir özellik...

T.Ş. Evet.. hikâye, sinema deneyimden olacak, bende resim olarak şekillenir.

Y.S. Türkân Şoray olarak bir filmde yönetmenlik yapmak size ne gibi kolaylıklar veya zorluklar getirdi?

T.Ş. Bu bir deneme idi. Yapımcının ısrarı ile oldu. Film süresince bir hayli şaşkındım önceleri... Ama sonuç pek fena olmadı sanıyorum. Gelen mektupların çoğu, "Dönüş" için olumlu şeylerle dolu.. Aslında herkes gibi benim de gönlümde yatan aslandı yönetmenlik.. Ama bunu yapmaya cesaret etmem, ancak İrfan beyin teşvikiyle olmuştur diyebilirim. Oyuncu iken, kendimi sinemanın tam içinde hissetmiyordum gibi.. Çekim bitti mi, benim de setle, filmle ilgim bitiyordu. Halbuki yönetmenin çalışması bambaşka. Sabah 7'den geceyarılarına kadar süren bir çalışma.. Prodüksiyonun her şeyiyle ben meşgul oldum. Şariyoyu ittim, otobüsün üstüne, minarenin tepesine çıktım gerektiğinde.. Önce herkes biraz alaylı bakıyordu bana, ciddiye almıyordu. Sonraları "Türkân hanım filme çok asılıyor, iyi film olacak galiba" sözlerini duydum.

Y.S. Türkiye'de yönetmenliğin şartları hakkında ne düşünüyorsunuz?

T.Ş. Zor iş.. Önceleri bana vaadedilen rahatlık ancak iki gün sürdü. Sonra, işin bütün güçlüğü ve sorumluluğu karşıma çıktı. Koskoca final bölümünü, Bilâl inci'nin öğleyin Diyarbakır'a hareket etmesi zorunluluğu yüzünden iki saatte çekmek zorunda kaldık. Yönetmenlerimiz, çok zor şartlar içinde çalışıyorlar. Çok uzak bir yer seçmiştim. Ümraniye'den her gün bir buçuk saatlik yol. Paşaköy diye bir yer..

Y.S. Ama mekân olarak iyi bir yerd. "Buğulu Gözler", "Buruk Acı" gibi hikâyelerinizden sonra "Dönüş"le gerçekçi bir doğrultuya girmeniz, bize çok olumlu.. Bu konuda ne dersiniz?

T.Ş. Yeni programımda, katiyen artık eski tür filmler çevirmeyeceğim. Senaryoları iyiden iyiye inceliyorum. Şarkıcı hanım öyküleri istemiyorum artık.. "Bedrana", "Nene Hatun", "Sultan Gelin", "Namus Borcu" gibi iyi hikâyelerde göreceksiniz artık beni...

Y.S. Lütfi Akad'ın "Ana"sından beri sizi bu tür rollerde görmüştük arada sırada..

T.Ş. O film pek iş yapmadı. O zaman, yapımcılar "gördün mü, bu tür filmler tutmuyor" dediler.. Ve ben yeniden şarkılı, şık elbiseli filmlere döndüm. Ama şimdi meselâ şarkılı filmler çeviren bazı firmalar gelip "Dönüş"e benzer hikâyelerim var mı diye soruyorlar. Meselâ Muzaffer bey (Aslan), hep şık elbiseler ister. En son Acar Film bile, "biz bunu yapacağız. Bu tutuldu" diyerek bu tür bir köy filmi için anlaştı. Köylü gitmez köy filmine, şehirli gitmez diye bir kanaat vardı. Kasada parayı görünce fikirler değişti. Şimdi yine benim ısrarımla Acar Film, Orhan Kemal'in bir hikâyesini çekecek...

Y.S. Bir filmde hem yönetmen, hem oyuncu olmak nasıl? Yönetmen Şoray, oyuncu Şoray'dan memnun mu?

T.Ş. Kamera arkası öyle cazip ki, çok sevdim. Bir türlü kameranın önüne geçmek istemiyordum. Meselâ oyunumu kontrol edemiyordum. Çekimden sonra herkese "nasıl oldu, nasıl oldu?" diye soruyordum. Oyunum daha iyi olabilirdi.

Y.S. Kadrajları siz mi yapıyordunuz?

T.Ş. Herşeyi.. İşin başında, yardımcı olarak istediğim bazı arkadaşlar, "meslek haysiyetlerine yediremiyerek" gelmediler. Yılmaz Güney'in asistanı Şerif Gören sağolsun geldi. Ama ben herşeyi öylesine benimsemiştim ki, Şerif'e "motor" "stop" bile dedirtmedim. Alay ederler, yardım istiyor derler korkusundan kimseye birşeyler danışmadım. Kendimden geçip ağlayıp bayılmam gereken sahnelerde bile "motor", "stop" demem gerekiyordu.. Bir de garip bir şey oldu. Oynarken karşımdaki oyuncuyu devamlı kontrol etmeye başladım, yönetmen gözüyle.. Tabii bütün bunlar benim oyunumu aksatıyordu.

Y.S. Oyuncuları siz mi seçtiniz?

T.Ş. Hayır.. Ama seçilmiş oyuncuları istesem değiştirebilirdim. Uygun buldum, değiştirmedim.

Y.S. Bılâl İnci ağa rolü için biraz klişeleşmiş kalıyor.

T.Ş. Bu rol için Fikret'i (Hakan) düşünmüştük. Ama o, "meslek haysiyeti"nden bahsederek kabul etmedi.

Y.S. Çevirme zamanını sınırladılar mı?

T.Ş. Hayır.. ama kötü hava şartlarında çevirdik. Her gün 3'ten sonra güneş kalmıyordu. Onun için biraz uzadı. Final çok acele çekildi. Daha iyi olabilirdi.

Y.S. Konuştuğumuz yönetmenlerin çoğu filminizi beğenmişler..

T.Ş. Evet.. Hemen hepsinden tebrikler geldi.. Eksik olmasınlar.. Yılmaz Güney'in bir jestini unutamam.. Filmin ikinci günü, moraliyim nasıl bozuk, Yılmaz Güney'den bir haber geldi : "Etrafa kulakları tıkayın.. bacım, siz bu işi başaracaksınız diye.. Çok etkiledi bu beni..

Y.S. "Dönüş" kafanızda canlandırdığınız film oldu mu?

T.Ş. Birçok bölümünü çekemedik hikâyenin.. Havaalanında canlandırdığım bir sahne vardı.. Almanya'da geçen bazı bölümler vardı. Filmin belli bir tarihe yetişmesi için (sinemalarda tarih ayrılmıştı) bütün bu bölümleri çekemedik. Büyük Alman şehrindeki yabancılık, otobanlarda geçen bölümler.. hiçbirini çekilemedi.

Y.S. Filmin konusunda iki ayrı gelişim var.. Biri Almanya'dan dönen adamın ülkesine, çevresine, köyüne yabancılaşması.. Bir de ağanın devamlı Gülcan'ı istemesi.. Gülcan'ın da karşı koyması.. Bunların hangisine ağırlık vermeyi istiyordunuz?

T.Ş. Ben, Almanya'dan dönen adamın yabancılaşmasını vermek istiyordum. Fakat yapımcı "ben Türkân Şoray filmi yapıyorum. Ağırlık Gülcan'da olmalı" deyince hikâyeyi öyle değiştirdik. Daha değişikti benim kafamdaki hikâye..

Y.S. İkinci gelişinde karısını alıp gitmemesi nasıl açıklanabilir?

T.Ş. Adam, hikâyede 4 kere gidip geliyor aslında.. Tekrar geleceği için almadan gidiyor onu..

Y.S. Kadının kocasına ağanın kendisini rahatsız ettiğini söylememesini nasıl açıklıyorsunuz?

T.Ş. Anadolu kadının bir özelliği olarak bunu düşündüm. Kocasının başını belâya sokmamak için..

Y.S. Kaç metre ham filmle çektiniz filmi?

T.Ş. 2600 metrelik bir film için 5000 metre kadar film kullandık.

Y.S. Türk sinemasının ölçülerine göre fena bir imkân değil bu. Teknik ekipten, özellikle kamera çalışmasından memnun musunuz?

T.Ş. Genel olarak evet.. Bazı kamera hareketlerini biraz özentili buldum ama, Kaya Ererez iyi bir çalışma yaptı.

Y.S. Yakın planların bolca kullanılışına ne dersiniz?

T.Ş. Yakın planlara bayılıyorum. Bunlar insanın ruhunu en iyi veriyorlar, yüz ifadelerini, mimiklerini.. Mümkün olsa daha çok kullanmak isterdim.

Y.S. Bu konuda Sergio Leone gibi düşünüyorsunuz anlaşılan. Peki Türkân hanım, gelecek yönetmenlik denemeniz ne zaman?

T.Ş. Bir yıldan önce olmaz herhalde.. O konu için sizin fikrinizi almak isterim önce.. "Dönüş" için de düşünmüş, ama imkân bulamamıştım.

Y.S. Böyle bir işbirliğinden büyük memnunluk duyarız elbette.. "Dönüş"le Türk sinemasına yönetmen olarak attığınız başarılı adımı kutlar, daha nice başarılar dileriz.

(Türkân Şoray'la bu konuşma Atilla Dorsay ve Nezih Coş tarafından yapılmıştır.)

SİNEMA DANIŞMA KURULU RAPORU (2)

II. İTHAL

Yabancı filmlerin Türkiye'ye getirilmesi konusunu inceleyen kurumumuz, her şeyden önce, geniş seyirci kitlelerini kültürel ve estetik yondan eğitecek ve yetiştirecek filmlerin yılda birkaçı geçmediğini, buna karşılık, seyircilerin zevkini kırıtecek düşük kalitede ithal filmlerine, salt kazanç amacıyla, geniş ölçüde yer verildiğini müşahade etmiştir. Gerek bu yüzden, gerekse ithal filmleriyle ilgili gümrük sorunları ve mali sorunlar yüzünden, kurumumuz, geniş seyirci kütelerine yararlı olduğu kadar Türk sinemasına kalifiye eleman yetiştirmek bakımından da büyük bir önem taşıyan kaliteli yabancı filmlerin yurda getirilmesinin teşvik edilmesini gerekli bulmaktadır. Kurulumuz bu amaçla aşağıdaki tedbirlerin alınmasını önerir:

1) Sinema kültür kuruluşlarının korunması : Yurda daha kaliteli filmlerin getirilmesini ve bunların gösterilmesini sağlamak ve teşvik etmek amacıyla, kurumumuz, bu tür filmleri zaten göstermekte olan Sinematek, Film Arşivi, Sinema Dernekleri gibi kültür kuruluşlarının devletçe korunmasını, bunun için de bu kuruluşların sansür, gümrük ve ticarî sinemalara uygulanan rüsum hükümlerinin dışında bırakılmasını uygun bulmaktadır.

2) Sanat ve Deneme sinemaları : Ülkemizde yokluğu duyulan Sanat ve Deneme sinemalarının kurulması ve gelişmesi için bu tür sinema salonları hakkında,

a — Belediye rüsumundan belli ölçüde bir indirim, ya da

b — Bu tür sinemaların bilet fiyatlarının tavan tespit edilmeksizin serbest bırakılmasını

sağlamak yollarından birinin kabul edilmesi uygun görülmüştür.

Sanat ve Deneme sinemaları, bu niteliği, yıllık programlarını "TSK"ya önceden sunup alacakları belgeyle kazanacaklardır. Bu belge her yıl yenilenecektir.

3) Gümrük mevzuatıyla malî mevzuatın yeniden düzenlenmesi : Son yıllarda, film ithaliyle ilgili mevzuatın belirsizliği yüzünden, yabancı filmlerin gösterme bedeli (royalty) çift vergilenemeye tâbi tutulmaktadır. Gümrük mevzuatı ile malî mevzuatın uyumsuzluğu dolayısıyla, gümrük idaresi film gösterme bedelini mal bedeli sayarak % 18 oranında bir vergiye (gider vergisi) tâbi tutmakta, ayrıca maliye de film gösterme ücretini, mal bedeli olmayıp telif hakkı olduğu gerekçesiyle % 20 ya da % 15 oranında yeni bir vergiye (kurumlar ya da gelir vergisi) tâbi tutmaktadır. Telif haklarından tevkif yoluyla alınan % 20 ya da % 15 oranındaki kurumlar ya da gelir vergisi oranının yüksekliği düşünüldüğünde, bunda bir indirim yapılmasının sağlanması öngörülmüştür.

4) Amortisman oranlarının yeniden düzenlenmesi : Raporumuzun "Yapım"ta ilgili bölümünde açıklanan amortisman konusunun aynı şekilde ithal filmleri için de yeniden ele alınması uygun olacaktır.

5) Özel hesap dönemi : Bu konuda yine "Yapım" bölümünde "Özel Hesap Dönemi" için ileri sürülen gerekçenin, ithal filmleri için de geçerli olduğu göz önüne alınarak, bunun ithal filmcilerine de istisnasız uygulanması önerilir.

III. OYNATIM

A) SİNEMA SALONLARIYLA İLGİLİ TEKNİK SORUNLAR :

1) Sinema salonlarıyla ilgili teknik sorunları inceleyen kurumumuz bu konuda yürürlükte olan Belediye Talimatnamelerinin bazı noktalarda günün şartlarına uymadığını, özellikle bu talimatnamelerin filmi yanar bir madde sayıp buna göre hazırlandığını, oysa 1951'den beri bütün dünyada yanar film yapımının yasaklandığını göz önüne alarak, bu talimatnamelerin günümüzün şartlarına ve ihtiyaçlarına uygun şekle sokulmasını gerekli görmektedir. Bu arada özellikle şu noktalar üzerinde durulmuştur :

- a — Talimatnamelere göre sinemalarda bulundurulması gerekli sağlık malzemelerinden bazıları gereksiz, bazıları da ihtiyacın çok üstündedir.
- b — Yurdumuzda sinema kültürünü yaymakta büyük bir rol oynayacak sinema derneklerinin, sanat sinemalarının kurulmalarını ve yaşayabilmelerini sağlamak için "Cep Tiyatroları ve Cep Sinemaları" hakkındaki 19.10.1962 tarihli talimatnamenin yeniden gözden geçirilmesi, özellikle öbür sinemaların projeksiyon daireleri ve salonları için aranan bazı emniyet niteliklerinin bu sinemalarda aranmaması.
- c — Bunun dışında kalan teknik yönetmeliklerin de, günün şartlarına göre yeniden gözden geçirilmesi.
- ç — Sinema gösterilerinin teknik, estetik ve seyircinin sağlığı yönünden gerekli mukemmelliğe ulaşabilmesi için, bu konularla ilgili yönetmeliklerin mutlaka gözden geçirilmesi, gerektiğinde yeni şartlara göre değiştirilmesi

B) YENİ SINEMALARIN YAPIMINI VE MEVCUT SINEMALARIN MODERNLEŞTİRİLMESİNİ TEŞVİK EDİCİ TEDBİRLER :

1) Kurulumuz, yurdumuzdaki koltuk sayısının ihtiyaca cevap verecek sayıda olmaması ve yeni sinema salonlarının yapılmasının zorunlu bir hal alması nedeniyle, yeni açılacak ya da modernleştirilecek sinema salonlarına kredi verilmesini ve kamu kuruluşlarının inşaatlarında sinema salonlarına da yer verilmesinin sağlanması dileğinde bulunmuştur.

2) Yurdumuzdaki sinema salonu sayısının, ihtiyacın çok altında oluşu ve yeni sinema salonu yapılmasından kaçınılması, sinema salonları için tanınan yıllık amortismanın % 2 gibi düşük bir oranda oluşundan doğmaktadır. Bir sinema binasının 50 yılda amorti edileceği göz önüne alınarak tespit edilen bu amortisman sisteminin yeniden gözden geçirilip amortisman oranlarının yükseltilmesi, özellikle yeni sinema salonu yapılmasını teşvik edici bir tedbir olarak, uygun görülmüştür. Yurdumuzda sinemaların dağılışındaki eşitsizlikten dolayı, sinema salonları yönünden geri kalmış bölgelerde bu kredi ve amortisman tedbirlerinin uygulanışında öncelik ya da daha elverişli şartlar tanınması da bir tedbir olarak düşünülebilir.

C) PROGRAMASYONLA İLGİLİ SORUNLAR :

1) **Kısa film gösterme mecburiyeti :** Kısa filmin gösterilmesi ile ilgili daha önceki bölümde belirtildiği üzere, her seansta uzun oyun filmlerinden önce bir kısa film oynatılması mecburiyetinin konması yerinde görülmüştür.

2) **Filmin bütünlüğünün korunması :** Salon sahiplerinin seans sürelerinden kazanmak, reklâm filmlerine daha çok yer vermek gibi nedenlerle filmleri gelişigüzel kestikleri, böylelikle filmin bütünlüğünü bozmak gibi haksız ve sanat yönünden de sakıncalı bir duruma yol açtıkları müşahade edilmiştir. Bu nedenle kurulumuz, filmlerin birinci vizyona çıkış şekillerinin temel alınarak bunun dışında hiçbir kesinti uğramasının sağlanmasını ve bu hususun "TSK" tarafından denetlenmesini önerir. Bu konudaki şikâyetleri "TSK" inceleyerek gerekli gördüğü disiplin cezalarını uygulayacaktır. Ayrıca, normal sürenin üstündeki uzun filmler için, filmin bütünlüğünün korunması amacıyla, özel fiyat tarifeleri uygulanmalıdır.

3) **İkiden fazla film gösterilmemesi :** Yukarıdaki sakıncalı durumu doğuran nedenlerden biri olarak, bir programda ikiden fazla uzun filme yer verilmemesi öngörülmüştür.

4) **Seans sürelerinin tespit ve ilânı :** Kurulumuz, seans sürelerinin ve bu süre içindeki reklâm filmlerinin bir düzene sokulması gerektiğini göz önünde tutarak, şu tedbirlerin alınmasını salık verir : Seans saatlerinin başlangıcı için mecburî programasyon esas alınmalıdır. Reklâm filmleri, seans aralarında ya da antraklarda gösterilmelidir. Sinemaların giriş yerlerinde, mecburî programasyon ile uzun filmin başlama saatleri ayrıca ilân edilmelidir.

(Devam edecek)

Sine - Mizah

ELEŞTİRME ÖRNEKLERİ : (2)

(Fransa'da IDHEC Sinema okulunda sinema tahsil ettikten sonra yurda dönüp film çevireceği günleri beklerken sinema eleştirisi yapmakla iştigal eden "harika çocuk" tipi eleştirmenin eleştirisi..)

François Truffaut'nun son filmi, gerçekten çok enteresan ve şokan bir film.. Nouvelle-vague'dan beri insan emosyonlarının profundörlerinde saklı nüansları büyük bir ustalıkla veren bu büyük "maitre", bu son filminde de, mon Dieu, ne kadar perfe... Bravo, bravo Truffaut... Nadine'in Michel'in kollarına atılarak : "Je t'aime, Je t'aime" dediği sahnede, yanımda oturan jön fiy, jön prömiyeye bakarak öyle bir "ah" çekti ki, yanındaki fiyat-sesinin kendisine "şrak" diye bir tokat attığını duydum.. İşte Truffaut'nun sanatının yaşıntımıza kadar, nasıl derler, penetre eden o ekskiz, o römarkabl finesinin bir sonucu... Jean Renoir, nasıl babası Auguste Renoir'dan aldığı natür duygusunu, kulör zevkini sinemaya getiriyorsa da, Truffaut da o raffine, o en sempi olaylardan en komplike eta dam-lara kadar, her santimani, paroksizme varıncaya kadar, sinemaya usta fırçasının tuş-larıyla plâse ediyor.. Hocamız, maitre Leger : "Mes enfants, sinema, Şarlo, Welles ve Renoir'dir" derdi.. Haksızdı ama Truffaut'yu nasıl neglige edebiliriz? Truffaut, Fransız ruhunu prezante etmede öyle metriz sahibi kil.. Kamerayı tereyağından kıl çeker gibi glise ettiği o unutulmaz traveling!.. Ah, ne sanat, ne sanat!.. Acaba bizim sinemacılarımız da böyle sinema yapmasını ne zaman öğrenecekler? Kel şans, kel şans ki, böyle sineastları var şu Fransızların... Bravo, büyük sanatçı!.. Mil mersi, mil mersi sana...

SEÇME / SAÇMALAR...

İyi ki orada kaldı..

Tarik Akan : "...tek fiyatım 100 bin lira olacak. Bu fiyatın üstüne çıkmak istemiyorum. Çünkü filmciler, her oyuncuya 100 binin üstünde para verince, filmin diğer mas-raflarında kısıntı yapıyorlar. Bu da kalitesiz filmlere sebep oluyor" dedi..

Tercüman - İnci, 2 Ocak

Tek mi, çift mi?

Emel Sayın : "Şimdiye kadar 8 film çevirdim. Hepsinde de şarkıcı rolüne çıktım. Bundan sonra filmlerde şarkı söylemek istemiyorum. Ayrıca bu 8 filmin de tek kelimelik adı var. Bu da seyircide tepki uyandırıyor. Bundan sonra tek isimli film çevirmek istemiyorum" dedi.

Tercüman - İnci, 6 Ocak

Not : Merak edenler için, bu 8 filmin ismini duyururuz : Şampiyon, Eyvah, Makber, Feride, Hicran, Süreyya, Gülizar, Feryad..

Debreli Hasan'ın torunları...

Türk sineması bugün bir bunalım geçiriyor. Aksine en güçlü dönemini yaşıyor. Yugoslav - İtalyan sınırında, yani gerçek Avrupa'nın başladığı yerden Japonya'ya kadar, Kuzey Denizinden Kap burnuna kadar Türk sineması diye bir güç var. Türk sineması bugün sınırlarını çizdiğimiz bölgeyi egemenliği altına almış durumda.. Bugün Yunanistan'da 175 Türk filmi oynuyor. Tanca'dan Basra Körfezine, İran'a kadar Ortadoğu ve Afrika'da

yine Türk filmi oynuyor.. Türk sineması bunalım geçirmiyor, aksine en güçlü dönemini yaşıyor..

Metin Erksan - "Türk Sineması nereye gidiyor?" soruşturması, cevabından - Cumhuriyet - 1 Şubat

Türk yazarları ve kesekâğıdı

Dünyanın en büyük romancılarından biri olan düşünür Kemal Tahir'in dışında Türk edebiyatı tanımıyorum. Köroğlu'nun "tüfek icat oldu, mertlik bozuldu" özdeyişi gibi, Kemal Tahir var olduktan sonra Türk edebiyatı bir magazin edebiyatı oldu. Bunlar değil kaynak, kesekâğıdı olarak bile kullanılamaz.

Metin Erksan - Aynı soruşturmadan

... ve cevabı...

Metin Erksan, "Susuz Yaz", "Yılanların Öcü" gibi filmlerle ün kazanmış, dış festi-vallerde ödül almış bir yönetmen... Şimdiye kadar "Susuz Yaz"ı Necati Cumalı, "Yılan-ların Öcü"nü Fakir Baykurt yazdı sanırdık, sanırdım; aldanmışız, aldanmışım. Kemal Ta-hir'den gayrisini "yok" sayan bu yönetmen, ödüller kazandıran bu 2 romanı herhalde takma adla Kemal Tahir'e yazdırmış olsa gerektir. Yoksa durup dururken bindiği dalları neye kessin?

Mehmet Seyda - Yeni Ortam, 14 Şubat

Ünlü banka soyguncuları...

Öykü İrlandalı aydın bir ihtilâlcı (James Coburn) ile mecburen birleşen Meksikalı bir basit köylünün (Rod Steiger) 1913 yılında ihtilâle katılmaları ile başlar. Birlikte sür-dürdükleri çabalar sonucu birçok banka soydukları gibi, ünleri de bütün memlekete ya-yılır.

**Ses - 10 Şubat - Ömer Kavur
(Yabandan Gelen Adam)**

Mugaddi ödülleri...

... Ben yılın en kötü yerli filmi ödülümü "Para"ya veriyorum. Kimse kıskanmasın... Gelecekte de cömert davranacağım.. Ödüllerim "gıda" bakımından zengindir.. Bay Mem-duh Ün'ün daha iyi filmler yapmasını sağlasın, ötesi kolay... "Kimsesiz bir kültürün göz yaşları" adlı film daha sonra çevrilse de olur...

Biltin Toker - Devir, Sayı 18

Halit Refiğ duymasını...

Duygu Sağıroğlu'nun sağlam bir sinema dili olmasına rağmen, "Namus"da "Fatma Bacı"daki başarısına ulaştığı söylenemez..

Tercüman - Recep Ekicigil, 14 Mart

Döndü mü, dönmedi mi?

... Seher Şeniz'le evlenmekte kararlı olduğunu söyleyen nişanlısı, Yeşilçam'ın ünlü vamp yıldızına soyunmayı kesin olarak yasaklamıştır. Ancak Seher Şeniz'den çıplak sah-nelerde ve öpüşen kadın rollerinde yararlanan prodüktörlerin bu kararı olumlu karşı-layacakları şüpheli görünmektedir. Sinema çevreleri : "Yazık oldu Seher Şeniz'e.. Oysa sinema için ne kadar geçerli bir tipe sahipti" demektedirler..

Dünya, 15 Mart

Çalıştığı gazinonun patronunun oğlu ile nişanlanan Seher Şeniz, anlayamıyarak ay-rılmış ve tekrar sanatına dönmüştür.. Konan yasaklar arasında "soyunmama" kararı da bulunan sanatçı, fazla dayanamıyarak kendini tekrar sahne hayatına adamıştır. Sahneden uzak kaldığı zaman içinde yeni danslar öğrenen Seher Şeniz, kostümlerinde de yenilik yapmış ve dans elbisesine pantolon ilâve etmiştir..

Günaydın, 15 Mart

DERLEYEN : M. K.

Haberler

BİR FRANSIZ YÖNETMENİ, AÇLIK GREVİ YAPIYOR.

René Vautier'den sonra bir diğer Fransız yönetmeni, Marcel Hanoun da 6 Mart gününden itibaren açlık grevine başlamıştır. Hanoun'un grev nedeni, senaryolara göre yapımcılara kredi açma kurulunun Hanoun'un "Neşeli Haber" adlı senaryosunu okumayı reddetmiş olmasıdır. Hanoun, kurulun davranışını ayrıca çeşitli sorumlu makamlara gönderdiği mektuplarla kınamıştır.

"DAVÂ" NIN REKLAMI..

Orson Welles'in 1962'de Kafka'dan uyarladığı "Davâ" filmi Paris'te yeniden piyasaya çıkarıldı ve büyük bir ilgi gördü. Gazetelerde filmin reklamı da ilginç bir biçimde yapıldı. Şöyle diyordu bu ilanlarda: "Sinemaya mı gitmek istiyorsunuz? Mükemmel bir fikir... Eğer cinayeti, kanı, seksi seviyorsanız, mesele yok. Ancak seçim zorluğu var. Afişlere, fotoğraflara bakıp kuyruğa giriverin... Ama.. sinemanın size daha incelmış zevkler, verebileceğini size bir şeyler öğretebileceğini, sizi etkileyip heyecanlandırabileceğini düşünüyorsanız, o zaman araştırınız. Size bu zevki tattıracak birçok tanınmış veya az tanınmış eser bulacaksınız. Welles'in "Davâ" sı gibi örneğin.. Bu, sinema tarihinin en iyi filmlerinden biridir ve hâlen sinemalarında gösterilmektedir."

GODARD, RUSYA'DA AĞIR ELEŞTİRİLERE UĞRADI.

Sovyetlerin aylık "Sinema sanatı" dergisinin son sayılarından birinde, ünlü Fransız yönetmeni Jean - Luc Godard, uydurulmuş bazı metinler kullanarak Sovyetlerin dâhi sinemacısı Ayzenştayn'a iftira etmekle suçlandı. Yazar, Godard'ın Jean - Pierre Gorin'le birlikte çevirdiği son filmlerinden **Doğu Rüzgârı - Vent d'Est** hakkında geçen aylarda ilericiler ve solcu Fransız sinema dergisi "Cahiers du Cinéma" da yayınladığı yazıyı suçluyordu. Yazıda, Godard'ın "ne pahasına olursa olsun, Sovyet sinemasının ve Ayzenştayn'ın ilk başlardaki devrimci tutumlarını sonradan kaybettiklerini ispat etmeye" uğraştığı ileri sürülüyordu. Yazı şöyle devam ediyordu: "Sovyet sinemasına karşı bu saldırılar, Godard'ın politik ve estetik gelişiminin kaçınılmaz bir aşamasıdır. Godard, "devrimci gücü" nü burjuva ideolojisinden çok, toplumsal ilerlemenin ve dünyanın devrimci yenilenmesinin sosyalist ve komünist düşünce tarzlarına karşı kullanmaktadır. Bunu yaparken de, Sovyetlere karşı Pekin'in ağızını kullanmaktadır. Godard ve Gorin'in "underground" filmleri, dünyanın geçirdiği bunalımdan çok, kendi yönetmen bunalımlarını ve olayların yüzeyindeki düzensiz sığırayışlarını yansıtan bağıntısız bölümlerden ibarettir. Godard'ın son filmi **Herşey Yolunda - Tout Va Bien**, Fransız komünist partisine ve sendikalara atılan iftiralarla doludur ve Godard'ın da itiraf etmek istemediği kaynaklardan finanse edilmiştir. Godard'ın solculuk serüveni, burjuvazi için en küçük bir tehlike bile oluşturmamaktadır, oysa onun Sovyetlere ve sosyalist düşünceye saldırıları, gerici güçlerin son derece işine yaramaktadır."

Fransız sinemacılarının sol düşünceye en iyi sahip çıkmış yönetmenlerinden biri olan Godard'a Sovyetlerden gelen bu saldırı, Le Monde gazetesinde yayınlandığından beri Fransız sinemaseverleri arasında büyük ilgi görmüş ve tartışmalara yol açmıştır..

DAĞDA KORKUNÇ FİLMLER ŞENLİĞİ...

Avoriaz'da yeni açılan bir kış sporları merkezi, ilgi toplamak için işe bir "Korkunç filmler şenliği" düzenleyerek başladı. Şenliğin adı: **Metafiction I...** 9 uzun ve 10 kısa film, davetilere karın soğuğunu unutturmak işini başarı ile yerine getirdiler. Filmlerin çoğu, cinayet üzerine kuruluydu. 26 yaşında iken intihar eden bir İngiliz yönetmeni olan

Michael Reeves'in "Büyücüler" filmi çok ilgi topladı. Yaşlı bir bilgin (Boris Karloff) ile karısı, mâsum yüzlu bir delikanlıyı alıyor ve onu gerçek bir canavar haline koyuyorlar. Filmdeki iki cinayet, **Mario Bava**'nın 13 cinayetin birbirini izlediği "Kanlı Korfez" i yanında pek zararsız kalıyordu. Bir diğer İtalyan filmi, **Marco Ferreri**'nin "İnsanın tohumu", bir yamyamlık bölümü içeriyor... Bir bacağı kesilip, hayatta kalmak isteyen bir çift tarafından kızartılıp yenen, Annie Girardot'dan başkası değil... "Sessiz koşu", bir feza serüveni sırasında 3 arkadaşını öldürüp boşlukta tek başına kalan bir astronota ait... Birinci ödülü, oybirliğiyle **Spieling**'in "Duello" filmi kazandı. Acele bir iş randevusuna yetişmek için geniş bir otortu'ta kırmızı Plymouth'unu süren orta halli bir Amerikalı, birden bire kendisini ne pahasına olursa olsun ezip yok etmek isteyen dev bir kamyonun saldırısına uğruyor. Kamyonu kim yönetmektedir? Burası bilinmez.. Belki de hiç kimse yoktur direksiyonda.. Korkuyu en arı biçiminde kristalize etmeye çalışan bu film, gündelik yaşamdan abartılmış bir şiddete geçişi başarıyla veren ilginç bir eser. İkinciliği, daha çok sürrealist türde olan bir Çek filmi, "Kuşlar, öksüzler, deliler" kazandı. Michel Piccoli'nin kendini ördüğü bir duvar ardına hapsederek içeri çağırıp tuzağına düşürdüğü insanları yiyen birisini canlandırdığı, **Claude Faraldo**'nun "Themroc" adlı ilginç denemesi de özel bir ödül aldı.

Genellikle "yeraltı sineması" sınırları içinde yapılagelen fantastik sinemayı dağ başında yapılan bir şenlikle gün ışığına çıkarmak, aslında iyi bir düşünce.. Ancak bunun geniş yığınların daha kolay ulaşacağı bir ortamda düzenlenmesi de istenebilir. Bu tür filmlerin son yıllarda gördüğü ilgi, şenliğin ileriki yıllarda daha geniş bir biçimde tedarılanmasını kuşkusuz sağlayacak...

"BEBEK" AFRIKA'DA ÇEKİLECEK.

Yaşar Kemal'in "Bebek" adlı hikâyesi, önümüzdeki haftalarda Kuzey Afrika'da, Abidin Dino'nun süpervizörlüğüyle çekilmeye başlanacaktır. Film, ismi şu anda açıklanmayan bir işveçli yönetmen yönetecektir.

NASREDDİN HOCA LONDRA'DA..

Tanınmış İngiliz canlı - resim filmi yapımcısı Richard Williams, yıllardır yapmak istediği "Molla Nasreddin'in eşsiz serüvenleri" adlı filme geçen aylar içinde başladı. Şimdiye dek TV için bazı canlı - resim kısa filmler yapan yaratıcı, Doğu bilgeliğinin ünlü halk kahramanının serüvenlerinin kendisini çok etkilediğini ve gerekli sermayeyi bulur bulmaz filme başladığını açıkladı..

KISA HABERLER..

Roger Vadim'in son filmlerinden "Helle" İtalya'da sansür tarafından yasaklandı... **Tony Richardson**'un son filmi olan "İnce Bir Denge-A Delicate Balance" da Katharine Hepburn, Paul Scofield, Lee Remick bir arada... "Kedi Fritz" filmiyle büyük üne kavuşan **Ralph Bakshi**, "Ağır Trafik - Heavy Traffic" adlı yine canlı - resim bir filme başladı... "Baba" yla üne kavuşan yönetmen **Francis Ford Coppola**'nın son filmi "Konuşma - Conversation" da Gene Hackman, Andy Williams oynuyor... **Sam Peckinpah**, "Pat Garrett ve Billy the Kid" adlı yeni western'inde başrolü folk şarkıcısı Bob Dylan'a verdi... **Sidney Pollack**, "Olduğumuz gibi - The Way we Were" de Barbra Streisand ve Robert Redford'ı oynatıyor... Yönetmenlikte başarı kazanan **Clint Eastwood**, bu kez William Holden'i "Breezy" filminde yönetiyor.. Elisabeth Taylor yeni filmi "Ash Wednesday" i Amerikan genç kuşağının ilginç yönetmenlerinden **Larry Pearce** yönetiminde çevirmeyi kabul etti... Eski oyuncu **Sal Mineo** yönetmenliğe başladı ve "Yanlış insanlar - The Wrong People" filmi yönetmeğe koyuldu.. İtalyan yönetmeni **Florestano Vancini**'nin çekimine başladığı yarı-belgesel "Matteotti davası" filminde Mussolini rolünü Alman aktörü Mario Adorf oynayacak. "Maymunlar Cehennemi" serisinin beşinci filmi olan "Maymunlar Gezegeni İçin Savaş" filmini dördüncü filmi yöneten **Lee J. Thompson** çekecek... **William Wyler**, çok yorgun olduğunu ve artık başka film çevirmeyeceğini açıkladı...

Yönetmenler

Gillo

Pontecorvo

ile konuşma



Gillo Pontecorvo, İtalyan sinemasında, özellikle geri bırakılmış sömürge ülkelerinin siyasal çalkantılarını ve özgürlük mücadelelerini anlatan filmleriyle tanınıyor. "Cezayir Savaşı" filmi, 1966 Venedik Şenliği'nde büyük ödül kazanan ve birkaç yıl önce Sinematek'te görülmedik heyecan uyandıran, Marlon Brando'nun baş rolünü oynadığı "İsyan"ı ise geçen mevsim gösterilmeye başlandıktan iki gün sonra Sıkı Yönetim makamlarınca yasaklanan Pontecorvo ile "Film Quarterly" dergisinin yazarı Joan Mellen tarafından yapılmış çok ilginç bir söyleşiyi okuyucularımıza sunuyoruz.

— Bir marksist olarak sizi, sanayileşmiş ülkelerdeki mücadeleler yerine sömürge devrimleri ile ilgili filmler yapmaya iten şey nedir?

— Çok az film yaptığım için cevabım "rastlantı" olacak. Dört ya da beş yılda bir film yapıyorum. Toplam olarak dört film çevirdim. (1957: Uzun Mavi Yol, 1959: Kapo, 1965: Cezayir Savaşı, 1969: İsyan - Queimada.) İtalya'ya sıkı bir baskı dönemi getiren bütün merkez hükümetleri ve Scelba yönetimi sırasında, siyasî faaliyette bulunan bütün işçilerin gönderildiği, "Fiat"ın "Confina Fiat" adıyla bilinen kolu üstüne bir film yapacaktım. Bazı nedenlerden bu film çekilemedi. Ama **Cezayir Savaşı** yerine bu filmi yapmış olablirdim. Ne olursa olsun, ezilen halkların sömürgeciliğe karşı savaşları, insanlık durumunun en güç anlarından biri olduğu için beni ilgilendiriyor. Çünkü bizim uygarlığımızın bütünü bu kalıp içinde biçimlenmiş. Bütün gücümüzü sömürge halklarının sırtından çıkarıyoruz. Düşünce biçimimiz ve kültürümüz büyük ya da küçük ölçüde bu olguya bağlıdır. Sömürge-niz olmasa bile düşünce biçiminiz, kültürünüz, Amerikalıların Avrupa'dan gelmiş olması gerçeğinden türemektedir... Yine geçen yıl polis merkezinde ölen anarşist Pinelli üstüne bir film yapacaktım. Bir aptallık ettim, **Sacco ile Vanzetti**'yi gören birinin konuların çok benzediğine beni inandırmasına göz yumdum. Şimdi bu filmi yapmadığıma kızıyorum.

Ama artık çok geç, çünkü birkaç gün önce başka bir olay oldu: Pinelli'nin ölümüne adı karışan polis Calebresi öldürüldü... Bir yıl önce olay bitmiş gibi görünüyordu ve ele alılabiliirdi. Oysa bugün bir sürü başka şey ortaya çıktı.

— "Cezayir Savaşı"nın çekimi sırasında çıkan güçlüklerin birkaçını söyley misiniz? Çalıştırmak için adam bulmakta zorluk çıktı mı? Bumedyen yönetimi size yardımcı oldu mu?

— Bizimle çalışacak adam bulmak, hükümetten çok Cezayirli ortak yapımcının bashedığı bir iş oldu. Hükümetten sıradan şeyleri elde ettik, ama sokakta çekim yapmaya kalktığımızda bu olanaklar her yerden daha kolay sağlandı. Bir izin gerektiğinde hemen veriyorlardı. Çok daha yararlı bir şey, kalabalık sahnelerde asker kullanma olanağının sağlanması oldu. Cezayirli ve İtalyan yapımcılar biraz para ödemek zorunda kaldılar ama bu alışılmıştan daha azdı. Bizimle çalışmaya gelenlerden çok iyi bir işbirliği elde ettik. Oraya çok küçük bir ekiple gitmiş olduğumuz için bu pek ilginç bir deneme oldu. Konuyu götürdüğüm İtalyan yapımcı istediğim herhangi bir filmi yapabileceğini ama bu tasanının imkânsız olduğunu söylemişti. Bu "oyuncusuz ve hikâyesiz, siyah beyaz, hiçbir anlamı olmayan bir film" yapmaktı. "İtalyan halkının kara derili insanları umursamadığını" söyledi. Ona "özür dilerim ama, Cezayirliler de sizin gibi beyazdır" dedim. Gerçekte, hem Cezayir, hem Fransa bize çok yakın olduğu için, İtalyan halkı Cezayir'deki savaştan çok etkilenmişti. Yine de filmi yapmak istemediler. Bir yapımcı "ancak 80.000 dolar verebilirim, o da işin içinde siz olduğunuz için" dedi, ki bu para hiçbir şey değildi. Film aynı parayı İtalya'da altı günde kazandı!

Ekibimiz o kadar küçük ve paramız o kadar azdı ki, orada bir tane bulacağımızı düşünerek filme bir script-girl bile almadan başladık. Genç Cezayirli kız, metrajın karışmasına sebeb olunca, bir ay sonra Roma'dan bir script-girl çağırmak zorunda kaldık... Öteki çalışma dallarında durumu daha iyi idare ettik. Örneğin bir tek baş elektrikçimiz vardı, oraya gittiğimizde, aslında ev elektriğiyle uğraşanlardan bizimle çalışmalarını istedik. Elektrikçimiz önce onlara film çalışmalarında bilmeleri gereken şeyleri öğretti. Cezayirliler çok zekiydiler ve çabuk öğreniyorlardı. Görüntü yönetmeni Marcello Gatti de çevreden bulunduğu üç yardımcıyla çalıştı. Ne olursa olsun böyle sınırlı bir ekiple çalışmamız yararlı oldu. Ayrıca çekimleri alışılmışın dışında bir biçimde yaptığımızdan çok para da harcamadık.

— Cezayir'in bağımsızlığından yana bir film yaptığınız açık. Ama Cezayirlilerle, Fransızların başvurduğu şiddetli bir bağıntı içinde ele almakla bu tutumun köküne dinamik konulmuş olmuyor mu? Cezayirlilerin birini öldürmelerini, Fransızların buna misilleme yapmalarını, sonra yine Cezayirlileri, vb. gösteriyorsunuz, oysa aslında Fransızlar, Cezayirlilerden, içinde kadınlarla çocukların da bulunduğu yüzbinlerce kişi fazla öldürdüler. Filmde bunu belirten bir tek an var, o da Ben Muhidi'nin "Napalm'ınızı bize verin, biz de size kadınlarımızın sepetlerini veriz," dediği sıra.

— Bu söylediğiniz filmin çok gergin bir anında oluyor ve soruna özgü bir denge oluşturuyor. Bunun yeterli olduğunu düşünüyordum. Ben Muhidi bunu bütün dramatik gerilimin toplandığı bir anda söylüyor. O sırada Cezayir halkına yapılan işkenceyi görüyor ve Ali la Pointe'in müzik motifini duyuyorsunuz. Fransızlarla, ellerinde ne varsa onunla kendilerini savunan Cezayirliler arasındaki farkı duyuyorsunuz.

Bir başka önemli nokta daha var. "Bir taraf on, öteki taraf iki kişi öldürdü" demenin anlamsız olduğunu sanıyorum. Sorun Cezayirlilerin, tek önemli unsurun baskı olduğu bir durumda bulunmaları. O zaman savaşımaya başlıyorlar ve insanlar savaşımaya başladığında, bazılarının sıkı, bazılarının daha az sıkı dövüşüklerine inanmıyorum. Cezayirliler Fransızları hadım ettiler, işkence de yaptılar. Tarihin kimi mahkûm ettiğine ve kimin haklı olduğuna karar vermeniz gerekiyor. Haklı olanlarla özdeşleştirdiğiniz duygusunu

vermelisiniz. Başta filme başka bir ad vermeyi, kutsal kitaptan alınmış bir deyimle "yıkım içinde doğum" olarak adlandırmayı istedim. Ama yapımcı ortağım "sen çılgınsın, bu sı-kıcı adla kimse filmi görmeye gitmez" dedi. Ancak bu başlık niyetim üstüne bir fikir veriyor. Bir taraf haklı, öteki haksız da olsa bir ulusun doğuşu her iki yanda da acılarla birlikte ortaya çıkıyor... İşkence kuramlaştırılıp, bilimsel kılındığında savaşın önemli bir gücü olmuştu, bu nedenle filmi işkence ile başlattık. İşkenceyi göstermekte ısrar etmedik, çünkü amacımız, özgürlük için dövüşen bir halka saygı duyarak, baskıya değil, daha değerli bir şeye dikkati çekmekti. Fransız paraşütçüleri arasında sadist kişilerin bulunabileceğini umursamıyorduk; ilginç bir şey değildi bu. Bunların arasında, Hindicini'deki deneylerinden, okudukları yarı özümlemiş kitaplardan edinilmiş düşüncelere sahip olanların bulunduğunu göstermek çok daha ilginçti. Tarihi çerçeve tarafından bir şey yapmaya itilmiş sıradan bir albayı gösterirseniz, onu göndereni (il mandante) mahkûm etmiş olursunuz. Sömürgeciliğin mantığı budur...

— **Cezayir Savaşı'nın çekiminde olayların sırası gözönüne alındı mı?**

— Organizasyonun doğurduğu birçok nedenle bu sıra izlenemedi. Elinizde kalabalık olunca, daha az para harcamak için bütün kalabalık sahnelerini çekmek zorunda kalı-yorsunuz. Genellikle yeterince inandırıcı olan, hattâ kendiliğinden oluşmuş görünen ka-labalık sahneleri filmin en iyi düzenlenmiş bölümleridir. Çekim için eldeki zamanımız çok olmadığından, kalabalığın bütün hareketlerini (1., 2., 3. hareket, bu gurup donüyor, vb. gibi) yerin üstüne tebeşirle çizdik. Büyük kalabalık sahnesini, merdivenlerdeki gös-teriyi böyle yaptık. Bu kendiliğinden bir harekete dönüştüğünde ben artık ilgilenmedim, çünkü yardımcımla denetledim.

— **Meslekten olmayan oyuncularınız "Cezayir Savaşı"nı biliyorlar mıydı? Filmde anlatılan tarihi olaylara katılmışlar mıydı?**

— Hayır, Cezayir halkının görünüşü bütünyle değişmiş. Zaferden sonra kırılık böl-gelerden, Cezayir'de ne olup bittiğini duymamış bir sürü insan gelmiş. Bunlar, şimdi kentten önceden Avrupalıların yaşadığı daha iyi bölümlerinde oturanların boş bıraktığı Casbah'ın evlerine yerleşmişler. Basit bir iktisadi nedenle (paraya ihtiyaçları vardı ve bi-zimle çalışmaktan memnundular.) asıl olarak bunlarla çalıştık. Ne olduğunu tam bilmi-yorlar ama, olup bitenin yanını tutuyorlardı.

Daha önce bana, 1960 gösterilerinin başlamak üzere olduğundan haberi olmayan Tunus'taki FLN önderi üstüne soru sormuştunuz. İrmak taşmaya başladığı zaman, her-hangi bir şey engel olmaya çalışır gibi görünse de onu hiçbir şeyin durduramayacağı inancını vermek istedik. Filmin bitiş müziği olan Ali'nin teması bitmiş değildir, sonu açık bir müziktir. Yalnız Cezayir için değil aynı koşullardaki bütün halklar için olduğu duygusunu vermek amacıyla açık bırakılmıştır. Bu durum yalnız Cezayir'de sürmüyor.

— **Film Cezayir'de beğenildi mi?**

— Filmin ilk gösterilişinde birçok yaralı insanın görmeye gittiğini duydum. Şimdi-ye kadarki en büyük gişe başarısını sağladı. Ama bu beklenmesi gereken ve filme bağlı olmayan bir şeydi. Daha çok Cezayir halkının öyküsünü ilk kez anlatan film olmasındandı.

Siyasî kişilerden bazıları filmi eleştirdi. Bu da kurtuluştan sonra birçok gurubun kişisel güç için savaşmakta oluşuyla ilgiliydi. Filmin yapımına ortak olan guruptan (Casbah Film Şirketi ve Cezayir Savaşı sırasında Cezayir'in özerk bölgesinin askeri ko-mutanı olan Yasef Saadi) uzak olanlar iki düzeyde karşı çıkışta bulundular: filmin Fran-sızlara karşı çok nazik olduğunu ve yaşamakta olan birinin, Yasef Saadi'nin gösterildi-ğini söylediler: düşmanları buna karşıydı. Bunlar derin eleştiriler değildi ama bazan çok sert gözüktüler. Konuşanın siyasî tavrına bağlıydılar. Ama film apaçık bir başarı, ulusal kurtuluş savaşı üstüne ilk filmi.

— “Cezayir Savaşı” Fransa’da ne zaman gösterildi?

— Film bir İtalya - Cezayir ortak yapımı olduğu için önce İtalya’da gösterildi. İkinci olarak ya da yaklaşık olarak aynı sıralarda Cezayir’de gösterildi. Fransa’da durum çok gergin olduğu için bunun imkansız olduğuna inanarak, yapımcılar üç yıl boyunca filmi göstermeyi denemediler bile. Film gösterildiği için Fransız temsilcileri Venedik Şenliğinden çekilmişlerdi. Sonunda bir yıl önce film gösterildi. Sansür iznini almıştık. Karışıklık çıkmasından korktuğumuzdan açılış için geniş tedbirler aldık. Siyaset ve kültür çevrelerinden kişiler, gazeteciler için elliden fazla özel gösteri oldu. Olabileceğine hiçbir zaman inanmadığımız şaşırtıcı bir ilgi ile karşılaştık. Gazeteler bile tehlikeli olabilecek davranışlarla şaşırtıcı şeyler söylediler. Filmin Fransa’yı küçük düşürmediğini yazdılar. Bunun üzerine umutlarımız arttı.

Üç büyük sinema filmi göstermeye başlayacağı sırada, sinema yöneticilerine “seni, karını ve çocuklarını öldüreceğiz” diyen tehditler geldi. Paralarını öldürülmek için almayan bu adamlar “Hayır, teşekkür ederiz” dediler ve filmi başlatmadılar. Böylece sansürün onayını aldıktan altı ya da yedi ay sonra film yine gösterilemedi. Paris’in dışında, taşrada, öğrenci ve işçilerin bulunduğu yerlerde başlatmak istediler, ama orda bile faşistler sinemaya üç kez bomba koydular ve perdeye pislik atıldı. Daha sonra Fransız yönetmeni Louis Malle meseleyi ele aldı, filmin gösterilmesini sağladı.

— **Sesin ve özellikle müziğin kullanılması filmlerinizin en çok öne çıkan niteliklerinden biri.**

— Müzikle görüntü arasındaki ilişki benim için sonsuz derecede önemli. Her şeyden önce, hayatımda derinden — sinemadan daha çok — sevdiğim tek şey müzik. Besteci olmak istedim ama olamadım. Çünkü bir orkestra yöneticisi ya da bir besteci olmak için günde sekiz saatten sekiz yıl boyunca çalışmaya yetecek paranız olması gerekir. Bu nedenle bu iş için çok yaşlı olduğum bir sırada müzik çalışmaya başladım. Atonal müzik besteleyen bir Fransız olan Leibowitz adlı bir arkadaşla çalıştım. Zaman zaman üç ay için çalışmaya başlayacakken hep mali nedenlerle bırakmak zorunda kaldım.

Belki tuhaf gelecek ama sinema, beni müzik yazmaya iten isteklerden bazılarını karşılıyor; hepsini değil, bazılarını. Filmde sesi yapmaya başladığım sıra benim için en güzel an. Bu anda gerçekten mutlu oluyorum. Bütün belgesel filmlerimde müziği kendim yazdım. “Yazdım” tabii abartılmış bir söz, çünkü yazamam, müzik yazmayı öğrenmedim. Bir başka besteciyle çalıp tartışabilirim. Bir başka diyorum çünkü İtalyanların şu tuhaf “ezgici” sınıfına giriyorum. İtalya’da iki sınıflama var: ezgici ve besteci. Bir “ezgici-besteci” bir şeyi tek başına imzalamaz, bu doğrudur çünkü orkestralamayı yapacak ve müziği yazabilecek biri daha gerekmektedir. Ama bütün filmlerimin müziğinde katkım var.

Bunu yapmadığım tek film **Queimada**. Filmin gösterilmeye hazırlanması için iki ayımız vardı, bunlar da filmin piyasaya çıkacağı Noele rastlıyordu. Müzikte bir katkı olmayışından boş bir inançla korktum ve küçük bir tema uydurdum. Yanan şeker kamışı tarlalarının uzun bir çekiminden önce, çocuk ellerini kaldırdığı sırada benim yazdığım birkaç nota, bir **nota tenuta** var. Bunu kayıt sırasında koydum. Filme bu an için yazılmış şeyi çıkardık. Önce ben piyanoda çaldım, hemen arkasından orkestra çaldı. Bütün filmlerimde müziğin bir bölümünü yaptığım için bunda da yapmamış olmaktan korktum.

Her yönetmenin, sabah çekime küçük bir korku ile gittiğini sanırım. Ama **ben** büyük bir korkuyla gidiyorum. Bazan alıcıyı nereye koyacağımı ve onunla ne yapacağımı bilmeden geliyorum. Eğer sahneyi önceden düşündüysem ve müzik temasını bestelemeyi deneyip bunu bulduysam davranışlarım bütünüyle değişik oluyor. Kendime son derece güven duyuyor ve ne yapacağımı ya da ne yapmayacağımızı iyice biliyorum. Benim müziği bulmam, karanlıkta merdiven çıkarken elle tutacak bir şey bulmanın verdiği güvenlik duygusu. Müzik, ses elimde olduğu zaman benim için aynı şey geçerli.

Birçok kişinin müziğe, tasarlanan eserin üstüne, doğruluğu su götürür biçimde eklenmiş, ilüstrilmiş bir şey olarak baktığını biliyorum. Herkesin anlatım yolları değişiktir. Benim anlatımım asıl olarak müzikten geliyor... Yazarken ya da film çekerken imgelem bazan ölmüş gibidir, bu her an ortaya çıkabilir. Bir yüzün karşısına yerleştirdiğiniz alıcı, onun bayağılığının ötesine geçip, altında kişinin gerçek insanlığını bulmak için gerekli heyecana ulaşamaz. İnsanla dış dünya, insanla öteki insanlar, insanla insanlık durumunun güçlükleri arasındaki bu zorlu ilişkiyi ancak müziğin yardımıyla yaratabilirim.

Bu nedenle, müzik, yalnızca görüntüyle müzik ve ses arasındaki karşısürüm için değil, iletişime bir anahtar sağlaması yüzünden de benim için son derece önemli. İletişim sağlamaksa insanları anlamaktır. Böylece bana göre, eğer filmler müziksiz yapılsaydı, herhalde başka bir iş yapardım. Müzik derken tabi yalnız müzikten değil, sessizlikten de sesle kurulan her şeyden - gürültü, ritim unsurları, bunların hepsinden söz ediyorum.

Mesleğimdeki bir başka tutku da fotoğraf. Şimdiye kadar biz hepimizin, bütün yönetmenlerin filmlerde fotoğrafı edilgin bir biçimde kullanmış olduğunu görüyorum. Gerçekten dikkat ederseniz, filmlerdeki iyi görüntüyle sıradan görüntü arasında büyük fark yoktur. Bir bakıma ikisine de nesnellik egemendir. Bu yaratıcı değil, edilgin fotoğraftır. Oysa bunun yerine bir fotoğraf sergisi gezer ya da fotoğraf üstüne bir kitaba bakarsanız nasıl yeni yollar bulmayı denediklerini, bir fotoğrafla öteki arasında ne kadar fark olduğunu görürsünüz. Bu yüzden bunun gelecekte sinemanın gelişebileceği yollardan biri olduğunu sanıyorum. Ve küçük, küçücük bir biçimde alıcının kullanımında edilgin olmamaya çalıştım.

Kapo ve Cezayir Savaşında ayrıntılı bir etki yaratıp gerçek duygusu sağlamaya girişmeden önce bir sürü deneme yaptık. Halkın çoğunluğunun bildiği, onlara kitle iletişim araçları (mass media) ve televizyon aracılığıyla ulaşan gerçekliği yeniden yaratmak istedik. Televizyonda bazı mercek türleri kullanılıyor, bunları genellikle bir yangın ya da çarpışma olursa televizyon için çalışan kişilerin olaydan olabildiği kadar uzak kalabilmeleri için kullanıyorlar; bir teleobjektif kullanmaları gerekiyor. Ayrıntılı etki, haber filmlerinin genellikle aslının kaybolmasından ötürü pozitiften yapılan bir negatifi kullanan "kontratip"ler olmasından ileri geliyor. Benim için sorun halkın haberleşme araçlarından tanıdığı gerçekliği benzemekle birlikte o kadar dağınık ve çirkin olmayan bir şey bulmaktı.

Yeni film tasarımı olan **İsa**'da çok daha zor bir sorunla karşılaşıyoruz. Bütün haller görsel olarak — filmin Jung'a bağlanan bölümü, yalnız İsa'da değil baskı altında ki bütün halkta bu dönemin bilinçaltı varlığı — halkın aynı anda karşılaştığı günlük gerçeklikle kaçınılmaz bir biçimde birleşmiştir. Filmin, acılı yüzleri, yoksul evleri, cinayetleri, Romalıların baskısını, genel olarak hayatın güçlüklerini gösteren bölümleri için daha önce "Cezayir Savaşı"nda denemiş olduğumuz belgesele yakın çalışma tarzını kullanmak istiyorum.

Merceğin diktatörlüğüne karşı savaşmak istiyorum. Bir ressamı bunca özgür kılıp bizi bu kadar zorlayan şey, onun sanatı ancak eliyle gözünden geçerken, bizim, gerçekliğin tutsağı olarak, bir şeyi, alıcının içinden geçirmemizin gerekmesi. Buna karşı savaşmayı deneyin, korkunç bir düşmandır. Senaryoyu henüz bitirmedığımız için tuhaf gelebilir ama, örneğin Tanrının biriyle konuştuğu izlenimini yaratmak istediğimiz sahnelerin, görüntülerini bir ressam kadar kolay elde edebilmek için filmin fotoğraf denemelerini şimdiden yapıyorum. Yoğun bir varoluş durumundaki etnik bir topluluğa özgü bir bilinçaltının varlığını iletme istiyorum.

Bunun için, güçlü, pırlı pırlı beyazın resmin geri kalanını yiyip bitirdiği, ressam Seurat'ın "pointillisme"ine benzer bir şey arıyorum. Çok farklı ama birbirlerine bir o kadar yakın iki ressamın: Hieronymous Bosch ve "karanlık döneminin" (la pintura de



QUEIMADA / Evaristo Marques, Marlon Brando

la quinta del sordo) Goya'sından türeyen bir şeyin peşindeyim. Garip köylü suratları ve tuhaf biçimleri ile büyülmüş bir resim bu. Ama Goya ve Bosch'u filmin ancak Hayal (gö-rünme) bölümleri için düşünüyorum.

Amaç görüntüyü daha özgür kılmak. Şimdiye kadar en iyi sonucu pozu fazla verilmiş 16 mm. lik filmle çekerek elde ettim. Ancak, bu henüz ilk deneme. Belki bir başka yöntemle çalışırız. Fotoğraf sorununu çözmeden herhangi bir denemeye girişmek yararsız oluyor. Önce bunun üstesinden gelmek gerekiyor.

— **Gelecek filminizin odak noktası olarak niçin "İsa'yı seçtiniz? "Cezayir Savaşı" ve hattâ "Queimada" günümüzün mücadelelerine olan bir bağlılığı belirttiği için bu şaşırtıcı bir seçim gibi görünüyor. Bu konu Pasolini'den beklenebilirdi ama sizden değil.**

— Pasolini **Aziz Matteus'a Göre İncil**'le çok değerli bir film yapmış. 2000 yıllık bir süreyle insanların belleğine çökmüş bir "tortu"yu ele alıp üstesinden gelmiş. Biz değişik bir şeyden, tarihi İsa'dan sözetmeyi deniyoruz. Beni ilgilendiren, İsa'da pek güçlü olan otoriteye karşı çıkma unsuru. İsa her ne kadar dinî bir düzeyde hareket etmeye çalışmışsa da, kendisi ve yaptıkları üstüne düşündüklerine rağmen onun gerçekten devrimci olduğuna inanıyorum. Yetkileri elinde tutan baskıcı eski toplum, kendisinin de kaynağı olan o çağın Yahudi toplumu ile çatışma içindeydi. Herhangi bir toplumu, bugün bizimkinin de bulunduğu gibi kesin bir bunalım noktasına ulaştırıran süreçle ilgileniyorum.

Eski köleci toplum çöküp Ortaçağa yol açmak üzereydi. O, sonuna yaklaşmış ve yeni tür bir toplumu hazırlamanın zamanı gelmişti. Bir toplum bu noktaya geldiğinde, insanlar geleneksel yollardan ilerlediklerini sanarak bunun tam tersini yapıyor ve yeni değerler olarak adlandırdığımız şeyleri hazırlıyorlar. Bu çağın ayırdedici niteliği bu. Bu

nedenle ben de filmime İsa'nın öyküsü değil de Dünyanın Sonu (Time of World's End) adını veriyorum. Bu kutsal kitaptan alınma bir deyim ama benim için büyük değişimler çağını ifade ediyor. Yeni değerler umudedişiyse, hattâ devrime yeni bir yaklaşım yolu bekleyişiyse, her yanı bunalımlı çağımızla o dönem arasında büyük benzerlik buluyorum.

Bazı hayal kırıklıklarından sonra, sosyalist devrimin, Mesih'in sözümona doğunu gibi, hemen, kendiliğinden ve büyümesini tamamlamış olarak doğma denemesinin ardından yaşıyoruz. Belli bir şaşkınlıktan sonra devrime, değişime ve yeni değerlerin doğuşuna yeni bir bakış biçimi arıyoruz. Bu yaklaşımla, "yeni solu", kendiliğindenci hareketleri ve hattâ kötü bir yöne çevrilen İsa hareketini kavrayabiliriz. Ama bütün bu kaynaşma, araştırma sürecinin devam ettiğini gösteriyor. Bu topluluklardan bazıları karışık, ama geldikleri yer aynı. Ve ben bu anlamda **Dünyanın Son Günleri** ile bugün arasında büyük bir benzerlik buluyorum.

— **"Queimada"da Marlon Brando'nun oynadığı Sir William Walker kişiliği şaşırtıcı. Kırallık Şeker Şirketi kendisini temsil etmek için niçin böylesine düşünleşmiş, kenar mahallelerde yumruk kavgalarına katılan bir alkoliği seçsin? Kişiliğin yaratılmasında bir tutarsızlık gibi görünen şeye rağmen filmdeki düşünceleri Brando iletiyor ve onun çok, pek çok yakın çekimini kullanıyorsunuz.**

— Çünkü bir ifadesiyle on sayfalık konuşmadan fazlasını anlatıyor. Ve bunu yapabilecek tek kişidir. Gözleri aynı anda hüznü, acı alayı, şüphecililiği ve artık yorulmuş olduğu gerçeğini anlatıyor... Walker yardım ettiği tarafın arkasında hiçbir şey olmadığını anladığı için değişmiştir. Son savaştan sonra aynı şey, içlerindeki hayal kırıklığı ile boşluk birlikte artarken entellektüellerin başına geldi.

Walker gibi canlılık ve hareket dolu insanlar böyle zamanlarda canlılıklarının yönünü değiştirirler. Denize gider, bir gemi satın alır, içer, adam döverler. Walker Queimada'ya dönmesini istedikleri zaman, gençliğini, Jose Dolores'i sevdiği ve paraya ihtiyacı olduğu için gider... Önceden yaptıklarının aynısını ama paralı bir asker gibi hiçbir şeye inanan yapar.

— **O zaman, filmin sonunda, hiçbir şeye inananmayan bu kişi inananları anlayamıyor.**

— Walker'in yenilgisi, yükselen Dolores ile kendisi arasında bir karşılaştırmadır. Gelişimi üçüncü dünyanın olgunlaşmasını, Jose Dolores'in Walker'la bir daha konuşmayı reddettiği ana kadar süren, manevi yükselişini simgeliyor. Walker yenilmiştir, çünkü yönetim artık onun elinde değildir. Dostça davranan ama karar verecek tek kişi olmak isteyen Avrupalı insanın bilincini taşıyor. Walker kendi içindeki boşluğa karşılık, hedefleri olan biriyle karşılaşılıyor. Büyük yenilgisini bu oluşturuyor.

Jose Dolores'i bu nedenle kurtarmak istiyor, yalnız dostu olduğu için değil Dolores kaçarsa kendini o kadar alçak hissetmeyeceği için. Dolores kabul etmeyince çaresiz kalıyor. Kendi boşluğu gözlerinin önünde belirginleşiyor. Bu sahneye geldiğimizde Brando korktuğu için çekimi durdurmak zorunda kaldık. Belki tuhaf görünebilir ama, Brando duygululuğu yüzünden, bunca yıllık çalışma, bunca yıllık başarıdan sonra zor sahnelerden son derece korkuyor. Böyle bir durumda kalınca sinirli ve heyecanlı oluyor. Söylediğim sahnede de çalışamaz durumdaydı.

Başlangıçta konuşma daha uzundu. Birden **Cezayir Savaşı**'nda, kızların kılık değiştirdiği sahnede olanın aynısı oldu, bütün konuşmayı çıkardı. Birisine, bu sahneye uygun hareketi verdiğini bildiğim için Bach'ın 156 numaralı kantatını çalmasını söyledim. Bütün konuşmayı çıkarıp attım. Brando'ya bir şey anlatmadan, çekime başlayacağımızı çok beklediğimizi, bir şey yapmayı deneyeceğimizi söyledim. Müziği, kollarını açıp boşluk duygusunu belirtmesini istediğim ana koydum. Ona haber vermeden müziği başlattım. Yalnız "konuşmanın son bölümünü söyleme" diye uyardım. Kabul etti. Buna memnun oldu, bu kadar uzun konuşma kullanmanın saçma olduğunu söyledi. Bu dakikadan

sonra müzik onu öylesine etkiledi ki şaşılacak bir oyun çıkardı. Bitirdiğinde bütün ekip alkışladı. Bu bölüm orada sonradan perdede olduğundan daha etkiliydi. Elde ettiğimiz beklemedik gerilim şaşırtıcıydı. Brando iki sayfalık konuşmanın muzikle değiştirildiğini ilk kez görmüştü. Ama memnundu.

— “Queimada”da meslekten olmayan oyuncuların kullanılması sizi “Cezayir Sa-vaşı”nda olduğu kadar memnun etti mi? Oyuncuların hangileri profesyoneldi?

— Yalnız ikisi : Teddy Sanchez (Renato Salvatori) ve Brando. Prada bir hukukçu ve Caritos’un Kolombiya’daki başkanıydı. Ona gidip “filmimde oynamak ister misiniz” diye sorduğumda çok şaşırdı. Bu işi yaparken memnundu. Profesyonel olmayan bir başkası da BP.’nin Kolombiya’daki yöneticisi Mr. Shelton’du. Tiyatroda başka da, filmde birisini oynatmak çok zor değil. Merceklerin, alıcının uzaklığı, hareketi ve yerinin sağladığı kolaylıkları gözönünde bulundurmak gerekiyor.

Evaristo Marques (Jose Dolores) başlarda hiçbir şey yapamayacak durumdaydı. Yüzü çok hoşuma gittiği için onunla bir deneme bile yapmamıştım. Tam aradığımıza uygun bir yüzü olduğunu düşünmüştüm. Hayal kırıklığından, bir deneme yapıp da iyi olmadığını görürsem onu kullanmayacağımdan korktum. On beş gün sonra yapımcıyı çağırıp, her zaman söylemiş olduğum, herkesin sinemada oynayabileceği görüşüme rağmen bunun bir istisna olduğunu belirttim. Çünkü hareket edemiyor, geri bile dönemiyordu. On beş günlük çalışmayı bile yeniden çekmek bir yıkımdı. Onun için Marquez’le ilgili çekimleri durdurduk. Programı değiştirip bütün gün önceki sahneleri çektim. Gece, uykusuzluktan bayılıncaya kadar istediğimin abc’sini anlatarak onunla çalıştım. Bana İtalyan oyuncu Salvatori de yardım etti, gündüz çekime katılmadığı sıralarda metni tekrarladı. Karım ve script-girl de Marquez’e yardım ettiler. Hepimiz çevresinde donduk. Bütün rolünü belki bin kez oynadım. On gün sonra gerçekten biraz daha iyiydi. Filmde iyi olmayan, onunla ilk çektiğimiz sahne var; sonradan yaptığı her şey bütünyle değişik nitelikte.

Başlarda oyununu mekanik bir yöntemle kurduk. Acı, alaylı bir bakış istediğimde sahnedeki duruşunu değiştirdim. Alıcıya ya da Brando’ya baktığında başı eğik olacak biçimde alıcıyı yükseğe ve yüzüne doğru tuttum. Mesele baştaki cumle sırasında başını eğik tutmayı hatırlamasıydı. Bakışını yöneltmek için ilgisini mekanik olarak önce bir ışıldağa sonra bir başkasına çekmek gerekiyordu. Brando, “bu sahneyi başarırısanız mezarında dönüp duracak birini biliyorum, o da Stanislavsky” dedi. Sonradan Marquez hemen hemen iyice oynamaya başladığında Brando, “Stanislavsky mezarında kıpırdıyor” demişti.

José Dolores’in yenik, onu görmekten memnun halka hüznüyle gülümseyerek geri döndüğü sahne Stanislavsky yöntemiyle hazırlandı. Marquez’e, benzetme yoluyla onda bu duyguyu yeniden yaratabilecek, gençliğinde geçmiş bir şeyi hatırlatmak istedik. Böylece taş devrinden yola çıkıp Stanislavsky çağına ulaştık.

**Film Quarterly Kasım 1972’den
kısaltarak çeviren :
Engin ÖZDEN**

M.T.T.B. Açık Oturumu, “Sevmek Zamanı” ve “Dönüş” filminin fotoğrafları, Devlet Film Arşivi’nden alınmıştır.

Filimler

DÖNÜŞ

Yönetmen/ Türkân Şoray. Senaryo/ T. Şoray'ın hikâyesinden Safa Onal. Görüntü yönetmeni/ Kaya Ererez. Müzik/ Yalçın Tura. Kurgu/ Şerif Goren. Oyuncular/ Türkân Şoray, Kadir İnanır, Bilâl İnci, Osman Ayanak, Hikmet Taşdemir, Mehmet Büyükgüngör, Yusuf Kückömer. Akün Film yapımı. Renkli.

Türkiye'nin bir numaralı kadın oyuncusu Türkân Şoray'ın ilk yönetmenlik denemesi **Dönüş** için "olumlu" diyerek başlayalım söze. Filmin hikâyesi gerçekten Şoray'ın mı? Yönetim bütünüyle Şoray'a mı ait? Bunların araştırma ve tartışılması için kulisine daha yakın olan magazin yayınlarına ve bir de bu sayıda yayımladığımız küçük konuşmadaki Şoray'ın kendi açıklamalarına bırakalım. Önemli olan "Dönüş"ün Türk sinemasına neler getirdiği, öz ve biçim yönünden hangi seviyeye ulaştığı ve seyirci ile nasıl bir ilişki kurabildiğidir bizce.

"Dönüş" her şeyden önce hikâyesinin başarılı bütünlüğü ile dikkati çekiyor. İlk bahışta alışılmış gibi gelen ama gerek ayrıntıları, gerekse anlatım biçimi ile değişikliği hemen görülebilen bir köy hikâyesi bu.. Filmin başında köy topraklarının sahibi olan Reşit Bey (B. İnci), bir köylüsünün elinden borcunu ödemediği için tarlasını — icra yoluyla — alır ve orada çalışan köylülerin ekmek parasını kapatmış olur. Köylü kızı Gülcan (T. Şoray) kasabada oturan Reşit Bey'e bu davranışı yüzünden karşı çıkacak ve onunla çatışacaktır. "Dönüş"teki ağa-köylü çatışması, başka Türk filimlerinin tersine, daha ilk sahnesiyle bu ekonomik temele oturtulmuş ve buradan geliştirilmiştir. Örneğin Yılmaz Duru'nun son filmi **İblis**'de olduğu gibi havada kalan ve ekonomik plâna indirgenmeyen bir çatışma değil bu.. Daha sonra Reşit, Gülcan'ın bu davranışını bir onur sorunu yapıp onu elde ederek "bu dünyanın hangisinin dünyası olduğunu" Gülcan'a göstermek isteyecek, ama giderek onun kadınlığına âşık olacak ve sözlüsü İbrahim'le (K. İnanır) evlenmesine rağmen Gülcan'dan vazgeçmeyip yeni yollara başvuracaktır. Hikâyenin sonuna kadar Reşit Bey'e var gücüyle ve tek başına direnen Gülcan'ın "karşı çıkışı" filmin başındaki olayda düğümlenen "ekonomik" bir karşı-çıkıştır. Gülcan bu tür davranışları olan bir Bey'i ölse de sevmeyecek ve ona boyun eğmediği için ekinlerini yakan, evini yıktıran, tavuklarını öldüren ve bebeğinin ölümüne sebep olan bu adamı öldürmekten başka çıkar yol bulamayacaktır. "Dönüş"ün hikâyesindeki ilk gelişim çizgisi budur. Bunu genelleştirmek seyirciye düşmektedir.

Dönüş, ağa-köylü çatışmasının dışında ikinci bir önemli sorunu daha ele almaktadır. Bu, köyünde ağa tarafından sömürülen Gülcan'ın kocası İbrahim'in tarla alacak parayı kazanmak için işçi olarak Almanya'ya gitmesi ve orada köyüne gitgide yabancılaşıp yeni bir hayat kurması sorunudur. Şoray "yapımcının daha çok Türkân Şoray'ın gözükmesini istediği için" İbrahim'in bu değişimini geniş bir biçimde anlatamadığını söylemektedir. Almanya, İbrahim'i köyünün sorunlarından ve çatışmalarından uzaklaştırmış, giderek izinli köyüne döndüğünde karısı Gülcan'ı çarık yerine ayakkabılı, evini lâmba yerine avizeli, kendini volkswagen marka otomobilli olarak düşlemeye başlamıştır. İbrahim çocuğunun da okullarda okumasını ister. Karısına 1500 TL. bırakır, gider ve bir daha dönmez. Gülcan'ı sorunlarıyla başbaşa, yapayalnız bırakır. Bu "yabancılaşma" da "Dönüş"ün ikinci gelişim çizgisini meydana getirir. Almanya, seyirciyi "direkt" yoldan düşündüren, filmin ikinci önemli bağlam noktasıdır.

Şoray, **Dönüş**'te bir yandan Anadolu kadınının "direnme gücü"nü ve "sadakat" özelliğini ortaya koyarken, bir yandan da uygar bir toplumun zevklerine kapılarak kendine yabancılaşan İbrahim'in köylü tarafından adı kötüye çıkarılan karısını öldürmek için geri dönüşünü gösterir. Ama İbrahim'in tavrının yanlışlığını göstermek için Bunuel'vâri bir yargılama yöntemiyle bir araba kazası düzenlenir. Burada İbrahim ve Alman eşi ölürler. Bir yorum yapmak gerekirse bu olaydan İbrahim'in seyirci gözünde Gülcan için zaten ölmüş olduğu söylenebilir... Şoray ayrıca bir köy yaşamını da bütün yerli özellikleri içinde yansıtmaktadır. Yiyeceksiz kalan Gülcan'a köylü kadınlarının el altından yardımları, yıkılan evin hep birlikte onarılışı, muhtar ve öğretmenin gösterdiği ilgi, Gülcan'ın kocasına mektup yazabilmek amacıyla okuma-yazma öğrenmek için okula gitmesinin köyde "gayrimeşru ilişki" olarak görülüp soylentilere yol açması, büyük toprak sahibi Reşit Bey'in dalkavuş ve köy işlerinin yöneticisi Muslim'in (O. Alpanak) de ekonomik yönden Bey'e, duygusal yönden köylüye yakın gerçekçi bir tip halinde çizilişi bunlara örnek gösterilebilir.

Dönüş anlatım açısından da Türk sinemasının değişik yapıtlarından biri olarak belirtilebilir. Şoray, Yalçın Tura'nın çok ilginç müziği, Kaya Ererez'in başarılı renkli görüntüleri ve Şerif Goren'in ustalıklı kurgu (montaj) çalışması ile tempo yönünden olduğu kadar plân etkisi yönünden de başarı kazanmıştır.. Özellikle İbrahim'in Almanya dönüşü, köyünde uygar toplumların nimetlerini hayâl ettiği, kısa çekimlerin kurgusuyla elde edilen bölümler, Türk sinemasının bugünkü çizgisinde bir anlatım başarısı olarak belirtilebilir. Ayrıca Şoray'ın "yakın plân" çalışmalarında elde ettiği çarpıcı etki de yabana atılır gibi değildir. **Dönüş** estetik yönden bizce mevsimin en seviyeli yerli filimlerinden biridir.

Dönüş'ün başlıca ve önemli sayılabilecek başarısızlığı, konuyu sürükleyen başrol oyuncularının canlandırdıkları kişilikleri "en uygun", "en gerçekçi" bir biçimde veremeleridir. Ne Gülcan'ı oynayan Şoray tam bir köylü kadındır. Ne Reşit Bey tam anlaıyla bir ağa, ya da Bey kişiliğindedir. Ve ne de Kadir İnanır inandırıcı bir köy deli kanlısıdır. Osman Alpanak, Mehmet Büyükgüngör gibi yardımcı oyuncuların daha oturmuş, daha gerçek birer kişilik çizdikleri filimde başrol oyuncular, seyircinin tanıdığı, bildiği, alışageldiği "klışeler" içinde görünmektedirler. Üçlü içinde Şoray'ın çabası otekilere oranla yine de dikkati çekmekte ve Şoray, örneğin **Cemo** masalındaki kompozisyonunu aşmaktadır. Ama bu çaba **Dönüş**'ü yüzde yüz bir Türk köy filmi yapmaya yetmemektedir. Ancak seyircinin **Dönüş**'te sevdiği ve sevmediği klışeler içinde yadırgamadığı "filim kahramanları'nı bulmasının yararı da yok değildir. Kullanılan klışeler, Sağıroğlu'nun **Namus**'unda olduğu gibi burada da seyircinin, örneğin ağa'ya kolaylıkla karşı çıkabilmelerini sonuçlandırmakta, filmin bu eksikliği şimdiki ortamda bir yerden sonra yarar sağlamaktadır..

Kısaca 1972'nin en çok iş yapan filimlerinden de biri olan **Dönüş**, Şoray efsanesini tutarlı bir yolda kullanmış ve küçümsenemeyecek bir teknik başarı da elde etmiş sevindirici bir başlangıçtır.

Nezih COŞ

KÖLE

Yönetmen: Atif Yılmaz, Senaryo: Abdülhay Edip. Görüntü yönetmeni: Çetin Tunca. Oyuncular: Ferit Şevki, Gönül Hancı, Tufan Giray, Turgut Savaş, Asuman Can. Saner Film yapımı, Renkli.

BİR KONUŞMA — ELEŞTİRİ DENEMESİ



Atıf Yılmaz / *KÖLE* / Gönül Hancı, Ferit Şevki

E — Filmde Atıf Yılmaz “Köle” temasıyla ilgili bir takım ilişkileri ve durumları işlemek ister görülmektedir. Bunların neler olduğunu belirtmeden önce filmin hikâyesini kısaca özetlemekte yarar var. “Paçavra” diye çağrılan, bir pavyonun hizmet işlerini gören (sahnenin ışıklarının yakılıp söndürülmesini yöneten, etrafı temizleyen, düzenleyen..) bir insan vardır. Pavyon sahibinin himayesindedir, fakat çok kötü muamele görmekte, aşağılanmaktadır, tek kaçış yeri içki ve hayâlleridir. Bu hayâllerinde kendini hep kendisini ezenlerin yerinde görür ve aynı şekilde de onlara davranır. Paçavra, hem maddî hem de manevî yönden ezilmektedir. (Parasızdır, sevgi ve şefkatten yoksundur). Pavyona alınan şarkıcı - konsomatris bir kızın daha insancıl davranışları Paçavra’nın kişiliğinde bazı duyguların uyanmasını sağlar. Herkes gibi o da kızın hayranı olmak ister, fakat gereken ilgiyi bulamaz. Kız ona ancak para sahibi olursa kendisine sahip olabileceğini söyler. Bu karşılık Paçavrayı değiştirir. En kolay zengin olma yolu olarak ta haraççılığı dener ve kendisini Kara Osman diye tanıtarak kısa bir sürede çok zengin olur. Şarkıcı kıza, sürekli, isimsiz bir hayran olarak pahalı hediyeler gönderir. Sonunda ona kendisini tanıtır ve bu zenginliğiyle kendi evinde oturmasını sağlar, ona sahip çıkar. Kara Osman kıza tutkundur. Kız ise lüks yaşam özlemlerini gerçekleştirmek istemektedir. Bu birleşme noktasında birlikte yaşamaları başlar, fakat zorlama olan bu durum uzun ömürlü olamayacaktır. Günün birinde hikâyeye yakışıklı bir delikanlı da karışır. Kızla birbirlerini severler ve Avrupa’ya kaçarlar. Kara Osman’ın ise haraççılığın yasalarını izmediği için maddî durumu gittikçe kötüleşmektedir, borçlarını ödeyemediğinden ipoteklediği bütün malları elinden çıkmaktadır. Kıskançlıktan ve yenilgiden perişan durumdadır. Avrupa dönüşü kızla delikanlı evlenmek üzeredir. Tekrar “Paçavra”’ya dönüşen Kara Osman onları öldürmeyi tasarlar, fakat kızla yaptığı bir görüşmeden sonra kendinde o cesareti ve hakkı bulamaz, kendini öldürür.

A — Evet aşağı yukarı böyle filmin hikâyesi, ve de görüldüğü kadarıyla pek fazla ilginç, özgün bir yanı yok. Atif Yılmaz kendisine verilen bir senaryoyu düzgün bir anlatımla, abartmalara, zorlamalara kaçmadan ve kişileri de belirli bir düzeyde oldukça inandırıcı bir şekilde çizerek perdeye aktarmıştır. Bunun dışında bir şey verir görünmüyor.

E — Ben Atif Yılmaz'ın bu basit hikâyeyi işlerken, senaryo başkasının da olsa konuya bir takım boyutlar vermek istediğini sanıyorum. Filmin ismi olan "Köle" de ana tema saptanmaktadır. Paçavra çalıştığı yerde bir köleler. Ayrıca küçüklüğünde geçirdiği olayların yarattığı kendi psikolojik yapısının da bir kölesidir. Para karşılığı herkesin hizmetine giren Şarkıcı - konsomatris kız da bir köledir. Bu ilişkiler filmin bir bölümünü oluşturmaktadır, diğer bölümde ise kıza olan duygularının kölesi olan Kara Osman ile maddi özelemlerini gidermek için Kara Osman'ın kölesi olan kızın bu tür ilişkileri istenmektedir. Böyle iki düzeyde aynı temayı işleme Atif Yılmaz'ın "Utancı" filminde de gözüme çarpmaktadır. Önce dış dünya ile, çevre ile olan ilişkilerde ortaya çıkan durumlar incelenmekte, sonra daha çok kişilerin kendi aralarındaki ilişkilere dönülmekte, oradaki gelişme izlenmektedir.

A — Bütün bunların filmde seyirciye iletildiğini sanmıyorum. Sonradan düşünüldüğünde belki de benzer şeyleri ortaya çıkarmak mümkün olur, fakat insanın kendini düşünmek ve bazı şeyleri bulmak için zorlaması gerekmektedir. Seyirci ise, filmde kendini hikâyeye kaptırmıştır ve hikâye düzeyinde kalarak filmi izlemiş, salondan ayrılmıştır. Film bitmiştir, seyircinin de işi bitmiştir. Film hakkında düşüncesi sorulduğunda iyi veya kötü bir yargıda bulunacak, konusu sorulduğunda ise hikâyeyi anlatacak ve kızın Kara Osman'ın kölesi olması olaylarını sıralayacak, sonra nasıl yakışıklı, genç, iyi yürekli delikanlının kızı bütün kirliliği geçmesine rağmen kabul ettiğini söyleyecektir. Sonra bir de Kara Osman'ın zengin olma yolunun seyirci üzerinde yapabileceği yanlış etkiler var, yani zenginliğin ancak zorbalıkla, kaba güçle mümkün olduğu görüşünün yerleşmesi.

E — Evet, görünüşte kötü bir örnek seyirciye tek çıkar yol gibi gösterilmekte sanılmaktadır, fakat bence olayı filmin bütünlüğü içinde, özellikle sonuyla ele alınca bu yolun aslında çıkamaz olduğu söylenmek istenmektedir, yani o çözüm eleştirilmektedir. Paçavra yaşadığı çevrenin kölesidir. O çevrede güçlü ve geçerli olabilmek için para gerekmektedir, bu da ancak zorbalıkla mümkündür. Yani çevrenin kendi sınırları içinde köle olmamak için insan güçlü olmalıdır, bu güçlülük parayı da sağlamaktadır. Ancak konu o çevrenin sınırları dışına taşıp, başka dünya insanlarıyla başka tür ilişkiler söz konusu olduğunda işler değişmekte ters dönmektedir. Buna uyamamak, yok olmaktır. Paçavra bu yüzden kendini öldürmektedir. Kız ise başka bir çevrenin insanıyla karşılıklı bir aşk ilişkisi kurarak yeni bir hayata başlar, kölelikten kurtulur.

A — Filmin o boyutlara eriştiğini, seyirciyi bu konularda da etkilediğini söylemek çok zor. Tutkusunun kölesi olarak kızı kendine köle yapmak isteyen zavallı bir insanın acıklı hikâyesi ve sonu anlatılmaktadır daha çok. Paçavra'nın şarkıcı kıza karşılaşmasından önce anlatılanlar onun tanıtılmasına, kimliğinin öğrenilmesine yarayan bölümlerdir. Esasen hikâye şarkıcı kızın ortaya çıkmasıyla başlamaktadır. Böylece Paçavra'nın hayatını değiştirecek gelişmeler oluşmaktadır.

E — Olaylar toplumsal bir çevre içinde başlamaktadır. Bu çevreyle oyunun baş kişilerinin ilişkileri gösterildikten sonra, başkışilerin bu çevre içinde kendi aralarında gelişen ilişkiler işlenmektedir. Toplumsal çevredeki ilişkiler daha çok ekonomiktir. Olay kişisel düzeyde gelişmeğe başladığında üstyapısal ilişkiler ön plâna gelmektedir. Böylece konuya çeşitli boyutlardan yaklaşılmaktadır.

A — Bunları bu şekilde söylemek çok güzel de, filimde anlatılabildiğini ileri sürmek çok zor. Bu bakımdan yalnızca niyetle kalmış (Eğer varsa tabii) bir takım şeyler filmin başarısı için yetmemektedir. Olaylar hikâye düzeyinde ve duygusal alanda kalmakta, tematik ve düşünce düzeyindeki boyutlarına seyirci sokulamamaktadır.

NAMUS

Yönetmen ve senaryo: Duygu Sağıroğlu, Görüntü yönetmeni: Cahit Engin. Oyuncular: Fatma Garik, Önder Somer, Reha Yurdakul, Perihan Savaş, Atif Kaptan, Tanju Şarman, Mine Soley, Ahmet Turgutlu. Uğur Film yapımı. Renkli.

Türk sinemasında şimdiye kadar en fazla çevrilen film türü melodram olsa gerektir. Türk sinema tarihine şöylece bir bakıldığında, bu gerçek, şaşırtıcı bir sayı fazlalığıyla kendini gösterir. Eski Mısır filimlerinin yurda akınıyla yoğunlaşan melodramcılık, seyircinin duygu yatınlığında karşılığını bularak çok yönlü bir "geçer akçe" durumuna gelmiştir. Kısa zamanda bu yatınlığı sömürme biçimine dönüşerek, bütünüyle olumsuz bir etkililiği günümüze kadar surdürmüştür. Böylelikle Türk sinemasını derinden sarıp kucaklayan melodram yozluğu, en uç örneklerde ağdalılığın ve bayağılığın sınırlarını yoklarken; kurtulması çok zor olumsuz bir gelenegın yerleşmesine de yol açmıştır. Tür olarak bu zararlı genelliğinin yanısıra melodram, unsur olarak da tür dışı pek çok filimde yer almış ve etki yayınlığını daha da genişleterek pek çok iyi niyetli çalışmayı başarısızlığa iten bir gizli hastalık olma durumunu korumuştur. Melodram, trüksen malzemenin bolca kullanılmasına dayanan, klişe bir dramatik yapı çizelgesi izleyen, yarattığı gerçek dışı bir evrende seyirci duyarlılığını en kaba ve kestirme yoldan etkileme amacı güden bir filim türüdür. Şematik ve tek boyutlu bir iyi-kötü ayrımı, kalıp kişi, kalıp durum ve kalıp kuruluşlar içersine yerleştirilerek ahlâk dersi verme görünüşü altında duygu mincıklaması yapılır genellekle bu tür filimlerde. Melodram, seyircinin çoğunlukla duygusal bir temel taşıyan beğenisini, kısa yoldan ve derinden körleştiren, bozan zararlı etkisiyle, sinemamızda başka bir olumsuzluğun da taşıyıcısıdır.

Bu açıdan bakıldığında, küçük değıştirmeler dışında, temelde bütünüyle birbirinin benzeri melodramlar furyasında **Duygu Sağıroğlu**'nun filmi "**Namus**", eski, kalık ve çağdışı temasların yağmalanması akımına katılan boyalı bir örnek olarak yüze çıkmaktadır. Kurtuluşu eski yabancı filim temalarında arayan anlayışın kurtuluşsuz bir örneğı olarak **Namus**, her şeyden önce çok kötü bir melodramdır. Bundan öte hastalıklı, marazî bir sinema anlayışının duygu törpülemesiyle seyirci kavramaya çıkışının ifadesi olan filim, özünde taşıdığı zararlı unsurlarla, yıkıcı, duyarlılığı köreltici bir etkililiğın de sahibidir.

Batak bir sinema ortamı içinde kurtuluşun ticaret yalanına sarılmakla mümkün olduğu doğrudur ve böyle bir tutum bizim tarafımızdan sözü bile edilmeden geçilebilecek normal bir davranış olarak bir derece kabul edilebilir. Ancak bunca seks filmi ve vur-kırlı avantürün yanısıra beylik aşk melo'ları bir yanda dururken, ticaretin yanlış bir yerde aranması garipliğine bir akıl erdiremedik. **Namus**'un bu açıdan da bir talihsizlik yüklen-diğini ya da "eski" lerin genel geçerliğine sığınan yeni bir nabız yoklaması olarak bizim tahminimizin aksine ticari başarı sağlayan bir çalışma olup olmadığını gelecek zaman gösterecek. Belki de biz bu konuda yanılıyoruzdur, dileriz öyle olsun.

Öte yandan **Namus**, ulusal bir gerçekçilikten vazgeçtik, genel bir insanî gerçekliğin bile kıyısından geçmeyen anlatısıyla, çarpık bir melodram çizelgesini kötü biçimde tekrarlayan bir çalışma olarak ortaya çıkmaktadır. Nedir filmde anlatılan? Çiftlik sahibi zengin iyi yürekli bir "bey" in İstanbul'daki seks manyağı oğlu birkaç zaman için babasının çiftliğine dönmek zorunda kalır. Yeşilçamdan bilip tanıdığımız akla hayale gelmez trüklerin çingırağı böylelikle çalar. Filmin anahattını oluşturan; insan gerçeğinin dışında bir klişe varlık haline getirilmiş bey oğlunun alınaya yapıştirılan "kötü" damgasına uygun biçimdeki mekanik kötülükleridir. Buna karşı aç olarak konulan, çiftlik kâhyasının gökten zembille inmiş melek misali ve de namus tımsalı iki kızından büyüğüne saldıran ve sonra da İstanbul'a dönen bey oğlunun bu ilk hamlesiyle klişeyi ören ilk ilmek başarıyla atılır. Bu durumda iğfal edilmiş kızın İstanbul'a gitmesi şarttır. Nitekim kalbi hasta çiftlik beyi yoluyla bu iş halledilir. Melodramların tipik özelliğidir: İşler bir ara düzele-



Duygu Sağıroğlu / NAMUS / Önder Somer, Fatma Girik.

cek gibi gösterilerek sunî bir ferahlama yaratılır. Aslında bundan amaç, sonradan gelecek yıkımın etki gücünü arttırmaktır. Oğlan, her şeyi duyan babasının miras tehdidi sonunda kızla evlenmeyi kabul eder. Ancak baba, yani çiftliğin beyi tam da bu sıra ölür. Filmin bundan sonrası ne anlatmalara ne de seyretmelere değmez bir duygu mincıklamasını gerçekleyen sinema rezilliğidir. Ancak filmin canhıraş sonu, yönetmenin, korku filimlerini andıran nedeni belirsiz bir sadizm uygulamasını göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Ağzından kanlar akan veremli kız, son olarak kız kardeşine de saldıran bey oğlunu kazma ile öldürür: Ağzı yüzü kana kesmiş kızın kalbe indirdiği kazma ve oğlanın ağzından fışkıran kan, filmin sondan bir önceki görüntüleridir.

Evet, Türk sinemasının gerçekçilik açısından çok önemli bir başarısını çizen **Bitmeyen Yol** (1965) ve sinemamızın bizce en duyarlıklı filmi olan **Ben Öldükçe Yaşarım** (1966) gibi olgun çalışmaların yaratıcısı Duygu Sağıroğlu'nun girdiği çözümlüğün son uğraşını gösteren **Namus** filminin iç ve dış hazinliği budur. Bunun yanı sıra Türk sinema adamlarının içinde bulundukları zor durumu, keşmekeşi açığa vuran bir filmidir **Namus**. Kurulmaya çalışılan bir ulusal sinema **teorisiyle**, kurulmuş olan bir sinema **pratiği** arasındaki çelişmeyi apaçık göstermesi bakımından "ders" ler veren bir çalışmadır.

Taylan ALTUĞ

Filimdeki olaylar ve kişiler belgesel - gerçekçi bir boyut yerine düşünsel - gerçek düzeyinde alınmışlar. Bu bakımdan gerek konunun geçtiği çevre, gerekse kişiler özetlenmiş bir durumu seyirciye aktarmaktadır. Çiftlikte oturanlar (çiftlik sahibi, kâhya, iki kızı, seyis) anlaşmış ve dengeli bir bütünlük içindedirler. Sağıroğlu bu yolla belirli bir toplum yaşantısını yansıtmaktadır. Çiftlik sahibi ve kâhya toplumun tarihsel bir döneminin kesitidir. Bunların bugüne uzantıları olan çocukları vardır. Çiftlik sahibinininki İstanbul'da sefahat içinde yaşamaktadır, yoz, ahlâk dışı bir gençtir. Kâhyanın kızları ise babalarının tam birer devamıdır bugüne. Yarını temsil eden küçük kız ile seyis arasında

kurulan dengeli, uyuşmuş bir yapının öncesinde büyük kız ile çiftlik sahibinin oğlunun ilişkilerinden oluşan bir geçiş dönemi vardır ve film işte bu dönemi anlatmaktadır. Büyük kız bir kurbandır, çiftlik sahibinin oğlu ise ortalıktan temizlenmesi gereken sapık bir insandır. Kurban verilmekte, pislik temizlenmektedir.

Filimde gerçekte bağdaştırmakta güçlü çekilebilecek bazı ayrıntıların dışında oldukça başarılı bölümler yer almaktadır. Oyuncular iyi yönetilmişler, canlandırdıkları kişileri dengeli, inandırıcı bir biçimde yansıtmaktadırlar... Filmin bize tartışılacak yanı konunun üst yapısal değerler düzeyinde gelişmesi ve bütün sürtüşmelerin burada olmasıdır. Ekonomik çıkar düzeyinde bir çatışma söz konusu değildir. Herkesi buldukları yerde kabul edip yalnızca ahlâksal değerler düzeyindeki bozuklukları temizleyerek eski düzenin dengesini korumak, bize pek gerçekçi ve inandırıcı ve de ilerici, çağdaş bir tutum olarak gözüküyor.

Engin AYÇA

Duygu Sağıroğlu'nun "Namus" u, kendini meydana getiren öğelerin tümünü birden aşarak, görüldüğünden çok daha önemli bir film olup çıkıyor... Öncelikle Sağıroğlu, filmini anlatırken sağlam bir sinema dilini oluşturmayı bilmiş.. Örneğin Türk sinemasının genellikle dikkatsiz olduğu kurguda Sağıroğlu, çeşitli planlar arasında, hikâyenin dramatik örgüsüne uygun kusursuz yakın bir bağlantı kurmuş... Bu anlatım, zaman zaman belli bir estetik araştırmasına da uzanan sürekli bir gerilim yaratıyor filmde... Bu durumda, anlatılanların yüzbininci kez seyirciye sunulan pespaye melodram kalıplarına tipatip uygunluğu, tiplemenin klişeleşmişliği, iyilerin kar beyazlığındaki saflığı yanında kötülerin sapına dek, canavarlığa uzanan anlamsız (nedeni açıklanmayan) kötülükleri, (bunun tek istisnası, altın yürekli pavyon kızıdır), yerli bir konuda sırtan "Godfather" aşırması müzik gibi öğelerin artık bir anlamı kalmıyor. Değil mi ki Sağıroğlu Orhan'ın (Önder Somer) sonda Zeynep (Fatma Girik) tarafından vahşice öldürüldüğü sahnede, seyircisini, bu öldürmeyi onaylama çılgınlıklarıyla ayağa kaldırabiliyor, "Namus" amacına ermiş bir filmdir ve kuşkusuz iyi de iş yapacaktır..

Ama salt "amaç-sonuç" bağlantısı çerçevesinde ve salt sinema dili açısından ele alındığında ilginç olan film, bunun dışında da önemli bir yan taşıyor. Sağıroğlu'nun yaptığı, sonuç olarak, sınıfsallığı apaçık meydanda olan, seyircisine (amaçladığı seyirciye) sınıf bilincini kesin ve katı biçimde duyuran bir filmidir. Sağıroğlu'nun aralarında olduğu "Ulusal sinemacılar" istedikleri kadar "Türk toplumunda sınıf yoktur" diye dursunlar, Sağıroğlu, ya onların düşüncesinde olduğu için bilinçsiz şekilde, veya onlara tam olarak katılmadığı için bilinçli şekilde pekâlâ sınıfsal bir içeriği olan bir film yapmıştır. Bu içerik, gerçi pek grotesk biçimde yapılmaktadır, Anadolu köylüsü tümüyle Ali Ağa ve iki kızı saflığında olmadığı gibi, (Kemal Tahir ve Necati Cumalı okumak yeterlidir), şehirli de elbette ki Orhan beyin çevresi değildir. Olayların ve kişilerin ortaya en bayağı, kaba ve gerçek dışı hatlarıyla konmuş olması, her ne kadar aydın gözüyle "Namus" u bayağı bir melodram çizgisine indiriyorsa da, filmi, amaçladığı seyirci açısından önemli ve etkileyici bir film yapmaktadır.. Böylece "Namus", kuşkusuz yönetmenini de aşarak ve belki de ona rağmen "sınıfsal" bir film olmaktadır ve bu tür filmler aşağı-lansa da, küçümsense de, bu işlevi kendi çaplarında yerine getirebildikleri ölçüde, diyaletik gelişimin paralelindeki kendilerine özgü yeri alacaklardır...

Atilla DORSAY

MACERA GEMİSİ

"The Sand Pebbles". Yönetmen: Robert Wise. Senaryo: Richard Mc Kenna'nın romanından Robert Anderson. Görüntü yönetmeni: Joseph Mac Donald. Müzik: Jerry Goldsmith. Oyuncular: Steve Mc Queen, Candice Bergen, Richard Attenborough, Larry Gates, Mako, Amerikan (20 th. Century Fox) filmi (1966). Renkli. Geniş ekran. Süresi: 3 saat kadar.

Robert Wise Hollywood'un uzun bir sinema geçmişi olan yönetmenlerinden. Wise'in



Robert Wise / *MACERA GEMİSİ* / Steve McQueen

filmografisi belirli çizgiyi sürdürebilen filimlere sahip değil. "Yaşamak İstiyorum" (I Want to Live) ve "Batı Yakasının Hikâyesi" (West Side Story) nde başarılı çıkışlar yapmıştı. Kuşkusuz Jerome Robbins'ın büyük ölçüde katkısıyla başarılı olan "West Side Story"-den sonra yaptığı diğer müzikal filmi "Neşeli Günler" (The Sound of Music) de başarısını sürdüremiyordu. Wise bu kez "Macera Gemisi"yle sözde bir "politik sinema" iddiasıyla karşımıza çıkıyor.

"Macera Gemisi" Amerikan savaş filimlerinin alışılmış hikâyelerinden birini konu almış. 1926'ların iç ve dış sömürücülere başkaldıran Çin'inde, Yang-çe nehrinden bir Amerikan savaş gemisi askerlerinin ve iki misyonerin hikâyeleri (tabii Amerikalıların Çin'de ne işleri olduğuna değinmeden) anlatılıyor. Wise Amerikan askerlerinin duygusal ilişkilerini, kahramanlıklarını (!) (Kameranın Amerikan bayrağını sık sık görüntülemesi dayanılacak gibi değil) üç saat boyunca anlatırken, yabancı egemenliğine başkaldıran, insanca yaşamamanın savaşını veren bir halkı "çapulcular, adı eşkiyalar" biçiminde görüntülemeyi de unutmamış. "Macera Gemisi"nin Amerika'da Vietnam Savaşı'nın bütün şiddetiyle devam ettiği günlerde çekildiğine ve gösterildiğine de değinelim. Amerikan emperyalist militarizminin Vietnam'da uyguladığı insanlık dışı savaş yöntemleri, kanlı tutumu, My Lai katliamı bütün açıklığıyla bilinirken, Wise'in Amerikan askerlerini kahramanlaştırması, idealize etmesi inandırıcı olmaktan uzak, çağdışı bir sinemacı tavrıdır.

"Macera Gemisi" değil politik derinliğe ulaşan bir film, geniş teknik-ekonomik olanakların kullanıldığı, gereksiz uzatılmış, birkaç hareketli bölümün dışında hantal, yavan bir serüven filmi olmaktan öteye gidemiyor. Sömürgecilığe övgü düzen, sinema sanatı açısından değer taşımayan "Macera Gemisi" türünden filimler gösterilirken, sömürgeciliği eleştiren filimlerin yasaklanması (örneğin Pontecorvo'nun "Queimada"sı) ülkemizdeki sansürün bağlı olduğu genel tavrı açıklıkla göstermektedir. Bizce sinema eleştirmeninin görevi, sorunlara belirli açıdan bakmak zorunda kalan ülkemiz sinema seyircisine, Wise'in "Macera Gemisi" türünden filimlerin art düşüncesini göstermek olmalıdır.

Erol BAYRAKTAR

YAZ GÜNÜYDÜ

"Summer of 42". Yönetmen: Robert Mulligan. Senaryo: Herman Raucher. Görüntü yönetmeni: Robert Surtees. Müzik: Michel Legrand. Oyuncuları: Jennifer O'Neill, Gary Grimes, Jerry Houser, Oliver Conant, Katherine Allentuck, Christopher Norris, Lou Frizzell. Amerikan (Universal) filmi (1971). Renkli. Süresi: 102 dakika.

"Yaratıcı yönetmen" politikasının ensesi kalın; zaten bu kesinlikle kötü bir politika da sayılamaz. Ancak niçin "Arabulucu" hakkında bu denli gürültü de, "Bir Yaz Günüydü" hakkında böylesine sessizlik? Birincisinin kusursuz, ikincisinin de kusurla dolu olmasına rağmen, bu soru sorulabilir... Losey bir "usta", Victorien romanda harikalar yaratıyor, İngiliz yaşamının eşsiz tablolarını çiziyor.. Oyuncuları birinci sınıf, renkleri parlak (biraz da fazlasıyla): demek ki "Arabulucu" bir baş eserdir... Buna rağmen, bu kusursuzluğu (neye yarayan? Oyunculara mı?), bu bitüm renkli, hacimsizlik içinde boğulmuş dekorlara sahip, (bir paradoks bu, çünkü olaylar, okyanusun yaladığı bir adada geçiyor), işin başında olan ve genellikle fazla işguzar gozükten oyuncularını olan, ama doğru olduğu anlarda şaşırtıcı, şiirsel bir gerçekliğe ulaşan bu küçük filme kolayca değişirdim..

Kusurları bir gözleyelim önce... Bazı sahneler (ve bir hayli bunlar), bir cins incelmış aptallığa varıncaya dek uzatılmış (örneğin kahramanın utangaçlığını kör kör parmağım gözüne kullandığı, eczacının ise kötü niyetinde ısrarlı olduğu prezervatif alış bölümü, cinsel bilgiler kitabının didik didik edilmesi, Hosky'nin her zaman hazır olmak için tuttuğu "fişler", v.s.) Oyun (özellikle yakın plânlarda), gerçek ve tedirgin bir anlam yerine, tekrarlanan tiplere dayanıyor. Çocukların mutlu oldukları her anda yapay, gerçek dışı bir gülüşün ardına sığınmaları (sanki mutluluk ciddiyetle kesin biçimde bağdaşmazmış gibi)... Gençliğin cinsiyetle bu ilk karşılaşması, kökten, inandırıcı bir toplumsal temelden tamamen yoksun... (Bu kuşkusuz, "Arabulucu" için öne sürülemeyecek bir eksiklik). Sanki 30 yıllarındaki kurgu anlayışıyla karşı karşıyayız: Her plânın ancak "yarar" açısından düzenlendiği, eylemin hep bir sahneleme kozasının içinde hapsolüp kaldığı bir anlayış... Mis-en-scène gerektirdiği zaman gözükten deniz bile, kişilerin serüvenini, gerçeğin somut bütünlüğüne yerleştiremiyor. Yönetmenin, bu sınırların farkında olarak, onları konusunun yararına kullanmağa çalıştığı kesin (her şeyin biçimsiz bir grilikte gözüktüğü jenerik bunun tanığı): Gösterilenler 30 yıl öncesinin anıları değil midir? Bellek seçer, aktarır, unuttur.. Kalp sadece esasa bağlanır. Tutku, "tecrid" eder onun dışında bir şey var değildir. Bunlar doğru, ama yetersizlik burada yine yetersizliktir, hiç bir gerçekten öznal boyut gelip onu değiştirmez...

Çok daha doyurucu olan ise, bence, olaylara karşı takınılan peşin dıştan bakış açısı. O yaşlarda kendi kendimizi irdelemeyiz (Psikolojimizin tutsağıyızdır yalnızca) ve arkadaşlarımızda ne incelikler, ne de gizler görürüz. Kadın ise, aksine, esrarın ta kendisidir (veya nesnedir, en arı biçimde) ve bu, filmde, mükemmel biçimde ortaya konur. Bu nesnellik, kişilerin klişeleştirilmesini, tiplenmesini başışlatır: Hermie duygusal, büyülenmiş; Osky, sahte bilgiç, sahte güçlü; ama olumlu, somut: Aradığını bularak, yalnızca bulmak istediğini arayarak.. Benjy, bir çocuk henüz, başkalarının onu girmeye zorladığı büyüklüğün dünyasından ürken, ve girmek için hiç te acele etmeyen.. (Yine tiplenmiş olan iki kız, bizim için de, çocuklar için olduğu kadar anlaşılmalıdır)... Osky'de, tom-biş, alık, özentili, zaten sahip olmadığı bir kendine emniyetten kolayca vazgeçen bu çocuk tipinde en tatlısı, onun "aşk sanatı" konusundaki iddialılığı. Kendisine inanırsanız, müthiş bir eksper bu konuda... Tam 11 dakika boyunca kızın göğsünü tuttuğunu sanarak kolunu tutmuş olan Hermie'yi gırgıra aldığı bölüm unutulmaz.. "Bir kol, evet bir kol". Burada Pavese'yi düşündüren bir ilk gençlik çağı gerçeği var. (Bunu abartmalı bulanlar, Pavese'den benim kastettiğim öyküleri okumamış olanlardır.)

En iyisine gelelim. Genellikle "İçimdeki Şeytan - Diable au Corps" la kıyaslanan



Robert Mulligan / YAZ GÜNÜYDÜ / Gary Grimes, Jennifer O'Neill.

bu filmi, daha çok "Yeşeren Otlar-Le Blé En Herbe" in yanına koymak gerek. (Colette, sonra da Autant - Lara, çizgilerine Mulligan'ın sağlıklı ve basit kişilerinin bilmedikleri bir acı derinlik ve çöküş halinde bir yüzyıl sonu havası getiriyorlardı). Belki de en doğrusu Truffaut'yu anmak. "20 Yaşında Aşk" inkinin değil ama, "Les Mists" inkinin.. Olgunluğun cinsiyet ve mutluluğuna ıstıraba varırcasına tutkulu bir merak, ilk gençliğin bu buhranlı dönemi, burada başarıyla yaşatılıyor. Plajdan bir geçişle sarsıcı tahrik başlıyor: Serbest bırakılmış vücutlar, teşhir edilen "mahremiyet" ler, hem açık, hem kesin biçimde yasak görüntüler. "Yaşlı" ların sevgisi karşısında merakla karışık bir kıskançlık.. Uzaktan gözlenen, evin önünde kocasıyla oynayan, sonra tutkuyla ondan ayrılan Dorothy.. Kadının mahremiyetini temsil eden, balkonda kuruyan çamaşırlar üstünde tutulan bakışlar.. Dorothy'nin saflıkla, ama zalimcesine sunulan güzelliği önündeki korkunç isteğin, tedirgin hayranlığın titreyişi... Ve nihayet, filmin sonundaki o nefis bölümde, Hermie'yi Dorothy'nin kederi önünde (kocasının ölümünü haber almıştır), ağlatan acının, yakıcı bir tutumlulukla verilmesi, o kaçış - dans, iğnesi dışardaki dalgalar gibi boşa dönen bir pikaptaki müziğe tamamen yabancı ve uzak iki vücudun, iki yaralı ruhun sarılışı.. Teselli bulmak için, kendini vererek teselli sunan genç kadının o son, üstün jesti.. İçindeki acıyı unutmak için teslim olan, yitirilmiş şeye karşı kendinden veren, acıyı mutsuz bir mutlulukla yadsıyan, ölüme yaşamın bir parçasıyla karşı çıkan kadının..

Görüyorum ki bazıları bu davranışa, geçerli, kesin psikolojik nedenler, mantiki mazeretler arıyorlar. Mulligan'ın onlara göre ahlâka bir saldırı olan bu davranışını yanlış biçimde yargılıyorlar. Bense, 15 yaşlarındayken okuduğum Pietro Solari'nin bir öyküsünü anısdım daha çok... Aşk birleşmesini yeni keşfeden iki gencecik çocuk, bir depresim sırasında kendilerini karmakarışık olan bir âlemde otların arasında buluyorlar. Köylerine döndüklerinde yıkılmış evleri, ölmüş veya yitik yakınları arasında geceyi geçirmek üzere bir incir ağacının altına sığınıyorlar. "Yavaş yavaş vücutları birbirini aradı ve buldu. Çocuk kıza yeniden ilk kez sahip oldu. Karı kocaydılar sanki, bir çocuğun ölümüne bütün gece ağlamış olan, alışkanlığın ve tenin tuzağında yine birbirlerine sarılan". Karı-koca, ölmüş bir çocuk... İki aşık, ölmüş bir koca... Bana göre (saçma mı acaba?), bu karşılaşma daha iyisi bulunamaz bir gerçeklik kadının yerini tutuyor.

Barthélemy Amengual, ECRAN 72 Mayıs

Not: Bu eleştiri çevirisini ilke dışı olarak bir kıyaslama amacıyla sunduk.

TÜRK FİLİMLERİ (Sinemamızın olanakları içinde değerlendirilmiştir.)

- * **KARA GÜN.** Tarık Dursun'un bir hikâyesinden yola çıkan kadın yönetmen Bilge Olgaç, bir fahişenin kızıyla evlenen, sonra katil olup dağa çıkan bir gencin serüvenini yorumsuz, düz bir dille anlatıyor. Oy./Kadir İnanır, Arzu Okay, Muhterem Nur, Ahmet Mekin, Yavuz Ozkan.
- * **GÜNAHSIZLAR.** Atif Yılmaz için kaçırılmış fırsat. Selim İleri'nin "gerçekçi" boyutlar taşıyan senaryosu, bilinen melodram klişeleri içinde eritilmiş. Bir mühendisin "soyut"la ulaşan aşk çıkmazı. Oy./Cüneyt Arkın, Sevdâ Ferdağ, Arzu Okay, Selda Güzaltan, Nevin Nuray, Tuncer Necmioğlu.
- ** **ZEHRÂ.** Yücel Çakmaklı bu üçüncü uzun filminde, büyük kentin yozlaşmaya giden gençliğini "törel" düzeyde eleştiriyor. Zengin kızı Zehrâ'nın gerçek mutluluğu buluşu temiz bir dille anlatılıyor. Oy./Hulya Koçyiğit, Ediz Hun, Yalçın Gülhan, Atif Kaptan, Suzan Avcı.
- *** **DÖNÜŞ.** Hikâye, yönetim ve başyönetici olarak Türkan Şoray'ın imzasını taşıyan, ağa-köylü çatışması ve Almanya yabancılaştırması sorunlarını işleyen, teknik açıdan başarılı, değişik bir deneme. (Ayrıca eleştirildi).
- ** **AYNI YOLUN YOLCUSU.** Turgut Demirağ, ileri görüşlü bir imamın manâle düzeyinde "doğruluk" yolunda giriştiği mücadeleyi anlatıyor. Gerçekleri zorlayan ama halka seslenmeyi bilen temiz bir çalışma. Oy./Sadri Alışık, Nebahat Çehre, Ali Şen, Ahu Tuğbay, Erdoğan Vatan.
- * **KELOĞLAN VE CAN KIZ.** Metin Erksan'ın dar bir bütçeyle çevirdiği "fars" düzeyinde kaba bir güldürüsü. Garip ses ve mimikleriyle Rüştü Asyalı ve Aydın Babaoğlu'nun yarattıkları cümbüş içinde konunun yorumu da kaybolmuş. Oy./R. Asyalı, Alev Oraloğlu, Deniz Erkanat, A. Babaoğlu, Reha Yurdakul.
- * **KÖLE.** Atif Yılmaz bu kez de "sınıfsız toplum" varsayımı içinde önemini yitiren bir aşk dramı yapmış. Zengin fakat mutsuz olan kaba bir pavyon işçisi ile onu kullanan genç ve zengin bir sevgiliye kavuşan şarkıcı kadının hikâyesi. (Ayrıca eleştirildi.)
- ** **NAMUS.** Duygu Sağıroğlu, başlıca değeri "Namus" olan Türk köylüsü Zeynep'in hikâyesiyle yoz büyük kent burjuvasını eleştiriyor, ekonomik ilişkilerden soyutlayarak ve klişe tipler kullanarak da olsa bu sınıfa kazmayı indiriyor, indiriyor. (Ayrıca eleştirildi).

YABANCI FİLİMLER

- * **EŞEK DERİSİ (Peau d'Ane):** Jacques Démy'nin büyüğü eskisi gibi etki yapmıyor artık.. Bu Charles Perrault uyarılamasında da renkler ve Michel Legrand'ın müziğine rağmen, modern Demy masallarının tadı yok.. Oy.: Catherine Deneuve, Jean Marais, Jacques Perrin, Delphine Seyrig..
- ** **KANUNUN KUVVETİ (The French Connection).** Uluslararası esrar kaçakçılığının gerçek bir olaya dayanan öyküsü.. Usta bir teknik sayesinde rahat izlenen gerçekçi nitelikleri ile dikkati çeken bir film. William Friedkin yönetmiş. Oy.: Gene Hackman, Fernando Rey, Marcel Bozzuffi, Roy Scheider, Tony Lo Bianco.
- ** **ÖLEŞİYE SEVMEK (Mourir d'Aimer).** Yine gerçek bir olay, Fransa'yı allak bulak eden Gabrielle Russier olayı.. Toplumun, genç öğrencisiyle olan aşkına tepkisi yüzünden ölümü seçen kadın öğretmenin öyküsü, Annie Girardot'nun oyununa rağmen eskimiş sinemacı André Cayatte'i canlandıramıyor. Oy.: A. Girardot, Bruno Pradal, François Simon, Claude Cerval.

- ** **FAHİŞE (Klute).** Newyork'lu bir fahişenin öyküsünde bir kentin insafsız yüzünün teşhiri ve birbirinden usta iki oyuncu.. Alan Pakula yönetmiş. Oy.: Jane Fonda, Donald Sutherland, Charles Cioffi, Roy Scheider.
- * **ÇİN'İN ESRARI (The Chairman).** Jack Lee Thomson, Amerika - Kızıl Çin ilişkilerinin gergin günlerinde, çocuksu bir casusluk filmine imzasını atıvermiş. Ciddi yanı olmayan bir film.. Oy.: Gregory Peck, Anne Heywood.
- ** **GÜNEŞ ÇİÇEĞİ (I Girasoli).** Vittorio De Sica, klâsik melodramın beylik kalıplarını tekrarlayıp duruyor. Bu kez de, savaşta kaybolmuş kocasını savaş sonrası Rusya'ında arayan bir kadının gözyaşlı öyküsü. Oy.: Marcello Mastroianni, Sophia Loren, Ludmilla Savelyeva.
- * **HAVAALANI (Airport).** Bir eskimiş yönetmen daha. George Seaton, Arthur Hailey'in çok satan romanından bol parayla ruhsuz ve zevksiz bir film yapmanın reçetesini bulmuş.. Oy.: Burt Lancaster, Jean Seberg, Dean Martin, Van Heflin, Helen Hayes, Jacqueline Bisset, George Kennedy.
- *** **KOVBOYLAR (The Culpepper and Cattle Co.).** Gazete fotoğrafçılığında gelme Dick Richards eski bir resimden esinlenerek kovboyların gerçek yaşamının izdüşümünü veriyor. Gerçek ve canlı. Oy.: Gary Grimes, Billy "Green" Bush, Luke Askev, Bo Hopkins.
- ** **MAVİ ASKERLER (Soldier Blue).** İstikrarsız sinemacı Ralph Nelson, kızıl derililerin yanında yer alan bir diğer filme imzasını atmış.. Gereği kadar güçlü değil, ama özellikle son bölümüyle ilginç. Oy.: Peter Strauss, Candice Bergen, Donald Pleasence, Bob Carraway.
- ** **KIRMIZI MENDİL (Raphael ou le Débauché).** Michel Deville. 18. yüzyıl Fransız taşrasının nefis bir görünümünü verirken, bir sefihle erdemli bir kadının olanaksız aşkını modern bir tragedya biçiminde anlatıyor. Oy.: Maurice Ronet, Françoise Fabian, Jean Vilas, Brigitte Fossey, Anne Wiazemsky.
- *** **CEPHEDE EĞLENCE (M.A.S.H.).** Robert Altman, hıncırca filmiyle hem zehir gibi bir güldürü ortaya koyuyor, hem de amansız bir militarizm eleştirisi yapıyor. Oy.: Elliott Gould, Donald Sutherland, Tom Skeritt, Sally Kellerman, Robert Duvall.
- ** **KIRLI ADAM (Dirty Harry).** Don Siegel, bir yandan kaba kuvveti över gözükürken, bir yandan da Amerikan kanun sisteminin kılı kırk yaran dikkatine ilgiyi çekiyor. İki yanlı oynayan, tekniği başarılı bir film. Oy.: Clint Eastwood, Harry Guardino, John Vernon, Andy Robinson.
- ** **IVAN DENISOVIÇ'İN HAYATINDA BİR GÜN (One Day in the Life of Ivan Denisovich).** İlk andaki sıkıntılarını yenebilenler için, Finli Caspar Wrede, Solenyitzin'e sadık, yorumsuz ve zor bir sinema uyarlamasının altından bir yere kadar kalkıyor. Oy.: Tom Courtenay, Espen Skjoberg, James Maxwell, Alfred Burke.
- ** **YAZ GÜNÜYDÜ (Summer of '42).** Herkesin yaşamında geçebilececek bir "olgunluğa varış" serüveninin duygulu öyküsü ve Robert Mulligan sinemasının ilginç bir örneği. (Ayrıca eleştirildi).
- * **MACERA GEMİSİ (The Sand Pebbles).** Eleştirel gözükerek Amerikan propagandası yapan önemsiz bir üstün-yapım. Yönetmeni: Robert Wise. (Ayrıca eleştirildi).
- ** **DEVLER ÜLKESİ (Chato's Land).** Michael Winner en tutarlı yapıtı olan bu "Western" de ABD'deki ırk ayrımı sorununu değerek, soylu Apaçi'ye karşı insanlık dışı "beyaz" ları gösteriyor, sağlam, gerilimli bir sinema ortaya koyuyor. Oy.: Charles Bronson, Jack Palance, James Whitmore, Richard Basehart, Simon Oakland.

Okurlardan

YEDİNCİ SANAT, P.K. 654 BEYOĞLU

Engin Ayça "Sinemanın Yeni Tanımlamalara İhtiyacı Var" başlıklı yazısında devrimci - gerçekçi sinema için bazı önerilerde bulunmuş. Yerinde öneriler. Buna şüphe yok. Yalnız yapılan önerilerin kâğıt üstünde solacağını söylemek falcılık olmasa gerek.

Duşçu değil, gerçekçi olmak zorundayız. Bugün ülkemizde, sinema aracılığıyla, halkla ilişki kurmaya çalışanların büyük bir çoğunluğu, gerçekte, halkın fersah fersah uzağındalar. Bunun en belirgin kanıtı sık sık kullandıkları "halka inmek" deyimini. Halkı ne zaman aştıklarını sormak gerekir.

Gerçekte tüm Türk aydınlarının sorunu halkla ilişki kuramamak, halk tarafından benimsenmemek. Ecevit halkın yobazı tutmasının nedeni olarak onu kendisine aydından daha yakın bulmasını gösterir. Aynı neden Yeşilçam - seyirci ilişkisinde de geçerli. Gandi'nin yıllar önce fıslıdacağı sözleri bizim yeni sinemacılarımızın amentü gibi bellemesi gerekir. "En kötü durumda olanlara yardım etmek isteniyorsa, önce onları anlamak gerekir. Onları anlamak için de onlar gibi yaşamalı ve onlar gibi çalışmalı."

Türkiye'de yeni bir sinemanın çekirdeğini oluşturmak isteyenlerin çoğunun, dahil oldukları sosyal sınıfın özellikleri nedeniyle, gelir düzeyi düşük, sorunları büyük sınıflarla gerçek bir ilişkisi yoktur. Tanımazlar onları, onların beğenilerini, duygularını, isteklerini, davranışlarının nedenlerini. Bunun en sağlam örneği, Sinematek'in bir süre önce düzenlediği film yapım çalışmalarının birinde Türk seyircisinin özellikleri tartışılırken salonda bulunan elliye yakın kişiden yalnız dört-beşinin Türk film seyircisini, o da yarım yamalak, tanımasıdır. Türk film seyircisini tanımayanların nasıl yeni bir sinema yaratacağı ve bunu halka nasıl benimseteceği sorulması, üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Halkın değer yargılarını bilmeyenlerin o yargıları eleştirmesi, bir yerde de değiştirmeye çalışması gülünç değil mi?

Her şeyden önce yeni sinemacılarımızın çoğu fiziksel görünüşleriyle ters düşerler halka. Saç uzatıp, püsküllü elbise giyerek sanatçı olduklarını sananlar halkla ilişki kurabileceklerini düşlüyorlarsa yanılıyorlar. Olsa olsa kendilerini tatmin ederler. Bir zamanlar, "Çalışan, aç, yoksul, ısınamayan, seven ama seilmeyen insanların acıları hepimizin sorunudur. Filimlerimde bu sorunlara eğilip, bu gerçekleri göstermeye devam edeceğim" diyen halkçı bir yönetmenin (!) gidin filmini görün. Söylemek istediğimiz daha kolay anlaşılır o zaman.

Amaçtan sapmaması, içten olması gerek gerçekçi sinema yapmak isteyen. İnsanın düşünceleri değişmez diye bir kural yoktur. İnsanın düşüncelerini, fikirlerini yenilemesi, bilmemesi olağandır, yarış pistinde kulvar değiştirmenin olağan olması gibi. Önemli olan ipi göğüslemekten vazgeçmemektir.

Yeni sinemacıların, tüm iyi niyetlerine karşın, gerçekçi - halkçı bir sinema ortaya koyacaklarına inanmak güç. Gerçek gerçekçi - halkçı sinemayı halkın içinden çıkanlar kurar ancak. Yeni sinemacıların düşüncemizde yarıldığımızı göstermeleri, bizi mahcup etmeleri dileğimizdir.

Saygılarımla, Can POLAT P.K. 80 Beşiktaş

Sayın Yedinci Sanat'ın değerli kalemleri;

Önce sizlere, böyle değerli ve gerçekten doyurucu dergi çıkardığınızdan dolayı tebrik ve sinemasever gençler olarak teşekkür ederiz.

Bizlere göre derginizin eksik hiç bir yanı yok. Her şey güzel. Daha da güzel olacağı muhakkak. Temennimiz budur.

Her geçen gün yükselecek ve sanatlı sinemayı halkımıza öğretmede önder olacak bir Yedinci Sanat'ı elbirliği ile candan kutluyoruz ve destekliyoruz.

**Cemil Turan - Alpaslan Acar - Bahattin Koçer
Atatürk Lisesi öğrencileri - ERZURUM**

SOVEXPORTFILM

SUNAR

LEYLEKLER

UÇARKEN

Mihail Kalatazov'un

büyük eseri.

Cannes Şenliği ödülü.

Nisan'da DÜNYA, KONAK, KENT'de



BÜYÜK ATEŞ

Oyn. / Vladimir Samanski

Natalia Fateeva

Nisan'da SES Sinemasında.

KAFKAS KARTALI

Yön. / Stanislav Rostotsky

Oyn. / Sylvia Berova

Vladimir Ivanov

Nisan'da SES Sinemasında.



AL YELKENLİ

Yön. / Aleksandr Ptuško

Oyn. / Anastasia Vertinskaya

Vassili Lanovo!



sinevizyon sunar

iki
sevgili

JOHN and MARY
dustin mia
hoffman . farrow