

yedinci

AYLIK
SİNEMA
DERGİSİ

SANIAT



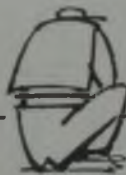
SİYASAL SİNEMA ● SİNEMA - EDEBİYAT İLİŞKİLERİ ● SENARYO YAZARI B. ORANLA KONUŞMA

E. ALKAN / T. ALTUĞ / E. AYÇA / E. CONDAL / N. COŞ /
A. DORSAY / C. GAVRAS / T. GÜRKAN / A. LEITES / J. R.
MACBEAN / T. ORAL / B. ORAN / K. ÖZER / A. ÖZGÜÇ /
M. REŞİT / A. SAYMAN / T. SELÇUK

3

**MAYIS
1973
5 TL.**

UMUT



Yılmaz Güney

YERLİ FİLM

TANJU KOVBOY ANADOLU STEPLERİNDE



Bas Rollerde:
MUSTAFA BONOĞLU
SERPİL ÇIPLAK

yedinci sanat

YIL 1

SAYI 3

MAYIS 1973

AYLIK SİNEMA 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 : 28 Nisan 1973.

Ön kapak : Erkal Yavi

Resim : Charles Chaplin'in bir kısa filmi

	KARİKATÜR	TURHAN SELÇUK
	DAHA İYİYE DOĞRU	2
FORUM	SİYASAL FİLM.. SİYASAL HAREKET..	3 ELIAS CONDAL (Çev. E. A
	KOPUK.. KOPUK..	6 ENGİN AYÇA
	SİNEMADA UYARLAMA SORUNU	8 M. ETHEM ALKAN
	GEREKLI BIR AÇIKLAMA	10 KEMAL BİLBAŞAR
	SİNEMA - EDEBİYAT İLİŞKİSİ	11 KEMAL ÖZER
SORUŞTURMA	EN İYİ 10 TÜRK FİLMİ	14 Derleyen : AGÂH ÖZGÜÇ
AYIN KONUŞMASI		
	SENARYO YAZARI B. ORAN'LA BİR KONUŞMA	15 A. DORSAY / N. COŞ / E. AYÇA
KAYNAKLAR		
	TÜRK SİNEMASINDA EDEBİYAT UYARLAMALARI (1)	27 NEZİH COŞ
	SİNEMA DANIŞMA KURULU RAPORU (3)	28 A. DORSAY / O. KUTLAR / A. Ş. ONARAN / M. T. ÖNGÖREN / N. ÖZÖN / S. SOLELLI / S. TUĞRUL
YÖNETMENLER		
	GODARD VE DZİGA VERTOV GRUBU (1)	30 JAMES ROY MACBEAN
	COSTA-GAVRAS'LA BİR KONUŞMA	35 (Çev. A. Dorsay)
	"SİKİ YÖNETİM" ÜSTÜNE	37
HABERLER		38
SİNE-MİZAH		40 Derleyen : M.K.
YAYINLAR	"TÜRK FİMLERİ SÖZLÜĞÜ"	42 TURHAN GÜRKAN
	KARİKATÜR	44 TAN ORAL
	"ÖLÜMSÜZ ŞARLO" ÜSTÜNE	45 ALEXANDRE LEİTES
FİMLER		
	KAMBUR	46 TAYLAN ALTUĞ
	CANIM KARDEŞİM	48 ENGİN AYÇA
	GELİN	49 NEZİH COŞ
	KABARE	50 E. AYÇA / N. COŞ
	GENÇ VE GÜZEL	52 AYDIN SAYMAN
	DEĞERLENDİRME	54
OKURLARDAN		56

DAHA İYİYE DOĞRU

YEDİNCİ SANAT, bu sayısıyle özellikle dünya yüzünde son yıllarda yaygınlaşan "Siyasal sinema" olgusuna ağırlık veriyor. Bu konu "forum" bölümünde Lâtin Amerikalı Elias Condal'ın "Siyasal Film.. Siyasal Hareket" ve Engin Ayça'nın "Kopuk-Kopuk.." başlıklı yazılarıyla açılmaya çalışılırken, sonraki sayfalarda Godard ve Dziga Vertov Grubu'nun devrimci sinema anlayışlarını inceleyen James Roy MacBean'in çok ilginç yazısının birinci bölümü; son çevirdiği "Sıkı Yönetim - L'Etat de Siège" filmiyle yeniden dikkatleri üzerine toplayan Fransız yönetmeni Costa-Gavras'la yapılmış bir konuşma ve "Sıkı Yönetim"i ele alan bir eleştirme yazısı ile destekleniyor.

Bu sayıda Türk sinemasının en çok senaryo yazmış kişisi Bülent Oran'la yapılan ilginç bir konuşmanın yanısıra iki ayrı yazı ile sinema-edebiyat ilişkileri ele alınıyor ve Türk sineması için bu ilişkinin gerekliliği, genel olarak da edebiyat uyarlamalarının sinemaya yapacağı katkı tartışılıyor. Bir de konuyla ilgili olarak başlangıcından bugüne kadar Türk sinemasında yapılmış bulunan edebî uyarlamaların bir listesi veriliyor.. Türk sinemasının "sistem" olarak düzeltilmesi doğrultusunda son yıllarda yapılmış toplu önerilerin ilki sayılan ve dördüncü sayımızda bitecek olan "Sinema Danışma Kurulu Raporu"nun yayımlanması da devam ediyor.

Yedinci Sanat, gene bu sayısında, tutanak ve soruşturmalarıyla tanıdığınız sinema yazarı arkadaşımız Ağâh Özgüç'ün mayıs'ta piyasaya çıkacak kaynak kitabı "Türk Filmleri Sözlüğü" ile ilgili olarak kendisiyle yapılan ilginç bir konuşmayı okurlarına sunuyor.. Okurlarından gelen görüş ve eleştirileri yayımlamağa devam ediyor. Düzenlediği kısa film konusu yarışması ile ilgili şartları da okurlarına açıklamış oluyor.

YEDİNCİ SANAT

Forum

SIYASAL FİLM.. SIYASAL HAREKET..

Elias CONDAL

Okuyuculardan daha değişik bir durumdadır seyirciler. Bir roman ya da makale okurken aynı ruhsal durumda bulunmak oldukça güçtür; oysa sinema seyircileri uzun alışkanlıklar sonucu, hemen hemen her keresinde değişmez bir "gösteri" atmosferine sokulmaktadır. Bu da yasa olarak kabul ettirilmekte ve sinema yalnızca kitle düzeyinde de bırakılmayarak, ya "gösteri"yle ya da "sanat"la bütünleştirilmektedir. Bütün eleştirilenlerle ticarî sinema, hattâ "deneme sineması" (cinéma d'essai) çevrelerinde bulunan herkes bunun böyle olması için katkıda bulunmuştur. Çok az istisna dışında genellikle insanlar önce "sinemaya gitmeye" karar verirler ve sonra, kültürel yapılarına ya da özel zevklerine göre, "bir filmi görmeye" giderler. Bir filmin kendi başına hiç bir değeri yoktur, gösterilirken ele alınmalıdır film; o zaman da onun seyirciler tarafından nasıl, hangi durumda ve ne gibi koşullar altında görüldüğünü bilmek gerekmektedir. Yaşadığımız çağda, az ya da çok gelişmiş şehir merkezlerinde kitle haberleşme araçlarının ezici saldırısı, sinema, televizyon, vb., seyircilerini her gösterimi aynı yüzeysellikte ve mesafeli olarak görmeleri için eğitmiştir; ayrıca zaten görsel bildirilerin niceliği de niteliğini azaltmaktadır. Edebiyatın tam tersi, teknik ve mekanik yolla elde edilen görsel anlatım, kapitalizmin tarihsel sürecinin belirli bir anında özel girişimin en gelişme döneminde doğmuştur.

Bütün bilimsel ve teknik buluşlar onlara sahip olanlar tarafından öncelikle insanlığın, toplumun yararına düşünülmezler; bunun yerine kâr ve çıkar için kullanılırlar. Bu yüzden sinema (ve daha sonra onun izinde televizyon da) doğduğu andan başlayarak yeni bir tüketim metaı, "gösteri" nin satışı olarak düşünülmüş ve yönetilmiştir, yani yanlış bilgi vermenin hizmetinde bir görüntüler yığını. Birey-kitle, bir kez görüntülere alıştıktan sonra, bazı değişik tadı olan filmler ve programlar karşısında bile artık kendi kişiliğiyle tepki gösterememektedir. Görüntülerin mekanik olarak verilmeye ilk başladığı ve TV'nin de daha ortaya çıkmadığı, insanların sinemaya arada bir gittiği sıralarda her film görme seyirci üzerinde bir iz bırakabiliyordu ve bu da onun hakkında olumlu ya da olumsuz bir değerlendirme yapılmasını sağlıyordu. Görüntüler yoluyla öğrenilen olaylar üzerine insanlar düşünebiliyor, kendi aralarında konuşabiliyor, görüşlerini tartışabiliyorlardı. Eğer çok uzak ya da kitle haberleşme araçlarının (mass media) daha ulaşamadığı kırsal bölgeleri istisna edersek, bugün artık böyle birşey olanaklı değildir. Bir anlık sansürün gevşediğini düşünelim - ki çeşitli yollardan haberleşme kanallarında iş görmektedir - bu durumda olağanüstü bir biçimde varolabilecek birkaç, kalıpların dışında, bildiri getiren çalışmalar geçici bir rahatlama olacaktır. Çünkü esas kötülük köktedir. Bütün bir yapıyı değiştirmek gerekmektedir. Vatandaş acımasız ve sürekli bir bombar-

dımandan kurtarmak, ona sessizliğin alanını, kencini bulması için sakinliği geri vermek, insan duyarlılığının ve düşünmenin, aydınlığın niteliklerini kazandırmak gerekmektedir.

İçinde bulunduğumuz ekonomik sistemde bu durum çok "ütopik" olmaktadır; çünkü satın almayı körükleme amacı güden "kitle haberleşme araçları" olmadan bu sistem birkaç hafta içinde temellerinden yıkılabilir. Görsel ürünlerin saldırısı nasıl olunması gerektiğini belirlemektedir; bu yolla aynı zamanda olunması gereken de "tüketilebilmektedir." Ayrılıklar ancak yüzeydedir; ayrıca bu yayım araçlarını da yöneten iktidar merkezleri pekâlâ bilmekteler ki iyi sonuç belirli değerleri pekiştiren ya da yabancılaşmayı arttıran simgelerin tekrarı ve niceliğiyle elde edilmektedir. Bu yüzden ara sıra ortaya çıkan "nitel" yayınlar - içerik açısından - alışkanlıkların, toplum yasalarının sağlamlığına zarar verememekte, hattâ gerek tek tek yayımlayıcılara, gerekse yayın kanalını yönetenlere yararlı bir geçiş yolu bile sağlanmaktadır: Birinciler az çok doğru dürüst bir şey yapmaya çalıştıkları için vicdanlarını rahat tutarlar; ötekilerse eleştiricilerden daha iyi korunmak için "tarafsızlık"larını kanıtlatırlar. Hemen hemen tüm Batı Avrupa TV'lerinin az ya da çok Biafra katliamından söz ettiklerini söyleyebiliriz. Bir yıldan fazla süren ve batı ülkelerinin sanayi gelişmelerine ilişkin çeşitli çıkarlar yaratan bu korkunç kıyımın bitişinden kısa bir süre sonra TV seyircilerinin bu olay hakkındaki bilgilerini ölçmek için bir araştırma yapılsaydı olayların nasıl bulanık bir biçimde anlaşıldığı görülür ve insanın tüyleri diken diken olurdu.

"Sinemaya gitmek" ya da "bir film görmek" her şeyden önce bize zorla kabul ettirilmiş bir alışkanlığı sürdürmektir; "bir filmi" görme ihtiyacını gidermektir; hattâ bazen belirli bir film seçilse bile, bu seçim genellikle "sinemaya gitme isteğinin" yerine getirilmesidir. Yani bir anlık kaçış, eğlenme isteğinin yerine getirilmesi, bazen boş bir zamanı doldurma isteği ki bu, görünüşte "ilerici" bir biçimde de olabilmektedir, örneğin bir filmde seyircide boşalmı sağlayacak gerici değerlerin eleştirilmesi yapıldığı zaman. (Hayal filmlerinde değerlere karşı çıkılabilir ama gerçek anlamda bir açıklama yapılamaz, çünkü film bizzat kendi yapısı gereği dayandığı gerçekle olan eşitliğini bozamaz ve onun bütün geçerliklerini ortadan kaldıramaz). Siyasal içeriği olan bir film, eğer herhangi bir ticarî ürün gibi işletiliyorsa, içeriğinin siyasal olmasının hiçbir önemi ve işlevi yoktur - "deneme sineması" (cinéma d'essai) - denilen çalışmalar da bundan kendilerini kurtaramazlar - : Vietnam katliamı üzerine Bertrand Russell mahkemesinin sonuçlarını okumak için gidip "pavyonda oturmak" gibi birşey. Gerek yayın araçları gerekse dağıtım biçimi yüzünden siyasal içerikli bir film tıpkı ticarî filmler gibi seyirciyi olumsuz yönde etkilemekte, koşullandırmaktadır. Öte yandan hemen hemen tüm siyasal çıkışlı hayal filmleri - pek az istisna ile tarihsel filmler de - artık ticarî amaçlarla biçimlendirilmekte, pazarın isteklerine uyulmakta ve oraya en uygun yol denemektedir: Yani iyi ambalajlanmış, kurdelalar içinde bir mal.

Bu tür "konfeksiyon" şu yol izlenerek yapılmaktadır: İçerik ideoloji tarafından belirlenmiştir; anlatım dili de salona bağlıdır (tabii siyasal militanlar için değil, kurnaz toptancı tüccarın salonu için). Filmin dış görünüşü - biçimsel görünüşü - öyle işlenmiş olsun ki seyirci içeriği pek fazla ciddiye almasın ve onda nefret uyandırabilecek bir sahne bile olsa "Ne güzel film" diyebilsin her zaman. Evet çirkef ama parfüm kokulu. Bir de bunun tam tersi du-

rum var; burada fazla iddialı olmayan bir içerik, ciddi olarak ele alınabilecek siyasal ve toplumsal önemi olan temalar ve yaklaşımlarla zenginleştirilir, böylece çift amaçlı olarak kullanılırlar : Pazarın bu tür işlerden hoşlanan kesiminin kullanımına ve tüketimine yönelik ilerici noktalar koymak; toplumsal sorunları ya da gerçekleri ilgiyi uyandıracak biçimde değil de, bunlar üzerinde eğlendirerek önemini yok etmek, bayağılaştırmak. Seyircilerin eğitilmesinde bir de eleştirmelerin katkısı vardır. Bunlar, bazı istisnai durumlar dışında, uzmanlığın donuk uzantılarını, doymuşluklarını, bitkinliklerini aktarırlar bütün yazılarında. Her şeyi kafalarda paketlemeye alışmışlardır, can sıkıntısını yenmek için özellikle "yenilikler" üstüne eğilirler ve bunu da o kadar iyi yaparlar ki çoğu kez anlatım dili gerçekten parçalanır ve anlayışın yerini estetikçi oyunlar alır. Bazı eleştirmenlerin kaligrafi ve sentaks konuları üzerine yaptıkları oyunlar ve yasaları koruma çabaları, bugünün seyircileri üstünde derin izler bırakmıştır; bu yüzden bir siyasal film ticarî filmlerin teknik düzeyinde değilse tahammül edememektedirler. Yani en geçerli yöntem "Carosello" estetiğidir (Çevirenin notu : Carosello İtalyan TV'sinde reklâm programıdır).

Ancak seyircinin eğitilmesi ve saptırılması yalnızca çevrenin gerici yapısı ve salt ticarî çıkarlar yüzünden olmamaktadır. Yazık ki film gösterileri düzenleyen sol çevrelerde de, bilinçsiz olarak ya da değil, yapılan hatalar, yerleşmiş yargıları daha bir güçlendirmektedir, üstelik bu seyirciler gelişi güzel kimseler olmayıp düzenleyicilerin ideolojik yapılarına inanmış, ideolojik olarak seçkin bir kitledir. Kendilerine "devrimci", "ilerici", "toplumcu", ne derlerse desinler, bu düzenlenen film gösterilerinde çoğu kez ticarî sinemalar için düşünü-lüp, ambalajlanmış her çeşit filmle birlikte ilkel araçlarla çekilebilmiş ama siyasal önerileri ve zengin malzemesiyle siyasal belge filmleri de gösterilir ya da doğu bloku ülkelerinde yapılmış yeni - sömürgelerdeki kurtuluş savaşlarını konu edinen filmler geçerli; çünkü her iki durumda da "ilerici" ya da "devrimci" sinemadır söz konusu hep.

Bu çeşit filmlerin aynı ruhsal durum içinde ve aynı ilgiyle görülebileceğini ve değerlendirilebileceğini düşünmek, bilinçle yapıyorsa, politize olmaya hazır bir kitleyle haksız yere alay etme anlamı taşır. Çünkü herşeyden önce birtakım bilgiler ve haberler vererek siyasal araç olarak iş görmesi gereken, siyasal bir sinemanın amacına ulaşması için seyirci - film ilişkisinin hangi koşullarda gerçekleştiğini bilmek çok önemlidir. Gerçekten siyasal özellikle bir film gösterisinde bulunan seyirciler, siyasal bir toplantı, bir miting oluşturmaktadırlar. (Solanas'ın *La Hora de los Hornos*, Garcia Espinosa'nın *Üçüncü Dünya Savaşı*, A. ve D. Zeca ve Condal'ın *Bolivia 1970* ve Joris Ivens'in filmle-ri gibi). Bu tür bir gösteride bulunacak seyirciler tâ baştan bilmeliler ki, görecekları filmin, alışılmış "gösteri" yle, "sanat" la, "estetik" le, vakit geçirmeyle ve her zamanki "sinemaya gitmek"le hiçbir yakınlığı yoktur. Siyasal bir toplantı niyetiyle bir film gösterisinde bulunmak siyasal bir araca egemen olmak ya da ona karşı gelmektir. Eğer seyirci filmi, ona hiç katılmadan, özel ilgi göstermeden, eleştirel bir tutuma girmeden seyrederse, film ha gösterilmiş, ha gösterilmemiş farketmez; çünkü siyasal film gösterisinde bulunmak; siyasal bir hareket yapmaktır.

"Cinema Nuovo" Kasım-Aralık 1972'den
çeviren : Engin AYÇA

KOPUK.. KOPUK..

Engin AYÇA

Hollywood film yapım ve dağıtım mekanizmasının ABD siyasetine aykırı, ters, karşı, zararlı filmler yapabileceği düşünülebilir mi?

ABD içinde ve dışarıda, film dağıtım şebekesinin büyük bir yüzdesini elinde tutan, ABD sermayesiyle işleyen Hollywood'un ABD'nin temsil ettiği felsefeye ve topluma bilinçle hizmet etmek istediğini sanıyoruz. Tüketim toplumlarında her şeyin tüketilebilmesi mümkündür, bu hattâ kendisine karşı, kendisini yıkıcı akımlar bile olsa. Sağlıklı bir "tüketim toplum düzeninin" iç diyalaktığı her türlü şeyi düzenin yararlanacağı bir işlev içine sokabilmektir. ABD sinemasından çeşitli örneklerini gördüğümüz güçlü eleştiri filmlerinin ABD emperyalist toplum düzeninin yıkılmasını sağlamak için değil, tam tersi çağın gerisinde kalmış birçok aksaklıkların düzeltilerek toplumun daha bir güçlenmesini amaçladığını söylemek mümkündür.

Sanayi devrimine girmiş bir toplumun, tam o sıralarda icadettiği ve kullanmaya başladığı sinema, o toplumun mantığına ve amaçlarına uygun olarak şekillenmeye başlamış, anlatımını, estetiğini bulmuştur, kısaca sinema olayı olarak düzene uygun belli bir tanımlamaya erişmiştir. Sinema olayından genel olarak filmlerin yapılış şekilleri, dağıtımı, işletmesi, gösterim durumları, seyirci film ilişkileri, sinemaya uygun konular anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, sinemada kapitalist gelişme içindeki toplumun mantığına uygun bir şekillenme ortaya çıkmıştır.

Fakat sinemanın bu şekilde gelişmesi ister istemez toplumun gelişmesiyle birlikte kendi çelişmesini de, yani burjuva sineması kendi karşının da yaratmıştır. Basitleştirerek söyleyelim burjuva toplum bir araç yaratmıştır kendi amaçları için ve bu araç halkta belirli etkiler bırakmak için belli bir biçimde kullanılmaktadır. Bu araç başka türlü ve başka amaçlar için de kullanılabilir mi?

Hastahlıklara karşı aşı oluruz, vücudumuz belirli mikroplara dayanıklı olsun, onlara yenilmesin diye. Herhangi bir şekilde hasta olursak bu kez başka ilaçlarla ve çeşitli yöntemlerle yine sağlığımızı korumaya çalışırız... Toplum yapısı için de durum pek değişik değildir.

Örneğin ABD'de çevrilen kimi filmler, Türkiye'de Türkiye koşulları, gerçekleri ele alınarak yapılmak istense bu mümkün olamayacaktır. ABD toplumunun yapısı bu tür filmleri "aşı" olarak kaldırabilmektedir, ama Türkiye için benzer çalışmalar Türk toplumunu "hasta" yapabilecek bir güç olarak belirecektir. Bu yüzden yapılan filmleri yapıldığı ve seslendiği toplumdan soyutlamadan ele almak ve değerlendirmek gerekmektedir. "UMUT" filmi bugün İtalya'da yapılmış olsaydı herhalde pek önemsenecek güçte bir yapıt olarak ele alınmayacaktı. Fakat Türkiye için "UMUT" gerçekten etkili ve çok önemli bir filmidir (bütün eksikliklerine rağmen).

Bir "party" de veya "happening" gösterisinde günün en çılgın müziğiyle birlikte diyelim ki en devrimci, aşırı şiirler yazılar okunmaktadır. Bu durum içinde, bu topluluğa, bu okunan şeylerin etkisi ne olacaktır? Aynı şeyler değişik bir ortamda, değişik kimselere okunursa ne olur? Bu film içinde aynı şey söz konusudur.

Bir filmin devrimci olup olmadığı nasıl anlaşılır? Elimizde yanılmaz ölçüler var mıdır? Cevaplarının araştırılması, tartışılması gerekmektedir, bu

soruların. Filmin, seyircisiyle birlikte oluşturacağı durum bize bu konuda çözüm yolları getirebilir sanıyoruz.

Bu arada halkın, yani seyircinin tepkisi sorunu da vardır. Bu tepki seyircinin ait olduğu kesimin, gerçek yabancılaşmamış saptırılmamış bir tepkisi midir?.

Eğer bir heyecan filmi seyirciyi heyecanlandırmaz, bir korku filmi korkutmaz, bir komedi de güldürmezse başarılı çalışmalar oldukları söylenebilir mi. Heyecanlanma, korkma, gülme gibi "devrimci olma" da seyircide gerçekleştirilebilir mi?.

Film bir olgudur, seyirci de başka bir olgu, bu ikisinin sinema salonunda ortaya çıkardıkları da başka bir olgudur. Sinemasal gerçek budur. Bu sonucu olgunun istenilen doğrultuda olmasıdır asıl sorun.

"Tek boyutlu insan" yaratmaya yönelmiş kitleleştirme işlemi, ilerlemiş batı kapitalist ülkelerde, özellikle ABD'de uygulanmaktadır. Zevklerin, isteklerin, inançların, davranışların, vb, her şeyin koşullandırılarak bilinen, istenen olmasına, aynı olmasına çalışılmaktadır.

Hitler de bir zamanlar Alman insanında üstün, örnek, ideal insanı yaratıyor ve bunu dünyaya egemen kılmak istiyordu. Bugün ABD'nin yaptığı Hitler'in yaptığından ayrı değişik bir işlem değildir. "American way of life" işlemi bir taraftan Amerikan insanına yönelmişse, diğer taraftan bütün dünya insanların kültür emperyalizmi yoluyla uygulanmak istenmektedir. Herkes "Amerikanlaştırılmak" yolundadır.

Gerçekten sinema seyircisi bu yoldan homogenleştirilmiştir. Seyirci kullandığı için burjuvalaşarak filmi seyretmekte, homogen bir nitelik kazanmaktadır. Ayrıca filmler de bunu kendi açılarından sağlamakta ve devam ettirmektedir. Filmin kahramanını hem beyaz hem de zenci aynı anda alkışlayabilmektedir. Çünkü film her ikisini de etkileyecek şekilde yapılmıştır, daha doğrusu her ikisinin de etkileneceği şeylerden kurulmuştur. Yabancılaştırma ve koşullandırma istenilen sonuçları yaratmaktadır.

Filmlerin kuruluşları da genellikle idealist felsefeye uygun olarak hümanist konuları, kahramanları işlemekte, göstermektedir. Olaylar ve kişiler sınıfsal gerçekleri içinde değil de genel hümanist kavramlar içinde ele alınıp celenmektedir. "West Side Story" örneğin: Tony ve Maria çifti, çatışan Portorikolu ve beyaz Amerikan guruplarının karşısına ideal durum olarak çıkarılmakta, seyirciyi bu şekilde gösterilmektedir. Fakat bu beraberlik düşman gurupların varlığı süresinde başarısızlığa uğrar, kurban edilir. (Hristiyanlıktaki "martir" kavramına yakın), seyircideki etki tamdır, ırk düşmanlığına karşı duygulandırılmıştır. Filmin sonucu istenilen, arzu edilen idealin gerçekleştirildiğini gösterir. Düşman guruplar barışmışlar, saçma bir durumdan mantıklı bir duruma girmişlerdir. Anti-ırkçı bir filmdir "West Side Story", bir Amerikan filmidir de. Kimi filmler doğrudan doğruya ideal durumları gösteren olay ve kişileri anlatır kimileri de düzene karşı eleştiriyeye girer, bu şekilde görevini yerine getirir, düzenin bozuk, yanlış taraflarını gösterir, eleştirir, bunların düzeltilmesini ister, kamu oyunu bu yönde etkiler.

Film kişileri iyiler, kötüler diye ayrılmıştır. İyi ve kötü değerleri burjuva toplumunun değer yargılarına uygundur. İyilerle kötülerin çatışmaları ideal durumların, karakterlerin belirlenmesi, ortaya çıkarılması, savunulması için olmaktadır. Bunların çeşitli varyasyonlarını özellik'e Amerikan filmlerinde izlemek mümkündür. Böylece egemen güçlerin felsefesine uygun biçimde güdümlü bir sinema ortaya çıkarılmakta, toplumuyla filmi anlaşmış bir bütün oluşturmaktadır.

SİNEMADA UYARLAMA SORUNU

M. Ethem ALKAN

Seyredilen her uyarlamadan sonra alevlenen bir konudur edebiyat sinema ilişkileri. Bir yanda arı sinemanın övgüsü duyulurken, diğer yanda uyarlamaların savunusunun yükseldiği görülür.

Üzerinde durulması gereken iki yanı var bu ilişkinin. İlki sinema edebiyat ilişkilerinin, bu sanatların özgünlüklerini zedeleyip zedelemeyeceği. İkincisi ise yönetmenlerin durumu; yönetmen esere tümüyle bağlı kalırsa kendi özgürlüğünü yitirme tehlikesi içine girebilir. Bunun aksi düşünülürse bu kez de uyarlayacağı eserin yazarı ile ters düşme tehlikesiyle karşılaşabilir.

Birinci savı biraz açalım. Genellikle sinemada uyarlamalara "az çok utulacak ehven-i şer" gözüyle bakılır. Bununla birlikte son yıllarda sinemanın, edebiyat ve tiyatroya daha sık başvurduğu da gözlemlenmektedir. Buna karşın edebiyatta da sinema tekniğine uygun anlatımların daha çok göze çarptığı görülmektedir. Bu karşılıklı etkilenmeler gerçekten bu sanatların özgünlüklerine indirilen darbeler midir?

Sinema açısından ise akla gelen şu; bugün sinema, edebiyat ve tiyatronun desteği olmadan yürüyebilmek yeteneğine sahip değil midir? Bence sorunu bu tarzda ele almak sakıncalı. Sinemanın bugün roman ve tiyatro alanına el atmasını sinemanın gelişimine bağlamak gerekir. Şüphesiz özgün bir senaryo, eş değerde bir uyarlamaya yeğlenir. Fakat bugün sinema, edebiyata daha sık baş vuruyorsa, bunu kabullenmekten ve anlamaya çalışmaktan başka yapılabilecek bir şey de yoktur sanırım.

Ben uyarlamalara tümüyle karşı çıkanları biraz da, sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş çağında "sinemanın arılığının ve gücünün kaybolacağı" gerekçesi ile sesli sinemaya karşı çıkanlara benzetiyorum. Böyle davrananlar sinemanın eytişimsel (diyalektik) gelişim çizgisini gözden kaçıranlardır herhalde.

Uyarlamayı kabullendikten sonra, dikkatli davranılması gereken nokta, özgün estetik biçimlerinin korunmasıdır. Sanatların birbirlerini etkilemeye devam edip etmeyeceği belli değildir. Fakat sanat tarihinde özerkliğe doğru bir yönseme olduğu da sözü edilir bir konu. Arı sanat kavramı şüphesiz anlamsız değil. Fakat bütün bunlar sanat türleri arasındaki bütün ilişkilerin kesinlikle olumlu sonuç vereceği anlamına gelmemelidir. Verimli gelişmeler olabileceği gibi pekâlâ "kısır melezler de" doğabilir.

Sanyorum ki bu ilişkilerden edebiyatın kaybedeceği hiç bir şey yok. Sorun sinemanın sorunu. Sinemada bu ilişki bir denge meselesidir. "Uyarlamaların dramı, basitleştirmenin dramında yatar" diyor André Bazin. Sinemacı uyarlayacağı eseri sıradan bir senaryodan değişik gözle işlemeye yönelirse, bu gerçekten sinemanın özgürce yükselişi olur. Yine Bazin'in dediği gibi burada söz konusu olan şey, "Allan Poe'nun Baudelaire tarafından çevrilmesi" gibi bir şeydir. Sorun sinemaya uygulanacak eserin eskisine özdeş değil, eşdeğerde yeni bir denge içinde uyarlanabilmesidir. Bu da başlıbaşına yaratıcılık gerektiren bir uğraştır. Yeni ortaya çıkan bu eser sinemanın yücelmesinden başka bir şey olmayacaktır. Sinemanın edebiyat değil, tiyatro konularına bile el atması onun olgunluğunun kanıtıdır.



DUVAR / LE MUR / Serge Roulet

Sinemacı kendi sanatının estetik ve dramatik yapısını ve dilini bildiği ölçüde uyarlamada başarı sağlayacaktır. İşte burada konunun ikinci yönü çıkıyor karşımıza.

Şimdi yönetmen uyarlayacağı eser karşısında nasıl tavır takınacaktır? İlk bakışta iki yönlü bir çıkmazdadır. Uyarlayacağı esere tümüyle bağlanırsa kendi özgürlüğünü yitirme tehlikesi ile karşı karşıyadır. Eserden ayrılırsa bu kez de eserin yazarına ters düşecektir. "Özgün olduğu kadar, dürüst bir film" yapmanın zorluğudur karşısında duran. İşte işin burasında sinemacının gücü yatmaktadır.

Gerçekte anlatım ve betimleme konusunda yönetmen dilediğince özgür olmalıdır. Zaten sinemada yapılacak herşey uyarlanacak eserde, örneğin bir romanda yazmaz. Değil bir roman, filmi bitmiş haliyle yansıtan bir senaryo bile düşünülemez. Aksi halde yönetmenin gereği kalmazdı. Yönetmen ancak, eserin özüne dokunmayan biçimlemeyi, kendi özgür anlatımı ile dengelediği zaman başarıya ulaşabilir.

Buna örnek verebileceğim güçlü uyarlamalardan biri, Serge Roulet'in, Sartre'in otuz sayfalık aynı isimli öyküsünü birbuçuk saatlik film haline getirdiği "Le Mur" (Duvar) isimli eseridir. Filmin yargısını Sartre'a bırakıyorum : "Önce şunu söyleyeyim, filmin senaryocusu ben değilim. Roulet öyküyü aldı, parçalara ayırdı ve kendi anladığı biçimde, öyküye uygun bir senaryo yaptı. Sonunda özgün olduğu kadar dürüst bir film ortaya çıktı. Roulet'in filminde kendimi tanıyabildim."

Bu uyarlamalarla sinemanın birşey kaybettiğine inanmıyorum. Aksine olgunluğunu görüyorum. Kendi eytişimsel gelişimi içinde belli bir dönemini yaşayan sinemanın.

GEREKLİ BİR AÇIKLAMA

Anılan yazının ana teması, (Gelinin Muradı) isimli filim senaryosu Atif Yılmaz tarafından yazıldığı halde, benim, bu senaryoyu aynen kullanmak suretiyle (Başka Olur Ağaların Düğünü) isimli romanı yazdığım iddiasıdır.

San'at alanında söz sahibi olmak isteyen bir derginin, böyle bir iddia ve suçlamayı ortaya atmadan önce, adı geçen kişilerin görüşünü alması, hem dürüstlük, hem de doğru bilgi verme zorunluğunun bir gereğidir. Oysa, anılan yazı ne özgün bir senaryo sahibi olduğu bildirilen Atif Yılmaz, ne de benimle hiç bir görüşme yapılmadan kaleme alınmıştır.

Gerçek odur ki; Gelinin Muradı isimli filim senaryosu, Duru Film firması ile yaptığım ve elimde mevcut 8.8.1956 günlü sözleşme gereğince (Uç Buutlu Hikâye) isimli eserimden yazılmak üzere tarafıma sipariş edilmiş ve yine benim tarafımdan kaleme alınarak sözleşme süresi içinde Duru Film'e teslim edilmiştir. Sonradan (Pembe Kurt) isimli ve yine bana ait olan hikâyenin, traktör doğuşu bölümünün de bu senaryoda kullanılması, Duru Film tarafından önerilmiştir ve bu yoldaki muvafakatim üzerine, Pembe Kurt isimli hikâyemin, traktör doğuşu bölümü de senaryoda yer almıştır. Şu duruma göre tamamı ile özgün (orijinal) bir senaryo olarak nitelendirilen (Gelinin Muradı), Pembe Kurt ve Uç Buutlu Hikâye isimli eserlerimden ve benim tarafımdan yazılmış bulunmaktadır. Eseri filme çeken Atif Yılmaz'ın, senaryoya yegâne katkısı, Pembe Kurt isimli hikâyemdeki, traktör doğuşu bölümünü, Duru Filme bildirdiğim iznim gereğince ve senaryoda benim önerdiğim yere monte etmekten ibarettir. Halen, elimde bulunan el yazılı senaryo musveddesi ile, filim ya da tasdikli senaryo karşılaştırıldığı takdirde, durum kesinlikle anlaşılabilir.

Yedinci San'at dergisindeki bu suçlama yazısı çıktıktan sonra ilk olarak Atif Yılmaz'a baş vurmak ve yazının onun tarafından verilmiş yanlış bir bilgiye dayanılarak oluşup oluşmadığını öğrenmek gereğini duydum. Bu konuda, Noterlik eli ile Atif Yılmaz'a gönderdiğim yazıya, yine Noterlikten aldığım cevapta Atif Yılmaz aynen (. . . Yedinci San'at isimli aylık sinema dergisi yöneticileri ve yazar Selim İleri ile, Gelinin Muradı isimli filim ve senaryosu hakkında herhangi bir görüşme yapmadığımı ve Selim İleri'ye adı geçen senaryonun yazarlığı konusunda herhangi bir beyanda bulunmadığımı cevaben bilgilerinize sunarım.) demektedir.

Boylece, dergi yazarının, Gelinin Muradı senaryosunu hangi kaynağa dayanarak Atif Yılmaz'a mâl ettiği anlaşılammaktadır. Yazar, herhangi bir kaynak gösterse dahi, bizzat Atif Yılmaz bu senaryoyu yazdığı iddiasında olmadığına göre, gösterilecek kaynağın dahi gerçeğe uygun olmadığı öncelikle bellidir. Kaldı ki, yukarıda belirttiğim belgeler de, bu hususu doğrulamaktadır.

Bir san'at dergisinde, san'atçı hakkında karalama yapılırken öncelikle o sanatçıya baş vurmak ve bir eser başkasına mâl edilirken yine öncelikle o kişi ile görüşmek ve gerçeği araştırmak gerektiği kanısında olduğumdan, duyduğum üzüntü sonsuzdur. Bu nedenle, olayı yasa önüne götürüleceğimi de ayrıca duyurmak isterim.

Kemal Bilbaşar

(NOT : Mahkeme kanalıyla aldığımız tekziptir.)

SINEMA - EDEBİYAT İLİŞKİSİ

Kemal ÖZER

SİNEMA edebiyat ilişkisini araştırmak, Türk sinemasının sorunlarıyla ilgilenen, bu sorunlara yaklaşım ve çözüm arayan herkes için kaçınılmaz bir uğraştır. Bu gerekliliğin yanı sıra, bir de şuna inanıyorum : Hangi alanda olursa olsun sorunları kavrarken yalnız görüneni değil, görünenin altındaki değerlendirmek, bunun için de her ele aldığımız konuyu mümkün olduğu oranda açarak ve tüm uzantılarıyla bir bütün içinde algılamaya çalışarak ortaya koymak zorundayız.

SAPTANAN NOKTALAR VE BİR GERİYE DÖNÜŞ

İlk saptadığımız nokta, sinema sanatıyla edebiyat arasındaki ilişkilerin çok eskiye uzandığı ve sinemayı öbür öğelerden ayıklayıp salt sinema yapma eğilimine rağmen hiç bir zaman bu bağımsızlığın gerçekleşemediğiyse, ikinci saptadığımız, bugünkü düzeyinde Türk sinemasının edebiyatla ilişki kurma zorunda olması. Şimdi bu noktalara nereden geldiğini açıklamak ve kimi temellendirmeleri sağlamak için, kısa bir geriye dönüşle, sinema sanatının emekleme çağını hatırlayalım.

Bilindiği gibi, sinemaya "büyülü kutu" olarak bakıldığı, ilk gösterilerin yapıldığı günlerde, ilk filmler bugünkü anlamda film sayılamayacak çok küçük parçalardı. Sinemanın emekleme çağı hep bu parçacıkların biraz daha uzununu sağlayabilme çabasıyla geçer. Her gösteride bir öncekine yeni parçalar eklendiği görülür. Harflerden hecelere, hecelerden sözcüklere, sözcüklerden cümleye varılması gibi, emekleme çağının sonunda artık, küçük de olsa, anlatılacak bir konu gereksinmesi belirir. Zamanla, bulunan konular, sinemanın gördüğü ilgiyi karşılamamaya başlar. Seyirci koskoca bir edebiyat dünyasının yanında sinemanın bu cılız içeriğiyle yetinecek değildir. Bugünkü gelişmiş özel sinema metni yazarları olmadıkça göre de, teknik olanakların hızla geliştiği bu dönemde, sinemanın aksayan yanını güçlendirecek bir tek kaynak kalmaktadır, o da edebiyat.

YAĞMA EDİLEN KAYNAK

Sinemaya göre yazılmamış metinlerin uygun bir biçime sokulması zorunlu bir buluştur. Kendini sanat olarak kabul ettirme heyecanındaki sinema, ele geçirdiği bu kaynağı hızla sömürür. Vodvillerden serüven romanlarına kadar, sanat değeri aramadan, her esere el atılır, uyarılma filmleri çığ gibi artar. Bunlarda ilk göze çarpan özellik, sinema dilinin bulunmayışıdır. Sahnedeki bir oyunu, karşısına alıcı kovup çeker gibi, stüdyolarda çalışılmış, romanların en ince ayrıntılarına kadar yer verilmiş, eserler sinemayla resimlenmiştir.

Ağır, hantal, çoğu sıkıcı ilk çalışmalardan sonra, sinema diline önem veren, sinemanın olanaklarını kullanmayı akıl eden, stüdyolara kapanıp dekorlarla çekilmiş ilk filmler yerine doğa içine çıkıp konuları doğal dekoruyla yansıtan uyarılma örnekleri ortaya konulmaya başlar. Bu ikinci aşamada eserin özünü yaklaşıldığı söylenemese de, sinemadaki anlatım gelişmesiyle birlikte, onun ününden sinema için yararlanıldığı açıktır. Bugün bile birçok başarısız sinema uyarılmasında bu yol tutulmakta, eserin ünü sinema için kullanılmaktadır.

ESERE GEREKLİ SAYGI VE BAĞLILIK

Sinema dilini iyi kullanan, ama uyarladığı esere saygı ve bağlılık gösteren sinemacıların çalışmalarına gelince, daha çok Sovyet Okulu'nda görülen bu çalışmalarda, olayın geçtiği çevre ve çağ çok iyi incelenir, gerekli dekor ve giysiler en ince noktasına kadar araştırılıp en iyi biçimde hazırlanır, esere büyük

bir saygı ve derin bir bağlılık gösterilir. Daha iyi anlayabilmek için, Amerikan yapımı bir "Karamazov Kardeşler" i, bir "Savaş ve Barış" ı, bir "Anna Karenina" yı, aynı konuları işleyen Sovyet yapımlarıyla yan yana getirelim. Hemen görülecektir ki birinde eserin kişileri sorumsuzca değiştirilir, olay geçtiği yerle ilgisiz bir dekorda canlandırılır, konu budanıp yalnız belli bir bölüm öne çıkarılır; örneğin bir aşk varsa o. Öbüründe ise esere satır satır uyulur, nerdeyse bir sözcük bile atılmaz, konuşmalar nasılsa öyle bırakılır. Bondarçuk'un "Savaş ve Barış" ında olduğu gibi filmin 6 saatlik bir uzunlukta olması bile göze alınır. Bağlılığı en üç noktalara götüren bu tür uyarlamaların, bütün saygınlığına karşılık, yeni bir sinematografik anlatım ve yorum getirdikleri çoğu zaman söylenemez.

Şunu da belirtmekte yarar var, esere bağlılık, tek başına bir değer getirmediği gibi, onu yalnızca bir gerçek yığını görmek, istediği oranda değiştirmek de her zaman bir sömürü sayılmamalı. Bir piyasa romanından yola çıktığı halde "Senso - Günahkâr Gönüller" filmini yapan Visconti gibi yönetmenler, kendilerine özgü bir sinematografik bakışları, özgün bir dünyaları olduğu için, yaptıkları film nerdeyse bir uyarlama olmaktan çıkmakta, ama ortaya başarılı bir sinema konmaktadır. Gene Visconti'nin "Beyaz Geceler" ini hatırlarsak, o artık yalnızca bir Dostoyevski uyarlaması değil, "Beyaz Geceler" in olay örgüsünü kendini anlatabilmek için kullanmış bir Visconti'dir.

BAŞARILI OLMAK İÇİN

Sinemanın edebiyatla ilişkisinde sonucun başarılı olabilmesi için, eserin bir dilden başka bir dile aktarılmasına benzetebiliriz durumu. Ne sözcük üyulan bir aktarma, ne de çok serbest yapılan bir çeviri, André Bazin'in dediği gibi "İyi bir uyarlama asıl eserin özünü ve sözünü yeniden kurabilmelidir." Bunun için de snemacıyla yazarın dünyalarının örtüşmesi gerekli. Yani sinemacı, içinde devindiği gerçeklikler ortamına yazarın dünyasını koyabilmeli, gerçekliği yeniden kurarken yazarın dünyasını derinlemesine kavrayabilmeli.

TÜRK SİNEMASINDA DURUM

Şimdi, bu hatırladıklarımızın ışığı altında, Türk sinemasına dönebiliriz. Yazının başında, sinemamızın edebiyatla ilişki kurma zorunda olduğundan söz açmıştık. Bu yargıya nasıl vardığımızı açıklamak için küçük bir döküme gerek var. Türk sinemasını etkin bir sinema olmaktan alakoyan yoksunlukları (edebiyatla ilişki açısından) şöyle sıralayabiliriz :

Özgün sinema metni yazarlığı: Yılda çevrilen 200'ü aşkın filme karşılık sinema metni yazarlar 5-6'yı geçmemektedir. Üstelik bunlar yaratıcı olmayıp çoğu, bilindiği gibi, çeşitli yollardan derledikleri konuları özel (!) bileşimlerle ısıtıp ısıtıp piyasaya sürmektedir.

Özgün yönetmen kişiliği: Yönetmenlerin, araştıracağı konuyu nerede bulacağını bilen, seçtiği her konuyu kendisini anlatmak için (Visconti örneğinde olduğu gibi) araç yapacak, dolayısıyla konuyu önemsiz kılacak özgün yapıları, ilginç kişilikleri yoktur. Yaratıcılıktan çok uygulayıcılığa yatkındırlar.

Edebiyatla ilişki yanlışlığı: Şimdiye değin ne vakit Türk edebiyatıyla ilişki kurulsa, eli yüzü düzgün bir film yapmanın ilk koşulu daha başlangıçta ele geçirilmiştir. Buna karşılık, çeşitli anlayışsızlık ve nedenlerle bu ilişki, tek yanlı bir yararlanma düzeyine, eserden yalnızca alan, ama ona hiç bir şey katmayan bir tutuma indirgenmiştir. Sinema nasıl görüntü değilse edebiyat eserinin de salt konu olmadığı unutulmuştur.

Edebiyatçıyla ilişki başarısızlığı: Çeşitli dönemlerde edebiyatçılarımız, se-

naryo ve metin yazarı olarak, sinemayla ilişkiye girmişler, fakat gerek sinema kurallarına yabancı kalmaları, gerekse yönetmenlerle sağlıklı bir düşünce yakınlığı kuramamaları iyi sonuç almalarını önlemiştir. Bu başarısızlık üstelik ters sonuçlar doğurmuş, edebiyatçıyla kurulmak istenen her ilişkiden sonra, araya yenilen bir uzaklaşma dönemi girmiştir.

TEKNİK VE ANLATIM YÖNÜNDEN

Bu yoksunluklara karşılık, Türk sinemasının teknik ve anlatım yönünden vardığı düzey, ele aldığı konuyu yeterli olabilecek bir sinema diliyle aktarmaya, önemser ve bütünleşme olanağı bulursa, altı çizilmek istenen bir bildiriye başarıyla iletmeye elverişlidir. Nitekim özellikle son yıllarda film eleştirileri, incir çekirdeğini doldurmayan konulara harcanmış sinema emeklerine yapılıp yakılmakta, anlatımı başarılı anlatılanı yetersiz bir sürü ürünün karşısında, haklı olarak, bir içerik bunalımından söz açmaktadır. Gene Yılmaz Güney'in genel düzeyi aşmış filmlerine bu açıdan yapılacak bir yaklaşım, içeriğin öbür öğeler yanındaki kaçınılmaz yerini ortaya çıkarmaya yetecektir.

NE YAPILABİLİR?

Durumu böylece belirledikten sonra, geri bırakılmış bir ülkede yaşadığımızı ve her şeyin kökünde, bu sonucu doğuran etkenlerin bulunduğunu söyleyelim. Evet, sinemamız geri bırakılmış bir ülkenin sinemasıdır, büyük güçlükler, siyasal ve tecimsel büyük engeller söz konusudur, çözüm için reçetelere yer yoktur. Ama aynı zamanda değişimlere uğramakta, kaçınılmaz bir geleceğe doğru ilerlemekte, her alanda hızlı atılımlar yaşamaktadır ülkemiz ve bütün bunlar şu soruyu zorunlu kılmaktadır : Bu koşullar içinde ne yapılabilir?

Sinemamızın, emekleme çağından sonra geçirdiği, kendini bir sanat olarak kabul ettirme dönemini yukarıda andık. Bu dönemin özellikleriyle bugünkü sinemamız arasında benzerlikler olduğunu, gene yukarıda andığımız içeriksizlik sorunu hatırlanırsa, çekinmeden ileri sürebiliriz. Anlatım yetkinleşmiş, fakat içerik bu anlatımın gerektirdiğinden cılız kalmıştır. Bir dönemde öbür sanatlar karşısında sinema ne durumdaysa bugün Türk sineması da öbür sanatlar ve özellikle Türk edebiyatı önünde aynı durumdadır. Buna karşılık, belini içeriksizliğin büktüğü bu sinemayı, içinde bulunduğumuz toplumsal ve siyasal koşullar, her geçen gün biraz daha, onurlu bir işleve aday yapmaktadır. Tarihsel gelişim sürecinde, öbür sanatların ulaşamayacağı kadar geniş etkileme gücü taşıyan sinemamızın hem en büyük eksikliğini, hem en büyük açılım olanağını böylece saptadıktan sonra, "ne yapılabilir?" sorusunun karşılığını, iki bakımdan da, edebiyatla kuracağı ilişkide bulduğumuzu belirtelim. Taşıdığı özel ve genel nitelikler yüzünden, bu ilişki hem zorunludur, hem de gereklidir. Gereklidir, çünkü teknik bakımdan olsun, içerik bakımından olsun bu gerekliliği ortadan kaldıracak özgün metin yazarı, senaryocu vb sinema işçilerinden yoksundur. Zorunludur, çünkü ülkemizin yapısı ve gelişimi ona çok önemli görevler yüklediği halde, bunun altından kalmak için, bu konuda çok daha ileri aşamalara varmış Türk edebiyatından başka elinde kaynağı yoktur.

SONUÇ :

Özetlersek, Türk sineması edebiyatla ilişki kurmak zorundadır. Ama bu, edebiyat ürününü yalnız bir gereç yığını, bir konu olanağı, ya da ününden yararlanılacak bir iş fırsatı olarak görmeyen, onu bütün öğeleriyle kavrayıp yaratıcılığın özünü bu kavrayışa dayandıran diyalektik bir ilişki olmalıdır. Çünkü tarihsel bakımdan, ilkel ve bunalımlı olmasını açıklayan, atılımlı ve etkin olmasını da zorunlu kılan koşullar içindedir. Ancak edebiyatla kuracağı sağlıklı işbirliği, yapacağı doğru seçim ve namuslu çalışma, Türk sinemasını, bugün birçok az gelişmiş ülke sineması gibi, bu koşulları aşip ileri bir sanat düzeyine ve toplumsal görev bilincine ulaştırabilir.

Soruşturma

BUGÜNE KADAR ÇEVİRİLEN EN İYİ 10 TÜRK FİLMİ

Derleyen : Ağâh ÖZGÜÇ

Atilâ Dorsay (Sinema yazarı)

- (Tarih sırasıyla)
- 1 — Kanun Namına/ L. Akad
 - 2 — Üç Arkadaş/ M. Ün
 - 3 — Kalbe Vuran Düşman/ A. Yılmaz
 - 4 — Susuz Yaz/ M. Erksan
 - 5 — Haremde 4 Kadın/ H. Refiğ
 - 6 — Bitmeyen Yol/ D. Sağıroğlu
 - 7 — Hudutların Kanunu/ L. Akad
 - 8 — Umut/ Y. Güney
 - 9 — Ağıt/ L. Akad
 - 10 — Irmak/ L. Akad

Manasi Filmeridis (Görüntü yön.)

- 1 — Şehvet Kurbanı/ M. Ertuğrul
- 2 — Şimal Yıldızı/ A. Yılmaz
- 3 — Kızıl Vazo/ A. Yılmaz
- 4 — Vurun Kahpeye/ L. Akad
- 5 — Senede Bir Gün/ E. Eğilmez
- 6 — İkimize Bir Dünya/ N. Pesen
- 7 — Samanyolu/ N. Pesen
- 8 — Günah Bende Mi/ N. Pesen
- 9 — Elmacı Kadın/ F. Tuna
- 10 — Pamuk Prenses ve 7 Cüceler/
E. Göreç

Selim İleri (Hikâyeci)

- (Tarih sırasıyla)
- 1 — Gelinin Muradı/ A. Yılmaz
 - 2 — Erkek Ali/ A. Yılmaz
 - 3 — Bitmeyen Yol/ D. Sağıroğlu
 - 4 — Ben Öldükçe Yaşarım/ D. Sağıroğlu
 - 5 — Hudutların Kanunu/ L. Akad
 - 6 — Kızılırmak - Karakoyun/ L. Akad
 - 7 — Seyyit Han/ Y. Güney
 - 8 — Umut/ Y. Güney
 - 9 — Irmak/ L. Akad
 - 10 — Utanç/ A. Yılmaz

Onat Kutlar (Sinematek yönetmeni)

- 1 — Umut/ Y. Güney
- 2 — Ağıt/ Y. Güney
- 3 — Irmak/ L. Akad
- 4 — Acı/ Y. Güney
- 5 — Kızılırmak - Karakoyun/ L. Akad
- 6 — Seyyit Han/ Y. Güney
- 7 — Hudutların Kanunu/ L. Akad
- 8 — Yılanların Öcü/ M. Erksan
- 9 — Bitmeyen Yol/ D. Sağıroğlu
- 10 — Aşık Veysel'in Hayatı/ M. Erksan

Bülent Oran (Senaryo yazarı)

- 1 — Üç Arkadaş/ M. Ün
- 2 — Kırık Çanaklar/ M. Ün
- 3 — Beyaz Mendil/ L. Akad
- 4 — İstanbul'un Kızları/ H. Refiğ
- 5 — Susuz Yaz/ M. Erksan
- 6 — Gelinin Muradı/ A. Yılmaz
- 7 — Umut/ Y. Güney
- 8 — Kader Böyle İstedii/ Ü. Erakalın
- 9 — Bitmeyen Yol/ D. Sağıroğlu
- 10 — Canım Kardeşim/ E. Eğilmez

Duygu Sağıroğlu (Yönetmen)

- 1 — Üç Arkadaş/ M. Ün
- 2 — Umut/ Y. Güney
- 3 — Susuz Yaz/ M. Erksan
- 4 — Sevmek Zamanı/ M. Erksan
- 5 — Muradın Türküsü/ A. Yılmaz
- 6 — Çalığışu/ O. Seden
- 7 — Ağıt/ Y. Güney
- 8 — Hudutların Kanunu/ L. Akad
- 9 — Haremde 4 Kadın/ H. Refiğ
- 10 — Cemo/ A. Yılmaz

(DÜZELTME: Geçen sayıda yayımladığımız Metin Erksan'ın listesinde 8. sıradaki film, yanlışlıkla "Keloğlan" çıkmıştır. Doğrusu "Gelinin Muradı/ A. Yılmaz" olacaktır. Düzeltiriz.)

Ayın konuşması



Senaryo yazarı

Bülent Oran'la

bir konuşma

Y.S. — Önce bize sinemaya nasıl başladığınızı anlatır mısınız?

B.O. — Sinemaya oyuncu olarak başladım... Orta okul sıralarıydı... Bakırköylüydük. Sırrı Gültekin'le arkadaştık. O çok hevesliydi... "Artist olalım" diyordu... Her şeyi plânlamıştı... Halil Kâmil Filmin adresini bulmuştu. Plânı icabı oraya başvuracaktık.. Eh, fikri fena gelmedi. Sinema sanatı üzerine pek bir fikrim yoktu ama, komşu kızlara yapılacak fiyakayı düşününce teklif tatlı geldi. Sivilceleri rötüşlü vesikatik resimlerimizle birlikte, stüdyonun yolunu tuttuk. Ben sıkıldım. Kapıda caydım. Sırrı aldı resmi, girdi içeri. Az sonra da gururla çıktı. Fotoğrafların arkasına adresleri yazıp vermiş. "Bu iş tamam, bizi arıyacaklar" dedi. Artistlik ve genç kızlar üzerine parlak düşler kurarak döndük evimize... Tabii ne arayan oldu ne soran... Postacıyı beklিয়ে beklিয়ে aylar geçti. Daha doğrusu yıllar... Ama içimize kurt girmişti bir kere. Üniversite sıralarında hastalık yine tazelandı.. Bu kere, işe büyük hayaller yerine küçük roller, daha doğrusu figüranlıkla başladık. Kırk sekiz, kırk dokuzlardaydı. Figüranlık dışında beş lira gündelikle set işçiliği, ütücülük, ayak işleri yapıyorduk.. Bazan da on beş liraya iki üç lâflık roller duşüyordu... Umutluyduk... Bir yandan artistcilik oynarken, boş zamanlarımda hukuka devam ediyordum. (Adaletle olan aşkımdan değil, askerlik geciktirme ve şebeke aşkına.) Bir okulda öğretmenlik bulmuştum... Arada da mizah hikâyeleri, romanlar karalıyordum... Sonra sırasıyla, müretteplik, klişe ressamlığı, topograf yardımcılığı gibi işlere girip çıkmış, sonunda Bakırköy Bez Fabrikasına hamal kadrosuyla kapaklanmışım. İş üç postaydı. Gececiyken gündüzler benimdi.. Yeşilçam'a daha yakın olabilecektim...

Yıl 1953, bir gün, rahmetli Talât Artemel "Bir film yapacağım.. Senaryosunu yazarmısın?" dedi. Senaryo nedir farkında değilim ki yazayım.. Ama direndi Talât bey.. "Sen terbiyeli çocuksun," dedi. "Okumuşsun.. Hikâyeler yazıyorsun.. Senaryo ne ki senin için, öğretirim, yazarsın," diye konuştu ciddi ciddi... Madem terbiyeliydim, madem senaryo da pek birşey değildi, niye yazmıyayım.. Beni Suadiye'deki evine çağırdı.. Büyük heyecanla yola koyuldum. İlk dersim son dersim oldu. Çok da kısa sürdü.. Bir boş kâğıt çekti Talât bey, ortadan bir çizgi indi.. "Bak Bülent, konuşmalar sağa, hareketler de sola yazılacak. Hepsı bu," dedi...

Sağ ve sol... Basitti.. Anlamak için fazla zeki olmak gerekmiyordu. Bismillahi çarpık kolları sıvadım... Sıvayış o sıvayış işte... Ayrıca cabadan aynı filmin baş rollerinden birini de vermişti bana.. Filmin adı "Can Yoldaşı" idi.. Oyun - senaryo - yüzelli lira da para... milyon kazanmışım gibi geldi..

Y.S. — Bu filmde sonra oyunculuk ve senaryo çalışmalarınız birlikte mi gitti?

B.O. — İlk oyunculuk ön plândaydı.. O zamanki senaryolar da sarı defterlere yazılan on beş yirmi sayfalık, yarısı "nasılsın, iyi misin" gibi havadan sudan laflarla dolu şeylerdi..

Y.S. — Her sahnenin bu tür bir girişle başlaması, o yılların filimlerine, bugüne göre bir doğallık, gerçekçilik getiriyor muydu? Yoksa öğreti mi kaçıyor?

B.O. — Merhabalar, sayısız nasılsın, iyi misinler, selâmlaşmalar falan gerçek şeyler... Ama sinemada gerçek yapmak "merhaba" demekle bitmiyordu tabii.. Sıkıcı olurdu.. Tatsızdı.. Özellikle seyirci, gerçeğe uygun bile olsa her şeyi kabul etmiyordu.. Kendi boyutlarına uygun, çarpıcı gerçekler, daha doğrusu gerçeğe benzer ilginç şeyler istiyordu..

Y.S. — Sonra, senaryo çalışmalarınız nasıl geçti?

B.O. — Benim için ikinci plândaydı senaryo.. Artistikliği hoşuma giden.. Mizah dışında, sosyal hikâyeler yazıyordum.. "Fikir ve Sanat" adında da bir dergi çıkarmaya başlamıştım... Akbaba, Kırkbirbuçuk, Şaka, Karikatür, Taş, Dolmuş ve Kahkaha dergilerinde sürekli yazılarım çıkıyordu. Övüyorlardı yazılarımı... Eskiler, "Fahri Erdiç ile Bulent Oran yarının ileri hikâyecileri olacak" diyorlardı... Benim için az laf değildi ileri hikâyecilik(!) Bu yüzden, senaryoculuğu küçümsüyor, sanki adım, sanatım lekelenecek gibi geliyor, senaryolarıma başkalarının isimlerini koyduruyordum. Sanata saygı, lekelenmemek falan iyi şeylerdi ama evdeki hesap çarşıya uymamıştı.. Yazdığım filmler iş yapınca, gerçeği bilmiyen şirketler, senaryo diye kimin adı yazılmışsa yeni işlerini onlara ısmarlamaya başlamışlardı.. Hesapta ya lekeli adam olmak vardı, ya da züğürt.. Leke lenmeyi cebi delikliğe tercih ettim.. On altıncı senaryomdan sonra da iyisine kötüsüne bakmadan ismini yazdırmaya başladım..

Y.S. — O yıllarda Yeşilçam'da başka kimler vardı senaryo yazar?

B.O. — Lebibe Çakın hanım vardı.. İşi ciddiye alıyordu.. Senaryo yazmasını asıl ondan öğrendim.. O, düzgün, işi lâubaliliğe dökmeden dikkatle çalışırdı.. Ayrıca Şehir Tiyatrosu sanatçıları ve Sadık Şendil vardı senaryo yazar.

Y.S. — Sonra nasıl gelişti senaryo serüveniniz?

B.O. — Oyunculuşumda, eksik senaryoları düzeltmek ya da yeni baştan yazmakla.. Zamanla da ön plâna geçti.. Sonunda ağırlaştı.. Oyunculuk değil bütün işleri bırakıp yalnızca senaryoculuğa yöneldim..

Y.S. — Senaryo yazma temponuz nasıldı? 1950'lerde yılda kaç senaryo yazıyorsunuz? Bu rakam 1960'larda ne oldu? En yoğun döneminiz ne zaman oldu? Ve bugün ne durumdasınız?

B.O. — 1960-70 dönemi yılda ortalama 30 kadar senaryo yazdım. Renkli filmler bu tempoyu düşürdü.. Örneğin 1972 yılında on beşe indi.. Toplam olarak isimli-isimsiz sanırım 300'ü bulmuştur yazdıklarım.

Y.S. — Hikâye ve senaryo yazmak arasında ne gibi farklar var? Hangisi daha zor?

B.O. — Elbetteki senaryo.. Hattâ diyebilirim ki yazı türlerinin en zoru.. En tehlikeli, en nankörü. Belki de en tatsızı.. Nedeni şu... Hikâye ile romanda insan kendi kişiliği, kendi zevkince yazar.. Sakıncası da korkusu da azdır. Senaryoculukta ise (tabii iş profesyonel yönden ele alınınca) yazar, çoğu zaman kendi kişiliğinden sıyrılıp başka kafa, başka ortam ve düşüncelerin baskısı altında çalışmak zorunluluğunu duyar.. Bu da sıkıcı bir şey.. Senaryocu kısıtlıdır.. Profesyonel senaryocu bu yüzden bir çeşit kiralık

katile benzer.. Silâhı olan kalemını karavana atmaktan kullanmak zorundadır.. Bir hikâyesi gibi bağımsız değildir. Filme yatırılan büyük paralar senaryocunun tepesinde şeytanın kılıcı gibidir.. Senaryocu, yapımcı parasının muhafızı sayılır bir bakıma... Bu nedenle, işe başlarken ilk düşünce FİLME İŞ YAPTIRMA tedirginliği olur.. Yazılanı beğendirmek için önce yapımcının beynine göre uygun bir çalışma gerekir. Bu senaryoculuğun en tatsız yönüdür.. Çünkü her yapımcı ayrı renk, ayrı kültür ve ayrı kişiliktir. Bir senaryocu aynı yıl içinde değişik şirketlerde apayrı beyinlerin süzgecinden geçebilecek kıvraklıkta olmak mecburiyetindedir... Çünkü sinema salonu birbirini tutmayan seyircilerle doludur. Örneğin, bir Kemâl Tahir romanını belirli kültürdeki kişiler okur.. Yazarın kendini beğendirip, ağırlığını koyması daha kolaydır.. Ama bir filmi, aynı salonda mühendisinden çöpçüsüne, kapıcısından öğretmenine, ihtiyarından beş yaşındaki çocuğuna kadar ne kültür, ne zevk, ne de anlayış yönünden birbirini tutmayan apayrı insanlar seyrederek.. Alan genişledikçe, senaryocunun bağımsızlığı da kendiliğinden azalır... Senaryocu, artık kendi zevki, kendi kişiliğinin değil, toplumun elindedir. Tek düşüncesi, karşısına çıktığı insanların ortak noktalarını yakalayıp, onların birleşik olarak beğenebilecekleri birşey yapmaktır. Bütün bu tedirginlikler altında yapılan bir iş de elbette ki öbür yazy türlerinden çok daha zor, daha tehlikeli, daha yorucudur...

Y.S. — 1950'lerde yapımcılardan belli baskılar geliyor muydu? Senaryoyu özgür bir biçimde hazırlayabiliyor muydunuz? 1960 sonrasında durum ne oldu?

B.O. — Filimler yirmi-otuz bin liraya çıktığı yıllar, daha özgürdüğü.. Çünkü prodüktörün kaybetme korkusu azdı. Bu özgürlük aşağı yukarı filmin maliyet ve rizikosuyla ters orantılı oluyor.

Y.S. — Türkiye'deki bugünkü senaryocular başka olanaklar verilse, daha özgün, daha değişik şeyler yazabilirler mi sizce?

B.O. — Elbet. Yalnız bir noktayı açıklamak gerek. Konu ve hikâye ayrı şey. Senaryoculuk başka iş. Ben çoğunlukla ısmarlama yazdığım için konu ve teklif genellikle yapımcıdan geliyor. Ayrıca yerli romanlar dışında elimizin altında binlerce kitap var. Örneğin, Hollywood'un bir film için eserine milyonlar verdiği bir Harold Robbins romanı, bizde yirmi lirayla alınabiliyor. Bütün mesele onları bizim toplumumuza adapte etmek.. kolay görünmesine rağmen tehlikeli bir iş.

Y.S. — O halde senaryonun kaynağı nedir Türkiye'de? Görülen filimler mi, yaşanan, gözlenen olaylar mı, seyircinin ya da yapımcının istediği bazı klişeler mi?

B.O. — Hepsini söylenebilir.

Y.S. — Piyasada en çok senaryo yazmış kişi sizsiniz herhalde?

B.O. — Sanıyorum öyle. Sonra Safa Önal gelir. Onun da eli çabuktur.

Y.S. — S. Önal da, siz de hikâyecilikten gelmesiniz. Başka aynı kaynaktan gelen senaryocu var mı acaba?

B.O. — Yok.

Y.S. — 1973'de Aka Gündüz'ün romanından "iki Süngü Arasında'yı yaptığınızı biliyoruz. Roman uyarlamaları hakkında bize ne söyleyebilirsiniz?

B.O. — Roman uyarlamalarını sevmem.. Kolay gözükmesine rağmen sakıncalı yönü çoktur. Hele yabancı filimlerden aktarmalar.. En kolay görünür dışardan. En zor, en tehlikelidir... Bu, toplumlar arasındaki duygu, görüş ve anlayış farklarından ileri geliyor.

Y.S. — Sizden bir yabancı filmin senaryosunu istedikleri vakit, bu o mevsim oynayıp başarı kazanmış bir filmden mi oluyor, senaryosu mu veriliyor, yoksa film mi gösteriliyor?

B.O. — Çoğunlukla eski yılların filimleri istenir. Hem konu unutulmuş, hem kollar bize daha yakındır.. Örneğin 1940'ların filimleri, konu ve anlayış yönünden daha yakın oluyor. Biz yalnız sinemacı olarak değil, toplum düzeyi ve anlayış olarak da

yabancılardan otuz kırk yıl geriyiz. Onları otuz yıl ağlatan melodramlar, bugün aynı seyirciyi güldürebilir belki.. Ama bizim seyircimizi değil.. Ayrıca, yabancı filim aktarmak biraz kolay olsa, yapımcı aynen alır, senaryocuya da para ödemek derdinden kurtulur.

Y.S. — 300 senaryonuzu türlerle açıklayabilir misiniz. Örneğin kaç yerli roman uyarlaması yaptınız. Bir yüzde verebilir misiniz?

B.O. — Biraz zor bunu saptamak. Ayrıca bizde pek perdeye aktaracak roman da kalmadı. Sinemamız ticarî olduğu için daha çok Esat Mahmut, Muazzez Tahsin, Kerime Nadir gibi halk romancıları ve onların tutulmuş, birkaç baskı yapmış romanları sinemaya aktarılıyor. Yoksa bütün romanları değil.

Y.S. — Uyarlayacağınız romanları bütünüyle okuyor musunuz?

B.O. — Tabii, hem de birkaç kere. Çünkü roman okuru, romanın bütününe unutup, aklında belli birkaç bölüm kalıyor. Filmde onu bulamazsa. "İyi uygulayamamışlar, becerememişler" diyor.

Y.S. — Hiç bir yabancı kaynağa dayanmadan yazdığınız, bütünüyle özgün senaryolar da var tabii?

B.O. — Çok. Eskiden bu tür senaryolarım daha çoktu. Ve daha iyi iş yapıyor, daha rahat oluyordu.

Y.S. — Sizin beğendikleriniz hangileri?

B.O. — Şu an kesin olarak hatırlamam zor. Ama örneğin bir "Zilli Nazife", bir "Mahalleye Gelen Gelin" ya da "Kader Kapıyı Çaldı"yı, gösterebilirim.

Y.S. — Aşk filmi senaryolarınızın oranı nedir?

B.O. — Çoğunluktur. En az köy filmi senaryosu yazdım. Bundan daima kaçıyorum. Çünkü hiç bilmediğim bir konu. Çok çeşitli işlerde çalıştığım için halkla çok yakın ilişkilerim oldu. Bu yüzden büyük kentlerde ve کنار semtlerde geçen aşk hikâyelerim ağırlıktadır.

Y.S. — Serüven filmi senaryosu yazdınız mı?

B.O. — Çok yazdım.

Y.S. — Komedi filmleri? Çünkü mizahtan geldiğinize göre?

B.O. — En çok ondan kaçıyorum.

Y.S. — Neden, acaba? Çelişki olmuyor mu burada?

B.O. — Hayır, çelişki değil. Bir mizah dergisindeki yazıyı, belirli bir güldürü anlayışına varmış kişiler okur. Amacımız, söz söyleyeceğimiz insanlar belirlidir. Sinemada ise aynı anda köylüsünden, kentlisine, kara cahilinden en kültürlüsüne kadar değişik biçimde seyirciyle karşı karşıyasınızdır. Bu yüzden komedi senaryolarında çok değişik, birbirini tutmayan espriler kullanırım. Birine kültürlüsü güler, öteki surat asar. Öbürüne çok basar kahkahayı, büyükler buz kesilir... Aslında böyle bir güldürü çorbası, duzensizlik ve çelişki değil, bir çeşit aldatıcı yem kullanmaktır. Yorucu tabii. Bu nedenle de mizah sevdiğim halde komedilerden kaçınmaya çalışırım.

Y.S. — Sinemamızda en eksik olan konulardan biri mizah. Mizah, Türk sinemasında genellikle bir "fars" ya da "grotesk" bir biçimde ele alınıyor. Gerçek mizah pek görülüyor. Oysa gerçek hayatta mizah vardır. Bu eksikliği siz neye bağlıyorsunuz?

B.O. — Mizah, yalnız gerçek hayatta değil, her büyük yapıtın özünde vardır. Ama güçtür. Güldürüyle soğukluk kol kola gibidir. Filmlerimizdeki mizah eksikliği bu zorluktan geliyor sanırım. Aslında iyisi melodramlar kadar tutar. Hattâ daha çok. Bizdeki bazı komedilerin gişe rekorları hâlâ kırılmamıştır. Çünkü halkımız, yapı ve zekâ olarak birçok ulustan daha yatkındır mizaha...

Y.S. — Mizah yerine bazı klişeleşmiş "güldürücü tipler" kullanıldığı görülüyor. Hep kaba, kesin bir tiplere gidiliyor. Karagöz ve orta oyunu ya da tiyatro bunun bir kaynağı mı?



Metin Erksan / YOLPALAS CİNAYETİ / Bülent Oran, Uğur Başaran

B.O. — Bir alışkanlığın süreci sayabiliriz. Halk, belirli oyuncuların Karagöz şekilleri gibi belleyip, benimsiyor. Örneğin, bir Necdet Tosun perdede göründü mü daha birşey yapmasına kalmadan salonun kahkahası öncelikle hazır oluyor. Tersine örnek de verebiliriz. Bir filmde Salih Tozan, öbüründe Vahi Öz kötü adam rolündeydiler. Kusursuz da oynadılar. Ama seyirci alışkanlığını bozmadı. En dramatik yerlerde güldü, durdu. Çünkü öyle şartlanmışlardı.

Y.S. — Türk sinemasında mizaha en yatkın yönetmenler kimlerdir sizce?

B.O. — Başta Atıf Yılmaz ile Memduh Ün gelir sanırım. Yılmaz'ın "Gelinin Muradı" çok çok ince bir güldürüye dayanır. Memduh Ün, bütün sert görüntüsü ardında halktan gelmeliğinin gizli mizahını yansıtır çok filminde Ayhan Işık - Fatma Girik ikilisiyle yaptığı kaba komedileri yanında "Kırık Çanaklar", "Zilli Nazife", "Üç Arkadaş" gibi filimlerinde buruk ve şiir dolu mizah bence çok önemlidir. Ayrıca "Küçük Hanımefendiler" serisinin Nejat Saydam'ını, "Tophaneli Osman" gibi salon komedilerinin Ülku Erakalın'ını, Cihâli İbo'ların hızlı komediscisi Mehmet Dinler'i de unutmamak gerekir.

Y.S. — Atıf Yılmaz'ın "Yedi Kocalı Hüzmüz" adlı bir tiyatro uyarlaması vardı. Buradaki orta oyunundan yararlanma ve seyirciye seslenme şeklini nasıl değerlendirdi-yorsunuz? Olumlu mu sizce?

B.O. — Bence pek olumlu değil. A. Yılmaz'ın en beğendiği filimlerden. Ama ben sevemedim. Oyunu seyrederken güldüğümün yüzde biri kadar gülemedim. Seyirci de öyle. Oyun kapalı gişe oynadı. Filmi ise geçti gitti. Bence yerini bulamamış bir uğraş...

Y.S. — Yabancı sinemada beğendiğiniz mizah ustaları kimlerdir?

B.O. — Jacques Tati'nin "Amcam" ı defalarca gördüğüm bir filim. Ustaçlık, mizahın en zorunu başarmış bir sinemacı Tati. Pietro Germi var sonra. Filimlerinin hepsini

severim. Bence halka daha dönük bir sanatçı. Bizim sinemamız için örnek alınacak yapıtları var Germi'nin. Güldürü dalında Germi gibiler gerek bize. Hem sözü olan hem de seyirciyi kaçırmayan. Çünkü işini iyi biliyor. Silâhına hâkim. En geniş seyirci kitlesini kavrayabilecek güçte. Kültürlü geçinen küçük kitlelerin yabancı gerçeklerine değil, gerçek olan gerçeklere dayanıyor filimlerinde. Mario Monicelli'nin "küçük insanlar"ı ve bir soygunu anlatan "Toto Gangster"i de birkaç kez gördüğüm nefis filimlerden biri. İtalyanların Türk halkına yakın gelen mizahına karşılık Anglo-sakson mizahı seyircimize yabancı kalıyor. Aslında üç çeşit seyircimiz var. İlki, yerli filimlerimizin sabırlı, vefalı, sürekli seyircisi... Bir de yerli filimlere tepeden bakan entellektüellerle yarı entellektüeller. Az buçuk sözü olan, önemli konulara değinmek isteyen ciddi bir komedi yapıldı mı, ana seyirci kaçıyor. Kültürlü ya da kendini öyle sananlar zaten yerli filmlere karşı. Çoğunlukla hiç gitmiyorlar. O zaman da doğru dürüst bir yapıt, onu seyretmesi gereken seyirciden otomatikman yoksun kalıyor. Çünkü onlarca kültürlü görünmenin en kestirme yolu yerli sinemayı kötülemek. "Aaa, ben yerli filimlere tahammül edemem" dediler mi bir başka insan oluyorlar. Türk filimleri yarı entellektüellerin uyuzunu kaşıyan bir varlık olup çıkıyor. Bazı da yarı bilgiçliğin sonu, tam tersi yargılara varılıyor. Önemsiz bir filmi büyütüp çıkarıyorlar.

Y.S. — Buna bir örnek verebilir misiniz?

B.O. — Örneğin "Utaç" filmi. Bu film Türk sinemasına karşı olanlar tarafından beğenildi. Övüldü. "Gerçekçi" film dendi. Olayın fabrika çevresinde geçmesi, bir iki ilginç plân, güzel birkaç fotoğraf yanıltıyor onları. Ama gerçek bir işçi kızını, bir fabrika ustasını, mahaltesindeki sahici bir kabadayıyı yakından tanıyan halk, yadırgıyor bu filimleri, bu davranışları. Sevemiyor, tutmuyor.

Y.S. — Türk sinemasında hep "yeniden çevirim"ler yapılıyor, aynı filimler yeniden çekiliyor. Herhalde aynı şeyi siz de yaptınız birçok kez. Bunun nedenleri nedir ve yeneden çekimlere yeni olarak neler getiriyor veya getirmeye niyet ediyorsunuz?

B.O. — Konu sıkıntısından ileri geliyor bu durum. Bundan 10 yıl önce çok iş yapmış bir film bugün aynı senaryoyla çevrilsen iş bakımından başarı kazanamaz. Bugün senaryoda değişiklikler yapmak gerekir. Çünkü senaryocu olarak Yeşilçam'da ilk düşünülen sorun filmin iş yapmasıdır. Ben kendimce bir senaryonun yalnız gişesini düşünerek hareket ederim. Bir senaryocunun işini sürdürebilmesi yazdıklarının kasada yaptığı toplama bağlı. Bu nedenlerle, tehlikeli bir oyuna girmektense "yeniden çevirim"e kadar her çıkar yolu denmek zorunda kalıyoruz. Çünkü Yeşilçam'ın kendine özgü bir yasası vardır. Acımasızdır... Ya kendi çarkının içine alır ya da çabuk atar.

Y.S. — Genel olarak Türk filmlerinde kahramanların konuşma biçimleri gerçeğe ne kadar yakındır?

B.O. — Değişir. Tam gerçek olanları da var, ipe sapa gelmeyenleri de. Ama şunu belirtiyim ki, seyirci için asıl gerçek konuşmalar, Türk sinemasına karşı olanların alay ettikleri o DÜZMECE sözlerdir. Örneğin melodramları alalım ele. Bir hizmetçi kız evin oğluna Victor Hugo'yu bile hortlatacak cıfcaflı lâflar eder. Bir işçi, patronuyla kavgasında en yaldızlı kelimeleri kullanır. Parkta sevişen bir delikanlıyla kenar mahalle kızını izleyin gizliden.. Konuşmaları filimlerimizdeki gibidir çoğunlukla. Erkek, E. Mahmut, kız, K. Nadir ağzıyla konuşur. Normal konuşmalarımıza benzemez. Koca koca lâflar, yüksekten atmalar falan derken az sonra hiç yoktan bir çekişme başlar aralarında. Sonra da kavga. Kavgasız yenişmesiz aşk azdır. Bunları perdeye aktardık mı gerçek değilmiş gibi gözüküyor. Ama aslında gerçeğin de gerçeği.

Y.S. — Ancak bütün bunları bir hikâye içine yerleştirip, sonuçlandırma biçimi anlamsız oluyor, birşey vermiyor. Ayrıca insanlarımız filimlerdeki gibi konuşur gelmiyor bize yine de. Örneğin işçi kızlar bile filmde gramer açısından çok doğru konuşur gösteriliyorlar.

B.O. — Biz yaşamın tümünü almıyoruz filimlerde. Yalnızca bir kesimini, örneğin bir aşk hikâyesini işliyoruz. İşte bu noktada, gerçek hayatta da aşk ilişkisine girildiğinde kişilerin aynı roman kahramanları gibi cümleler kullandığı görülür. Çünkü onları ezberlemiştirler, hazırlar, düşünür ve söylerler. Tıpkı aşk mektuplarına Leylâ - Mecnun ya da benzeri kitaplardan cümleler çaldıkları gibi. Bunlar gerçektir. Biraz önce de söylediğim gibi zaten gerçek olduğu için iş yapar bu filimler. Gerçeği bulduğumuz zaman filmin iş yapmaması olanaksızdır. Fakat, gerçek ile kafada kurulan gerçek farklı olduğu zaman, yani işçi böyle, köylü şöyledir diye uzaktan bakılarak yapılan değerlendirmeler aslında gerçeğe uymadığından o filimler de iş yapmıyor. Kısaca Türk filimlerinde kahramanların konuşmaları, yüzde yüz olmasa bile gerçeğe yakındır, halka ters düşmez.

Y.S. — Bizim senaryolarda genellikle fazla konuşma olduğu görüşüne katılırmısınız?

B.O. — Evet, ama bu şundandır. Bir örnek vereyim. Bir gün kahvede senaryo çalışması yapıyordum. Bir ayakkabı boyacısı geldi. Ayakkabı boyarken konuştuk. Sinemaya nasıl gidiyormuş, onun örneğini vereyim. Kasımpaşa'da oturuyorlarmış bunlar. Bir bahçe sinemasının yanında kahve varmış. Orada oturup önce filmin konuşmalarını dinliyorlar beğenirlerse, filim iyidir diye gidiyorlarmış. Bu örnek konuşmaların önemini ortaya koyuyor. Konuşmaya düşkün bir ulusuz. Toplumumuzun gerçeği bu aslında. Sinema da onu uyguluyor haliyle. Bir de konuşmanın az olduğu filimler var, iş yapıyor ama oyuncusu güçlü onların da. Yılmaz Güney ve "Umutsuzlar" örneğin. Bu filmin ilk 20 dakikasında çok az konuşuluyor ama Güney, yüz anlatımıyla birçok şeyi anlatıyor, ayrıca konuşmasına gerek kalmıyor. Ama Güney yerine orada bir başkası oynasa aynı etki yaratılamaz. Bu oyuncu sorunudur. Seyirci Yılmaz Güney'de kendisini buluyor. Ayrıca Güney bu konuşması bölümleri ustalıkla düzenliyor. Sessizlik hep önemli konuşmaların geçtiği bölümlerin ardından geliyor. Halk kendi kafasında tamamlıyor konuşmaları. Güney'in oyunu da etkili oluyor şüphesiz. Sonra Güney'in bir avantajı daha var. Senaryocu, yönetmen, oyuncu hep kendisi. Oysa bunlar ayrı kişiler olunca hepsinin ayrı yorumları sonucu değiştirebiliyor.

Y.S. — Bizde yönetmenler senaryoları değiştirirler mi?

B.O. — Değiştirirler tabii. Çoğu zaman da haklı olarak değiştirirler. Çünkü bizim bu kapkaç çalışmamız Yeşilçam'ın akıl almaz hızlı tempusu arasında filmi tam olarak düşünüp, tartıp ölçülüp, bir senaryo vermemiz çoğunlukla mümkün olmuyor. Bir yandan film çekilirken, bir yandan da senaryonun yazıldığı zamanlar bile oluyor.

Y.S. — Türk sinemasında, senaryo yazan yönetmenleri de düşünerek en beğendiğiniz senaryo yazarları kimlerdir?

B.O. — Yönetmen olarak Halit Refiğ, senaryocu ise bence Erdoğan Türaş.

Y.S. — Türk sinemasında senaryo yazarının ekonomik durumu nedir? Senaryo başına geçmişte ve bugün ödenen para ne kadardır? Bu para senaryocunun emeğine göre normal midir?

B.O. — Ücretler zaman zaman değişiyor. Bugün senaryo ücretleri normalin altına düşmüş durumda. Ben şahsen senaryo başına 5-10 bin lira arasında alıyorum bugün... Buna karşın senaryolar aşağı yukarı 20-25 bin liraya mal oluyor bugün yapımcılara. Başka kaynaklara da paralar ödeniyor çünkü. Eskiden filmler 80-100 bin liraya çıkıyordu. Şimdi 700-800 bin liraya çıkıyor, yine aynı parayı alıyorum. Demek ki hayat pahalılığına da göze alırsak, aynı görünmesine karşın ücretler oldukça düştü sayılır.

Y.S. — Romandan alınan filimlerde eser sahibine ne kadar telif hakkı ödeniyor bugün?

B.O. — 5-25 bin lira arasında değişiyor. Böylece orijinal senaryo yazdırmak daha ucuza geliyor ama romanların reklâmı da uyarlama filimlerde aradaki farkı kapatabilir. Örneğin E. Mahmut'un ya da K. Nadir'in tutmuş ve filmi yapılmamış bir romanı peşin

bir reklâm gücü taşıyor. Ama Safa Önal'ın filme aldığı Sait Faik'in "Medar-ı Maişet Motoru" için aynı şey söylenemez. Çünkü Türk filmi seyircisi Sait Faik'i tanımaz. Maalesef bunlar toplumun gerçekleridir.

Y.S. — Yaşar Kemal gibi halka belli bir ölçüde malolmuş bir yazarın eserleri sinemaya aktarılrsa?

B.O. — Y. Kemal de sanırım yüksek telif ücretleri istiyor. O yüzden sinemaya aktarılamıyor. Ya da sansür sakıncasıyla pek yaşamıyorlar.

Y.S. — Türk filmlerinin senaryolarında belli bir kalıplaşma var. Bu kalıplaşma, senaryocunun hayal gücünün eksik ya da yetersiz olmasından değil, yapımcıların senaryocuya belli birtakım kalıpları empoze etmesinden ileri geliyor denebilir mi?

B.O. — Yalnız yapımcı değil, seyircinin de etkisi var. Yapımcı da bir yerde işletmeciden alacağı senede boyun eğdiği için durum genellikle şöyle zincirleniyor: Seyirci şu ya da bu tür konuya ilgi gösterdi mi, sinemacı işletmeciye, işletmeci de yapımcıya baskı yapıyor. Sonunda da kabak senaryocunun başına patlıyor.

Y.S. — Filimlerde sözü edilen kalıplaşmış anlatım biçimleri, oyuncularını, hangi temel kaynaklardan doğuyor acaba? Hepsinde bir başıbozukluk yok mu?

B.O. — Dışardan öyle görünmesine karşılık Yeşilçam'da bu hareket bilinçlidir, genellikle. Yanlış bile kendi yasasına göre uygun bir bilinçlilik taşır. Örneğin, her yıl yapımcıların bir kararsızlık bir şaşkınlık dönemi olur. O yıl ne yapacaklardır? Halk nelerden bıkmış, neler istiyordur? Önce bu araştırılır. Bu alanda ilk ses sinemacı ve seyirciyle daha yakın ilişkileri olan işletmecilerden gelir. Falan oyuncuların bıktılar, falancayı çok tutuyorlar. Avantür de lâzım.. kavgası çok olsun.. ya da seks. Bir başka bölge ise bol gözyaşı diye haber gönderir. İlk plânlama bu istekler üzerine yapılır. Ayrıca yapımcı, ya da senaryocu konu seçimini yapmadan önce toplumun politik ve ekonomik durumunu da dikkate alır. Halk sıkıntıda mıdır? Rahat mıdır? Ona göre komedi ya da dramlar ele alınır.

Y.S. — Filimlerdeki kalıplaşma teknik yetersizlik ve bilgisizliğe de bağlı değil mi? Seyircinin eğilimleri ve teknik yetersizlikler "kalıplaşma" yönünde hangi oranlarda etkili oluyor?

B.O. — Bence Yeşilçam, kendi ender uğraşıyla, tüm olanaksızlıklara teknik yetersizlik ve ekonomik sıkıntılara karşı, yeterince direniyor. Örneğin, 3000 m. negatifle koca bir filmi, tekrar çekimsiz bitirmek.. acele parasızlık. Çok kısa sürede çalışma.. başdöndürücü bir hız. Tarafsız bir gözle yargılayacak olursak, bu koşullar altında filimlerimize azıcık daha iyi niyetle eğilmek gerekir bence.. Seyirciye gelince, filimlerimizin ANA KİŞİLİĞİ aslında ondan geliyor. Sinemamızın yönünü çizen asıl onlar. Oysa düşünürlerimiz bu işin tersini diyorlar. Halkın isteğine göre onları uyutacak gereksiz yapıtlar değil, onları uyuracak filimler yapılmasından söz ediyorlar. Doğru, güzel istek bunlar, ama sanıldığı kadar da kolay değil. Koskoca bir devletin, koca bir eğitim ordusunun ve ileri görüşlü düşünürlerimizin yapmaları gereken bir görevi, yalnızca Yeşilçam'dan, yapımcı ve senaryocudan beklemek ne dereceye kadar doğru bilemiyorum. İyi bir film elbette yapılacak bizde. İnaniyorum buna. Ama bu bir aşama, zaman ve ortam sorunudur her şeyden önce. Anadolu'da köylüye çarık yerine rügan ayakkabı satamıyorsak, alışılmış düzeni bir anda kırıp hem sanat yönü üstün hem para getirecek filmi yapmak şimdilik sanıldığı kadar kolay değil. Zorluğun nedenlerinden biri, sinemanın Türk toplumunda en yaygın eğlence aracı oluşu. Durum böyle olunca, seyirci kendini yöneteni değil eğlendireni seçiyor. Seyircimizin başka bir özelliği de, kendine özgü garip kitle kişiliği. Bir salon düşünelim. Tüm seyircisi okuma yazması bile olmayanlardan seçilsin. Buna rağmen bir yapıt, yerli film kurallarına aykırı, geleneklerine uymayan, hattâ konu yönünden teknik yanlışları olan bir film seyrettirilsin, tüm yanlışlıkları bulur çıkarır. Bu yüzden genel kültür düzeyine bakarak seyirciyi küçümsemek sinemacı için hem yanlış hem



Memduh Ün / ZİLLİ NAZİFE / Kuzey Vargın, Ayla Algan

de tehlikeli oluyor. Bunun için seyirciyi ciddiye alıp, onu alt ve üst noktalarda varsayarak çalışmak gerekiyor.

Y.S. — Türk filimlerinde karakter çalışmasından çok tiplere rastlanıyor. Karakterler pek işlenmiyor. Neden acaba?

B.O. — Şundan doğuyor. Karakter işlediğimiz zaman bu, iyi oyuncu gerektiriyor? Büyük para alan birkaç oyuncunun dışında küçük rollere çoğu acemi figüranlar seçiliyor. Bunlarla da gerçek bir karakteri işlemek iyi sonuç vermiyor.

Y.S. — Halkın yarattığı kültürde, karaktere yönelmeden çok, tipleme vardır, bu da doğal olarak sinemamıza yansımıştır denilebilir mi?

B.O. — Bu, birtakım zorunluluklardan ileri gelmekte. Kesin tipler kullanmak alışlagelmiş bir uygulama. Öyle olmasa daha sağlam sonuçlara varılabilir. Aslında Türk sineması, bugün modern giysiler içinde birtakım MASALLAR yapmaktadır.

Y.S. — Bu masal mantığı seyirciden gelen bir zorlama ile mi yaratılıyor?

B.O. — Biraz öyle. Halk, sinemada deşarj olmak günlük bunalımlarını unutup rahatlamak istiyor. Düşünürlerimizin, halkı afyonlamakla suçladıkları masal alışkısının nedeni de bu. Seyircimizin ana amacı, özlemini duyduğu şeylerin rüyasını perdede görmek. Böyle olunca da Türk sinemasının ana çizgisi doğrudan doğruya halktan gelmiş sayılıyor. Bunla savaşılamaz mı? Elbette. Ama önce büyük para işi. Devletin yardımı işi. Yalnızca iyi niyet, onu göstermeğe çalışanları sinemadan çabuk uzaklaştırıyor. Örneğin çok sevdiğim bir sinemacı Atilla Tokatlı gene bu yola büyük yüreklilikle atılan Alp Zeki Heper. İkişinin filimleri de, kolay gördükleri halktan uzak olduğu için, tutunamadılar. Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" da öyle. Bence iyi niyetli, ve güçlü sinemacılar, yalnızca teknik bilgiye değil, halka dayanarak çalışırlarsa bu işin ortasını bulabilirler sanırım. Zor, ama olanaksız değil..

Y.S. — Teknik ve estetik yetersizlikler ortadan kaldırılmış olsa, karakterlerin işlenmesine gidilir miydi? Yoksa bu düzen, halkın getirdiği bir anlatım biçimi midir?

B.O. — Evet. Bu konuda kaba bir örnek verelim. Bir yerli film kahramanı kadın tipi alalım ele. Aslında kadın kadındır. Havva anamızdan beri de hiç biri değişmemiştir. Ama bizim sinema tiplenimizdeki kadın değişir. Acaibül garip bir yaratık olup çıkar. Yalnızca tek erkek sever. Tek erkeğin olur. Başkası el sürmez. Sürerse film yatar. Ama böyle olmasını isteyen seyirciler arasında dokunulmamış kadın yok mu? Dolu elbet. Fakat gene de perdede seyrettiği kadından örnek davranışlar bekler. Hattâ hattâ yabancı filimlerdeki kadınların taşkınlıklarını, yasak aşklarını, elden ele dolaşmalarını da hoş görür. Ama bize gelince iş hemen değişir. Bir başka örnek vereyim. Filimlerimizin birinde (Reyhan) bir gazinocular kıralı çizdik. Şeytana pabucunu ters giydiren soyundan felâket bir tip. Adamin astığı astık, kestiği kestik. Bu vatandaş, tuttu jönün sevgilisine âşik oldu. Delikanlının cebine esrar koydurup hapsilere attırdı. Allem etti kalem etti, o kızla da evlendi. Buraya kadar iyi, hoş. Fakat, seyirci için filmin sonu belli. Oğlan hapisten çıkıp, gazinocuyu haklayacak ve kıza birbirlerine kavuşacaklar. Yalnız bir terslik var. Filimlerimizdeki Türk erkeği dokunulmuş kıza evlenemez. Evlenirse yapımcının sermayesi biraz terler. Bu nedenle jön kız, zıfak geçesi yatak odasının kapısında erkeğe resti çeker. "Kendini satın aldığını, fakat ruhunu asla elde edemeyeceğini" söyler. Dilin kemiği yok ya, söyni söyler. Bu durum karşısında gazinocular kıralı olan canavarın da gururlanacağı tutup. "Kalbin bana evet diyene kadar sana dokunmayacağım" cevabını vererek, gitti ayrı odada yattı. Ve bu oda ayrılığı delikanlının cezası bitene kadar, tam on yıl sürdü. Şimdi bu, gerçek dışının dışı bir olaydır. Öylesine tuttuğunu koparan bir adam aslında beğendiği kıza belki nikâhsız dahi sahip olacak güçtedir. Fakat durum seyircinin sağına geldiği için bu olağanüstü mantıksızlığa ses çıkarmaz. Durum böyle olunca, Yeşilçam halkın geleneklerine, daha doğrusu isteğine göre davranmak zorunda kalıyor. Davranmazsa film yatıyor. Sonunda da belki yalnızca Yeşilçama özgü özel bir MANTIKSIZLIĞIN MANTIĞI problemi çıkıyor ortaya.

Ama gene de Türk sinemasının yarını için bir umutsuzluğa, bir karamsarlığa dönüşülmemesi kanısındayım. Koşullar elbette değişecektir. Bu değişim seyirci yönünden de sanatçı yönünden de karşılıklı gelişecektir. Zaten seyirciyi hazırlamadan bir ileri sinema çabası, alfabe bilmeyene okuması için kitap vermekten farksızdır bence.

Gene örneğin, bir Yılmaz Güney bu iyiye yönelme savaşına en bilinçli şekilde atılmıştı. Hesapları, davranışları doğruydu. Acele etmedi. İlk adımını halka karşı değil, halkın sağına gelecek biçimde attı. İlkin çifte tabanlı kabadayılar, adam doğrayıp biçen, taklalar atıp sayısız düşman kurşununa göğüs geren olağan üstü, kavgalı güdültülü, argolu küfürtü filimlerle kendini seyirciye sevdirdi. Sonra seyircisinden aldığı güçle, oyunculuğunun ve halkın benimsediği tipinin de ağırlığını koyarak ciddi ve iyi niyetli filimlere yöneldi. Ama gene de işin ortasını arayarak ilerledi yolunda. En ağıdalı melodramları alıp, yepyeni biçimlerde sundu. Örneğin "Baba" filmi. Konu aslında tam Yeşilçamlık. Fakir sandalçı zengin patronunun cinayet işleyen oğlunun suçunu kabullenip hapse girer. Bu yetmez, oğlan, adamın kadınına saldırır. İşler karışır. Birı kız birı erkek iki çocuk ortada kalırlar. Bunla da bitmez, Baba hapisten çıktıktan sonra, arkadaşları bir âlem hazırlayıp adama bir kadın sunarlar. Rastlantı ya, bu adamın öz kızıdır. Oğlu ise diğer bir rastlantı onu parayla öldürmek için kiralanıv ve öldürür. Tam Yeşilçamlık bir konu. Ama Yılmaz, bu konuyu yönetmenlikteki ustalığı, oyun gücü ve nefis bir görüntü düzeni içinde sevimli bir hale getirdi. Diş kontrol sahnesi, çocukların horoz kovalama, bisiklete binmesi sahneleri ve o gerçeğe çok çok yakın hapisane bölümleri ile yer yer alışılabilen Türk sinemasının kalıplarını kırdı. Arzulanan iyi sinemayı da seyircisine kabul ettirebildi...

Y.S. — Filimlerin halkın gerçeğini yansıtmaması ve halkla kaynaşması yeterli mi? Halka bunun ötesinde bir şey getirmesi gerekir mi sizce?

B.O. — Gerekir elbet. Ama ilkin halkı kendine çekebilmesi gerek.

Y.S. — Yazılan senaryolar, filim haline gelip, halka sunuluyor ve halk bundan etkileniyor. Burada halka götürülen şeyler ve onu belli bir gelişime sokmak yöünden bir sorumluluk söz konusu. Kendinizi bu yönden nasıl değerlendiriyorsunuz?

B.O. — Ben, önce de söylediğim gibi profesyonelim. Yani şu bahsettiğimiz kiralık katillerden. Kalemimi yalnızca iş konularında kullanmak zorundayım. Eleştirmecilerin hakkımda kullandıkları deyimler sorunuzun cevabı sayılabilir. "Toptancı tuccar senarist", "Senaryo fabrikası", "Dünya senaryo rekortmeni", "Senaryo manyağı". Sanırım bu iltifatlar. (!) tutumunun aynasıdır. Fakat ortam yerini bulur, koşullar değişirse ben de özleneni yapmak isterim. Ama şimdilik değil.

Y.S. — Sizin yarattığınızı senaryolar, halkı kötü biçimde şartlamakta, gerici bir nitelik taşımakta ve sizi halka karşı bir eylemi içine sokmaktadır desek

B.O. — Genel bakışta doğru bir yargı. Ama önceleri dediklerimde bunun cevabı verildi sanırım. Şu anda biz halkı değil, halk bizi şartlandırıyor. Bu böyle. Şimdiye dek yaptığımızın aksini deneyenler çıkmadı değil. Fakat beceremediler. Uzaktan görüldüğü gibi olsaydı belki. Halkı şartlayacakları yerde seyirci kaçırıldılar. Çünkü, bildikleriyle yaptıkları birbiri tutmadı. Sanırım hatırlarsınız, filimlerini oynatacak sinema dahi bulamadılar. Halkın seyretmediği, sevemediği bir filim ise niyeti ne denli iyi olursa olsun, yalnızca santçının kendini aldatmasından başka ne olabilir?

Y.S. — Sizin çalışmalarınızda ileriki olumlu çalışmalara kaynak olacak yanlar varsa kabul. Ama ilerdeki olumlu çalışmaları geciktirecek bir yanlış şartlamaya yol açılıyorsa?

C.O. — Neden geciktirsin? Gecikiyorsa şu beğenilmeyen Yeşilçam'ı açacak kişi nenüz yetişmedi demektir. Türk sineması herkese açık. Gerçek sinemacı niteliğindeki sanatçı ergeç yerini bulacak, eskileri aşip iyiye yönelecektir. Aşamıyorsa yeteneksizdir, GÜÇSÜZDÜR. Bu kişisel güçsüzlük, halka ya da Yeşilçam'a kabahat bulunarak maskeleyemez. Nasıl bir Yılmaz Güney bileğinin kuvvetiyle bir noktaya gelebiliyorsa onu aşanlar da çıkacaktır. Çıkamıyorsa, bu halde bizlerin alışlagelmiş senaryolarından olmasa gerek.

Y.S. — Senaryo, Türk filimlerinin iyi ya da kötü olmasında yönetmen, görüntü yönetmeni, yapımcı, v.b. arasında kaçınıcı derecede etkindir?

B.O. — Bazen yapımcıdan hemen sonra. Bazen yönetmenden sonra. Bazen de ikisinden de önce. Değişir bu...

Y.S. — Çekim sırasında çalışmalara katılır mısınız? Sizden bir değişiklik istedikleri olur mu?

B.O. — Çekimle ilgilenmeyiz. Değişiklik istenir gerekince...

Y.S. — "Millî Sinema" açık oturumunda Metin Erksan, "Türk sinemasında seyirci, hiç bir zaman evlilik dışı ilişkileri kabul etmez" dedi. Sizce gerçek midir bu? Sizin senaryolarınızda bu tür ilişkiler yok mu?

B.O. — Gerçek. Yüzde yüz gerçek. Nedenlerini açıkladım sanıyorum.

Y.S. — Peki, son yıllarda ortalığı saran yerli "Seks filimleri" furçası hakkında ne düşünüyorsunuz?

B.O. — O ayrı bir durum. Seyirci o filmdeki kadını hayalindeki evleneceği kadın olarak değil, malûm heyecanlarla seyrediyor.

Y.S. — Bu noktada gerçekçilikten spailmiş olunmuyor mu?

B.O. — Tam tersine, gerçekçi olunuyor. Bu davranış, aslında halkın ruhundaki gerçeğe ayak uydurmaktan başka bir şey değil.

Y.S. — Sansür hakkında ne düşünüyorsunuz?

B.O. — Benim sansürle büyük bir takıntım olmadı. Bazılarınca sinemayı fazla kısıtlar gösterilmesine rağmen, ben öyle düşünmüyorum. Sansürün sınırları içinde de çok şey yapılabilir.

Y.S. — Türk filimlerinde sınıfsal ilişkiler genel olarak nasıl ele alınıyor?

B.O. — Fakirimiz çok olduğu için genellikle fakirden yana çıkıyor. Ama kesin bir sınırlama yok. Daha çok sınıf atlama üzerinde toplanıyor konular. Besleme kız evin zengin oğluya evlendi ya da tersi oldu mu, genellikle seyircinin isteyip tuttuğu bir durum...

Y.S. — Ama böyle birşey gerçek hayatta pek olmuyor tabii...

B.O. — Olmuyor ama olmasını istediği şeyi seyretmek istiyor seyirci. "Rüyalar gerçek olsa" hikâyesi...

Y.S. — Aslında filimler bu tür bir "Sınıf atlama"nın pek olmadığını gösterebilirler ve doğru yolu arasalar daha tutarlı değil mi?

B.O. — Elbette tutarlı. Ama sinema arz ve talep kanununa en bağlı mesteklerden biri...

Y.S. — "Millî Sinema" açık oturumunda beliren soruyu soralım. Türk toplumu sınıfsız bir toplum mu sizce?

B.O. — Hiç öyle şey olur mu? Sınıfsız bir toplum düşünülemez zaten. Biz bunu yalnızca isimlendirmiyoruz o kadar. Yoksa filimlerimizin yapısı iyisiyle kötüsüyle çoğu zaman bir temele dayanıyor. Muharrem Gürses'in eski ilkel görülen köy filimlerinde bile birtakım sosyal çatışmalar, sınıf sorunları vardı. O filimlerin iş yapması da bu öğelere dayanıyordu zaten...

Y.S. — Türk filimlerinde çok görülen mahkeme sahneleri son derece gerçekten uzaktır. Bu durum, araştırma yetersizliğinden mi yoksa film içinde bu sahnelere ayrılan sürenin azlığından mı doğmaktadır?

B.O. — Ya sahneyi yazmamak, ya da konuyu pekiştirmek yönünden oluyor bu gerçekten uzaklık. Bile bile, Hesaplı olarak. Örneğin Medeni Kanun'daki bir mahfuz hisse konusuna aldırmaksızın, kahramanlarımız mirasını istediği gibi kullanabilir filimlerimizde. Yanlışı bilir, aldırmayız. Kaç hukukçu görece o filmi de ne diyecek? Kimin umurunda. Daha iyisini tip ilminde yapıyoruz. Yeşilçam kendine özgü hastalıklar bulmakta eşsizdir. Kahraman bir garip hastalığa tutulur, öleceği saati bile bellidir. Ama sıkışınca bir şok (!), derhal iyileşir. Kôr olur, başka kördür. Kalp hastalıkları bile ilginçtir. Az önce dediğim gibi, mantıksızlık içinde bir mantık düzeni kurma çabalarının sonucu bütün bunlar.

Y.S. — Türk filimlerinde pavyon sahneleri de çoktur. Türk halkının çoğunluğunun pavyonla ilişkisi varmış gibi. Dertli erkek kahveye değil de gece kulübüne, pavyona gider hep. Bunun nedeni?

B.O. — Seyirci kahve yerine pavyon görmeyi dilediği için, Müzik, dans, dansözler. Onlara daha çekici geliyor.

Y.S. — Selim İleri gibi yeni genç senaryocuların Türk sinemasına birşey getirebileceklerine inanıyor musunuz?

B.O. — Selim İleri'nin senaryosunu yazdığı filimleri görmedim. Bunun cevabını vermem falcılık gibi olacak. Yalnız bu işin kuralı şu bence... İyi birşey yapabilmek için ilkin filmin iş yapmasını sağlamaları gerek. Aksi durumda zaten iş verilmeme tehlikesi sınırlanacağına göre şanslarını kaçıracaklardır. Yeniler için diyeceğim şu. Önce halk. Onu tanımak. Halkın içinden geçerek söylemek sözünü. Bunun için kendi kişiliklerinden bir ölçüde sıyrılıp, ortasını bulmaları gerekir. Yalnızca estetik ve sinema sanatını ön plâna alıp seyirci kaçırarak, seyircinin hazmedemediği şeyler işlemek gerek. Aksi halde senaryoculuk serüvenleri yarım kalır. O zaman da Türk sinemasına birşey getirme konusu kendiliğinden kaybolur...

(Bülent Oran'la bu konuşma Atilla Dorsay, Ne-zih Coş ve Engin Ayça tarafından yapılmıştır.)

Kaynaklar

TÜRK SİNEMASINDA EDEBİYAT UYARLAMALARI (I)

Nezih COŞ

- 1919 : Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanı → oyun / MÜRREBBİYE / Ahmet Fehim
1922 : Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanı / BOĞAZIÇI ESRARI - NUR BABA / Muhsin Ertuğrul
1923 : Halide Edip Adivar'ın romanı / ATEŞTEN GÖMLEK / Muhsin Ertuğrul
1924 : Peyami Safa'nın romanı / SÖZDE KIZLAR / Muhsin Ertuğrul
1932 : Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun eseri / BİR MİLLET UYANIYOR / M. Ertuğrul
1939 : Ziya Şakir'in hikâyesi / ALLAHIN CENNETİ / Muhsin Ertuğrul
1940 : Sermet Muhtar Alus'un romanı / KIVIRCIK PAŞA / Faruk Kenç
" : Valâ Nurettin'in eseri / YILMAZ ALİ / Faruk Kenç
1941 : Nâzım Hikmet Ran'ın hikâyesi / KAHVECİ GÜZELİ / Muhsin Ertuğrul
1942 : Ragıp Şevki Yeşim'in eseri / KEREM İLE ASLI / Adolf Körner
1947 : Reşat Nuri Güntekin'in hikâyesi / BİR DAĞ MASALI / Turgut Demirağ
" : Nâzım Hikmet Ran'ın masalı / KIZILIRMAK - KARAKOYUN / Muhsin Ertuğrul
" : İhsan Koza'nın romanı / SENEDE BİR GÜN / Ferdi Tayfur
" : Kerime Nadir'in romanı / SEVEN NE YAPMAZ / Şadan Kamil
1948 : Fikret Arıt'ın eseri / DAMGA / Seyfi Havaeri - Lütfi Akad
" : Şükûfe Nihal Başar'ın "Domanıç Dağlarının Yolcusu" romanı / UNUTULAN SIR - DOMANIÇ YOLCUSU / Şakir Sırmalı
" : Ziya Çalıkoğlu'nun eseri / HARMANKAYA / Sami Ayanoğlu
" : İhsan Koza'nın eseri / İSTİKLÂL MADALYASI / Ferdi Tayfur
1949 : Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanı / EFSUNCU BABA / Aydın Arakon
" : Tahir Olgaç'ın eseri / FEDAKÂR ANA / Seyfi Havaeri
" : İhsan Koza'nın "O Gece" romanı / KANLI DÖŞEK / Baha Gelenbevi
" : Halide Edip Adivar'ın romanı / VURUN KAHPEYE / Lütfi Akad
1950 : Aka Gündüz'ün eseri / ALLAH KERİM / Semih Evîn
" : Halide Edip'in romanı (2. çevirim) / ATEŞTEN GÖMLEK / Vedat Örfî Bengü
" : Refik Halid Karay'ın romanı / ÇETE / Çetin Karamanbey
" : M. Fahrettin Pekkan'ın eseri / ER MEYDANI / Sami Ayanoğlu
1951 : Esat Mahmut Karakurt'un romanı / ALLAHAİSMARLADIK / Sami Ayanoğlu
" : Vedat Pekgîr'in eseri / BENİ MAHVETTİLER / Talât Gözbak
" : Reşat Nuri Güntekin'in romanı / DUDAKTAN KALBE / Şadan Kamil
" : Refik Halid Karay'ın romanı / SÜRGÜN / Orhon Arıburnu

(Devam edecek)

(NOT : Bu listenin hazırlanmasında Ağâh Özgüç'ün "Türk Filmleri Sözlüğü"; Nijat Özön'ün "Türk Sineması Kronolojisi" ve Behçet Necatigil'in "Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü" kitaplarından yararlanılmıştır.)

SİNEMA DANIŞMA KURULU RAPORU (3)

IV. SİNEMANIN MESLEK SORUNLARI

A) SİNEMA MESLEĞİNİN ÖRGÜTLENDİRİLMESİ :

Kurulumuz, sinemanın çeşitli kollarının örgütlenmesinde "TSK" nın düzenleyici bir rol oynamasını, sinema mesleğine girmek isteyenlerin ve halen bu meslekte çalışanların "TSK" da tescil olmalarını uygun bulmaktadır.

Komisyonumuz, sinema mesleklerinin tanımının tamamıyla bir toplu sözleşme konusu olduğu görüşüne varmıştır.

B) HAKSIZ REKABETİN ÖNLENMESİ :

Sinema alanında haksız rekabeti önlemek amacıyla, filmlerin ve senaryoların isim, konu ve sahiplerine ait bir sicil tutulması ve bunun mecburî hale getirilmesi öngörülmüştür. Bu görevin "TSK" ya verilmesi uygun bulunmuştur.

V. SİNEMAYI GELİŞTİRİCİ YARDIMCI TEDBİRLER

Yurdumuzda sinema kültürünün gelişmesi ve yayılması alanında şimdiye kadar hemen hiç bir çalışmada bulunulmamış olmasını göz önüne alan kurulumuz, gerek seyircinin, gerekse sinemacıların yetişmesinde çok önemli olan sinema kültürünün tanıtılması, yayılması ve geliştirilmesinin, sinemacı yetiştirilmesinin bir kamu hizmeti olarak, öncelikle "TSK" na verilmesi gerektiği görüşüne varmıştır. Kurulumuz bu alanda şu tedbirlerin alınmasını önermektedir :

1) Türk sinemasına, sinemayı gereği gibi bilen eleman yetiştirilmesi amacıyla, "TSK" bünyesinde bir sinema okulu kurulmasını, bir an önce yerine getirilmesi gereken bir zorunluk olarak görmekteyiz.

2) Sinemacı yetiştirilmesi için burs sağlanması ya da dışarıdan yapılacak burs tekliflerinin "TSK" tarafından ilgililere duyurulması.

3) Bugüne kadar çoğu korunamamış bulunan yerli filmlerin bundan böyle eksiksiz saklanabilmesi için, basılı eserlerde olduğu gibi, "devlet nüshası" usulünün mecburî olarak konması.

4) Türk sinemasını yabancı ülkelerde tanıtmak, yerli filmleri yabancı ülkelerde yaymak ve satışlarını sağlamak amacıyla, "Unifrance", "Unitalia" tipinde bir kuruluşun, "TSK" bünyesi dışında meydana getirilmesinin desteklenmesi.

VI. TÜRK SİNEMA KURUMU'NUN YAPISI VE GÖREVLERİ

Kurulumuz bütün çalışmaları sırasında, gerek yerli filmciliğin korunması, gerek sinemacılık ve filmcilik çalışmalarının bir düzene bağlanması ve denetlenmesi yönlerinden bir örgüt kurulması ihtiyacının kendiliğinden belirdiğini görmüştür. Raporda geçici olarak "Türk Sinema Kurumu" (TSK) adıyla belirtilen bu örgüt, hem sinemanın çeşitli kolları arasında, hem de sinema endüstrisi ile devlet arasındaki ilişkileri düzenleyecektir.

Kurulumuz "TSK" nın yapısı, görev ve yetkileri ile gelir kaynakları konusundaki temel görüşlerini şu şekilde tespit etmiştir.

A) "TÜRK SİNEMA KURUMU" NUN YAPISI :

1) "TSK", Kültür Bakanlığı'na bağlı olmakla birlikte, malî ve idarî bakımdan, mümkün olduğu kadar bağımsız bir genel müdürlük olmalıdır.

2) "TSK" Yönetim Kurulu, aşağıda belirtilen kuruluşların kendi aralarından seçecekleri birer temsilciden meydana gelmelidir :

— Sinema endüstrisi işverenleri,

— Sinema işçileri,

— Ankara'da sinema öğretimi yapan üniversite ve yüksek okullar,

— İstanbul'da sinema öğretimi yapan üniversite ve yüksek okullar,

- Sinema sanatıyla ilgili kültür kuruluşları,
- Sinema Yazarları Birliği,
- Kültür Bakanlığı,
- Kültür Bakanının, resmî görevleri dışında, sinemayla ilgili çalışmaları olanlar arasından seçeceği bir kişi.

"TSK" Genel Müdürü, Yönetim Kurulu'nun tabii üyesidir.

3) "TSK"nın, sinema endüstrimizin bulunduğu İstanbul'da kurulması, işlerin çabuk ve düzenli yürütülmesi bakımından yararlı görülmektedir.

B) "TSK" NIN GÖREV VE YETKİLERİ :

1) Sinemacılık ve filmciliğin kalkınması için tedbirler almak, bununla ilgili olarak hazırlanacak mevzuatta devlete yardımcı olmak.

2) Kaliteli yerli filmlerin desteklenmesi, kısa film yapımının gelişmesi, yeni sinema salonlarının açılması, eski sinema salonlarının yenileştirilmesi, burs, okul, yayın, film arşivi ve müzesi gibi çeşitli işlerde kullanılacak fonu işletmek.

3) Yerli filmleri kalite bakımından değerlendirmek.

4) Uzun ve kısa yerli filmlerin en başarılılarına, bu filmlerin sanatçı ve teknisyenlerine ödül dağıtmak.

5) Uluslararası festivaller düzenlemek.

6) Yabancı festivallere Türkiye adına resmen katılacak yerli filmleri seçmek.

7) Mecburî programasyonu denetlemek.

8) Film bütünlüğünün korunmasını denetlemek ve programların istahını sağlamak.

9) Sinema mesleğinde çalışanların, senaryo ve film adlarının ve sahiplerinin sicilini tutmak.

10) Sinemanın sağlam temellere dayandırılması için gerekli araştırma ve incelemeleri yapmak, istatistikleri tutmak ve bunların sonuçlarını yayımlamak.

11) Sinema dernekleri, sinematekler gibi sinema kültürünü yaygın kurulusları ve sinema yayınlarını desteklemek, sanat sinemalarını tespit ve kontrol etmek.

12) "TSK"ya bağlı olarak sinema eğitim ve öğretimini gerçekleştirecek kurslar düzenlemek, Sinema Yüksek Okulu'nu açmak ve yönetmek, bunlar için gerekli öğretim ve eğitim araç ve gereçlerini sağlamak.

13) Çeşitli resmî kuruluşlara dağılmış film ünitelerinin bir elde toplanmasını, devletin kendi ihtiyacı için gerekli filmlerin çevrilmesini, Sinema Yüksek Okulu'nun ihtiyaçlarının karşılanmasını ve çağdaş sinema tekniği düzeyine ulaşılmasını sağlamak amacıyla bir devlet film stüdyosu kurmak ve yönetmek. Bu stüdyodan belli şartlar altında özel kişilerin eşit olarak yararlanmasını sağlamak.

Kurulumuz, "TSK"nın statüsünün ayrı bir kanunla tespit edilmesinin yararlı olacağı görüşüne varmıştır.

C) "TSK" NIN KAYNAKLARI :

Kurulumuz, meydana getirilmesi düşünülen "TSK"nın devlete bir yük olmaması için, bu kuruluşun oto-finansmana dayanmasını uygun görmüş ve gelir kaynaklarını aşağıdaki şekilde tespit etmiştir :

1) Bilet fiyatlarındaki filmci ve sinemacı hissesi toplamı üzerinden yüzdelik alacak şekilde bir "TSK" fonu payı.

2) "TSK"ya kaydiye ücretleri.

3) Filmlerini estetik değerlendirmeye sunacak film sahiplerinden peşin alınacak ücret.

4) Filmlerin kontrolü sistemi sürdürüldüğü takdirde, kontrole sunulacak filmlerden metre başına alınacak ücret.

5) Türkçe dublajlı yabancı filmlerden metre başına alınacak ücret.

6) "TSK"nın döner sermayesinin sağlayacağı gelirler.

(Devam edecek)

Yönetmenler

James Roy MacBean



Godard ve Dziga

Vertov Grubu

I — Sinema ve Diyalektik

Jean-Luc Godard yaşamaktadır ve Paris'te yeni bir filmi gösterilmeye başlanmıştır. 1971 Haziran'ında, tehlikeli şekilde yaralanarak ölümden döndüğü bir motosiklet kazasından sonra, hastanede kaygı dolu altı ay geçirmiş, birkaç deri nakli ameliyatı sonunda vücudu neredeyse yeniden birleştirilmişti.

Jean-Pierre Gorin'le yaptıkları yeni film, Godard'ın yeni durumuna uygun olarak, gerçekte kazadan uzun süre önce tasarladıkları ve burjuva toplumunun kendini tatmine yarayan iyimserliğini taşıyan, "Tout Va Bien" (Herşey Yolunda) adını taşıyor. Tamamen iyileşip işine döndüğü için, filmin adı Godard'ın durumuna da uygun bir kelime anlamı kazanmış oluyor. "Tout Va Bien", 41 yaşındaki Godard'ın 13 yıl içinde yaptığı yirmibeşinci uzun filmi ve Dziga Vertov Grubu (1) içindeki yedinci filmidir.

(1) Dziga Vertov Grubunun nüvesini, biri sürekli olarak Godard, diğeri ilkin Jean-Henri Roger (British Sounds ve Pravda için) sonra Jean-Pierre Gorin (grubun yaptığı son beş film için) olan iki kişi oluşturur. İlki Marsilya'lı genç bir militan, ikincisiyse eski bir gazeteci ve öğrenci lideridir. Doğal olarak grubun yapıtlarının ortak plânlama ve çekiminde birçok başka kişi ve militan gruplarının da katkısı vardır. Bazı Godard filmografilerinde, grubun ilk yapıtı olarak "Un Film Comme les Autres" (Diğerleri Gibi Bir Film) anılır. Bence, Godard'ın birtakım militan gruplarıyla teması sonucu ortaya çıkan ve 1968 Mayıs olaylarına ilişkin olan bu film, Dziga Vertov Grubunun kuruluşundan en az birkaç ay önce, 1968 sonlarında tamamlandı. Bu yüzden filmin grubun bir yapıtı değil, yapıtlarının habercisi sayılması gerekir sanırım.

Geçen Sonbahar New-York ve San Fransisco Şenliklerinde merakla beklenen "**Tout Va Bien**", **Dziga Vertov Grubunun** tüm yapıtlarına genel bir bakış için iyi bir fırsat yarattı sanıyorum. Böyle bir değerlendirme, **Jean-Pierre Gorin**'in, birlikte gerçekleştirilecek tasarıları da olmasına rağmen, **Godard** ve kendisinin yakın gelecekte kişisel tasarıları için çalışmayı amaçladıkları yolundaki açıklamasından sonra tamamen yerinde görünüyordu.

Öyleyse **Dziga Vertov Grubunun** filmlerinin özelliklerini saptamaya çalışalım. Birinci filmleri "**British Sounds**" (İngiliz Sesleri) ve üçüncüsü "**Vent d'Est**" (**Doğu Rüzgârı**) na başka yerlerde (2) değindiğim için, burada "**Pravda**", "**Struggle in Italy**", (**İtalya'da Mücadele**) ve "**Vladimir and Rosa**", (**Vladimir ve Rosa**) yani ikinci, dördüncü ve beşinci üzerinde duracağım. Bu filmlerden söz etmeden önce, **Godard** ve **Gorin**'in Filistin'deki El-Fetih (3) özgürlük hareketi üzerine yaptıkları ve gösterildiğinde en iddialı filmleri olacak olan altıncı film, "**Till Victory**" (**Zafere Kadar**) hakkında birkaç söz söylemek gerekir. Ortaya çıkan bazı üzücü durumlar, **Godard** ve **Gorin** i filmlerinin Filistin olayına getirdiği yorum hakkında söz etmekten alıkoymuş ve sonunda filmi'n dağıtımını geri bırakmaya karar verdiler. "**Till Victory**" 1970 ilkbaharında, Kral Hüseyin yönetiminin sonunun ve El Fetih'in egemenliğinin çok yakın görüldüğü bir devrede çekildi. Hareketin dikkatli, sabırlı ve sistematik plân ve örgütlemeye devrim için bir hazırlık örneği durumuna gelişinin savunma ve resimlenmesiydi amaçlanan. 1970 Sonbaharı ve 1971 ilkbaharında Filistin Gerillalarının Hüseyin'in kuvvetlerince ezilmesiyle aniden yön değiştiren olaylar, pek çok uluslararası gözlemci için olduğu gibi **Godard** ve **Gorin**'e de tam bir sürpriz ve düş kırıklığı oldu. Geçen yaz Paris'teki konuşmamızda **Gorin**, devrimci mücadelenin pratik düzeyindeki bu tersliğin, kendisi ve **Godard**'ı El Fetih hareketini desteklemeye götüren teorik tavrın, derin bir özleştirisini yapmaya zorladığını teslim etmişti. Bu özleştirinin yapılması beklendiği sürece - tabii bunun için **Godard** in iyileşmesi gerekiyordu - "**Till Victory**" boşlukta kalmaya mahkûmdü. Şimdiki tasarıları, filmi, oluşmaktaki tarihin nasıl çekileceği ya da çelilmeyeceğine ilişkin bir eleştirel ve özleştirisel analiz biçimine dönüştürmektir.

Dziga Vertov Grubunun tüm filmlerini görebilmek oldukça olanak dışıdır. Hattâ film yapabilmek için, çoğu zaman dağıtım hakkının önceden satıldığı Amerika'da bile, grubun filmleri çok kısa süre gösterilmiş, dar bir üniversite çevresiyle sınırlandırılmıştır. Fransa'da ise, **Godard** bu filmlerin ticarî yolla gösterilmesine karşı olduğu için, Sine-matek'teki fırsatlar dışında filmleri görebilmek için tek olanak, militan işçi ve öğrenci grupları için düzenlenen özel gösterilerdir. (Bu tür özel gösteriler, Fransız Marksist - Leninist sinema teorisinin etkin yayın organı Cinethique'in yöneticilerince düzenlenir.)

Bu içe kapanışın ve **Godard**'ı kolektif çalışmaya yönelten nedenlerin, hemen hemen aynı olduğunu anlamak pek güç değildir. Burjuva toplumunda diğer tüm şeyler gibi sanat da, her şeyden çok bir ticaret konusu ve sanat yapıtının değerini saptayan da genellikle sanatçının üdür. Fakat sanatçının ünü üzerine kurulu bu değer hemen bütünüyle bir mübadele değeridir. Sanat borsası ve önemli bir oranla sanat eleştirmenliği - ki bu borsanın bir uzantısıdır - bir sanat yapıtının işlevsel değeri ile ilgilenmezler, ilgilen-

(2) Bakınız : Film Quarterly, Kış 1970-71, Sight and Sound, Yaz 1971

(3) El Fetih, Filistin sorununu bir Arap - İsrail sınır kavgası olmaktan öte, Arap Ülkelerinde, özellikle Ürdün'de acele gerekli, köklü bir toplumsal değişim sorunu olarak gören ilk örgütlerden biridir. 1971 gerilla katliamından sonra, El Fetih'in uçak kaçırma ve diğer terörist eylemleri genellikle onaylamayan tavrı, diğer gruplarla, özellikle Münih Olimpiyat Kampı baskınından sorumlu tutulan "Kara Eylül" le arasını açmıştır.



DOĞU RÜZGÂRI / VENT D'EST / D. Vertov Grubu'nun 3. filmi.

seler de dekoratif anlamda, yatırım için, sosyal yerleri yüzünden, ya da entellektüeller açısından bazı şeyleri yeni bir ışık altında görebilmek içindir bu. (Burjuva entellektüelinin alâmeti farikası sayılan "Tefekkür" düşkünlüğüne dikkatinizi çekerim.) Sınıfsal mücadelenin ürünü olan sanatın, her çağda ve her türüyle, eylem yerine "tefekkür" ü öğütleyerek, yönetici sınıfın ideolojik aracı oluşu gibi işlevsel çözümler tabu sayılmış; bunun yerine sanatçının ün yapmasını sağlayan "seçkin bir kişisel stil" kavramı üzerinde durulmuştur.

Burjuva sanatının en değerli malları orijinalite, yenilik, seçkinlik ve bireycilik, ilgi çekici ve şatafatlı biçimde sergilendiklerinde deha belirtisi sayılmışlardır. Giderek **Duchamp**'tan* bu yana, bu yüksek değerleri bir sanat yapıtı "yaratarak" sergilemek bile gereksiz olmuş, Duchamp dâhinin yaratıcılığına yönelik ilgimizi "seçicilik" e yöneltmeğe çalışmıştır. Hazır - yapıtlarıyla, orijinaliteye karşı seri üretimi, yeniliğe karşı harcıâlemliği, seçkinliğe karşı da taklit edilirliliği ileri sürerek burjuva sanat değerlerini yadsımına rağmen, sonunda burjuva değerleri olmuştur güçlenen. Evet, burjuva sanat değerleri odak noktaları biraz kaymasına rağmen, Duchamp'ın bir sanat yapıtının özündeki değerlerin tersyüzü işlemindeki, gizli ve basit bir gerçek sayesinde takviye oldular. Bir sanat yapıtının öz değerlerine yapılan bu işlem, kendisi teryüz-olarak, sanat yapıtının kendinde değil fakat, sanatçının akıl ve duyarlılığında, parlak bir orijinalite, yenilik, seçkinlik ve bireycilik gösterisi oluyordu! Seçkin kişisel stili burjuva sanatçısının eşsiz duyarlılığının belirtisi sayıldığına göre, o bu özelliğini, sergileyeceği şeyi sadece "seçme" durumunda da olsa aynı dâhilikle gösterebilir ve söz konusu özel yeteneğini, sanat pazarı ve eleştirmenler üzerinde de uygulayabilirdi. (Duchamp'ın klozetini, Warhol'un çorba kâselerini "sanat" olarak gösterdiği gibi).

Kısaca burjuva sanatı da tıpkı burjuva toplumu gibi bireyin tanrılaştırılması üzerine çalışır. Ünlü olmak, bir anda tanınmaktadır.. Warhol'un da belirttiği gibi burjuvanın büyü düşü.

Sanat tüketicisine göre orijinalite garantisi olan kişisel imzasını elden bırakmadan kolektif çalışan **Godard**, ününün mübadele değerini geri iterek, bireyin bu sanatsal egemenliğine meydan okuyor ve seyircinin ilgisini sinemanın işlevine çekmeyi deniyor. Fa-

* Ç.N. — Marcel Duchamp : Fransá'da doğmuş, Amerikalı bir sanatçıdır, Dadaizm ve Sürrealizmin kurucularındandır. Fütürizm ve kübizme yaklaşım gösteren "Merdivenden inen çıplak" tabosuyla tanınır. 1923'te resmi bırakıp, hazır eşyalardan yaptığı heykellere yönelmiştir çalışmalarını.

kat bir filmin işlevi nedir? Bu soruyu sorarken idealizmin sanat kuramında kök salmış bir anlayışa da kendiliğinden karşı çıkmış oluyoruz. Yani sanatın değer ve özelliğinin, insanı "bayağı" maddesel gereksinmelerin egemenliğinden "kurtarıp", "yüksek" ruh ile- miyle bağlantısını sağlayan, pratik bir yararı olmayan, insancıl bir uğraş olduğunu söyleyen anlayışa. İnsanın maddesel gereksinmelerine nefret duyan bu idealist anlayış ya da anlayışsızlığın ikiz kardeşi de, gerçek sanatın, günlük bayağı sorunlarla değil, böyle basit konulara yer vermeyen, verirse bunu sanatın değerini düşürücü bir münasabetsizlik olacağını gevelleyen düşüncedir. (Örneğin Amerikalı Brecht uzmanlarının tedbirli ni- telieme ve eleştirileri).

Kısaca sanattaki egemen düşünce, "politika" denen nesneyi küçümseyerek sanat- tan soyutlama veya olasılığınca en basit düzeye indirgeme etkinliğine sahiptir. Bir yan- dan insana düşünce ve hayal gücünü özgürce (!) kullanabilme olanağı verdiği için sanat göklere çıkarılırken, öte yandan insana, bu yeteneklerini özgürce kullanabilmesi için "po- litikanın kakalamadığı", sonsuz ve evrensel değerler alanı (özellikle duygular dünyası) işaret ediliyor. Bu pek yaygın, politikayı gizli tutma çabaları rastlantı mıdır? Yoksa tarih, çağlar boyu her yerde, sanatın iktidar ve ayrıcalık sahibi seçkin sınıfın hizmetinde oldu- ğunu, firavunların, din adamlarının, imparator ve kralların, papaların, diktatörlerin ve başkanların ve de hayırsever endüstricilerin hizmetinde olduğunu göstermemiş midir? Sanatın kendileri için "işlevsel değeri" olduğunu farkedip, onu halkın kurulu düzenden hesap sormasını önlemede kullanmamışlar mıdır?

Böylelikle, yeterince ilginç olarak, sınıflı bir toplumda bir filmin ya da herhangi bir sanat yapıtının işlevsel değerinin ne olduğu sorulurken, kim için - ve maalesef - kime karşı sorusunun da sorulması gereği ortaya çıkıyor. (Sanatın sınıfsız bir toplumdaki iş- levinin ne olabileceği sorusu da ayrıca incelemek istediğim ilginç bir soru.) Söz konusu olan sinema olunca, **Godard** ilk filmlerinin ulaştığı seyircinin ve bu seyircinin yalnız film- lerdeki sınıfsal özellikleri farketmekle kalmayıp, sömürülen sınıflar yanında saf tutup tutmadığının, gerçekçi olarak gözlemlenmesine gerek duymuştur. Seyirci sinema sanatını çalışan sınıf yararına teorik ve pratik bir araç, daha önemlisi sosyal değişim için bir araç niteliğine dönüştürme gereğini duyacak mıdır? **Godard** doğal olarak, böyle bir radikal- liğin eski seyircisinin çoğundan beklenemeyeceğini farketmişti. Öylesine yerleşikti ki idealist estetiğin pişkin önyargıları. Sonuçta **Godard** yeni filmlerinin eski seyircisi tara- fından görülmesini zorlaştırmaya karar verdi ve yeni filmlerinin sanat sinemasının eski mabetlerinde gösterilmesine izin vermedi. **Godard** ve **Gorin** böylece, sinemayı her şeyin üstünde, sınıf ayrılıklarını ve sınıf çatışmasını gizlemeye yaramaktan çıkarıp yeni ve devrimci bir yönde kullanmak istediklerinden, yeni filmlerini eski seyirci çevresinden gelebilecek her etkiden uzak tutmayı amaçladılar. Filmlerini giderek, sınıflar arasındaki sınır çizgisini netleştirip sınıf çatışmasını, ve sınıf mücadelesine girenlerle seyirci ka- lanlar arasındaki çatışmayı hızlandırmak için kullanmaya yöneldiler. **Dziga Vertov Gru- bunun** filmleri bu açıdan her seyirciyi sınıf mücadelesi gerçeğiyle yüzyüze getirip, mü- cadele içinde bir saf tutma çağrısı yapar.

Bu kavga çağrısı şakaya gelmez bir çağrıdır. Pek çok kişinin keyfini kaçıran Mark- sist - Leninist ve Maoist sloganlar bu filmlerde oldukça boldur. Çoğu seyirciye göre usandırıcı dirdirler ya da yıpratıcı atıp - tutmalardır bunlar. Eğlence veya sanatı ön plâ- na alan burjuva filmlerinin seyircisi, ideolojik analizlerden ya da burjuva bireyciliğine karşı savaş çağrısından kesinlikle hoşlanmayacaktır. Ve itirazlarını sıralamaya başlayacak- tır: Ya çok kutsal estetiğin dokunulmazlığın sığınıp "Politikanın sanatta yeri yoktur", ya entellektüel havasını takınıp "bu düşünceleri tartışmayı çok isterim ama azizim lütfen işe sloganları karıştırmayın", ya da en sonunda eğlenceye düşkünlüğünün köleliğinde "çok sıkıcı" diyecektir. Ama bu yan çizmelerin hepsi burjuva bilincinin, statükoya mey-

dan okuyan açılımlardan kaçışını akıl gereği gibi gösterme çabalarını da sergiler. Bu sorunlarla başka yerlerde sanki hiç yüz yüze gelmemişçesine, sanatta yüz yüze getirilmelerine içerleyip ve kızgınlıklarını kendi açılarından haklı görerek sık sık filmi yarıda terkederler.

Bununla beraber bu filmlerin politik bilinçten yoksun seyirciyi sapırtması da mümkündür. Şu sıralarda gençlik içinde radikal düşüncelerin yaygınlığından haberdar olan **Godard ve Gorin** pundunda bir işaretle seyirciye "ileri" çıgıkları atırmak gibi kolay bir yol seçmekten dikkatle kaçındılar. Bu yüzden **Dziga Vertov Grubu** filmleri, seyirciyi özellikle sesi yüksek sahnelerin inatçı kararlılığında, önceden düşünülmüş sınavlara sokarlar. Radikal rolü oynayan ilımlılarla, filmin ortaya koyduğu sorunları kavrayacak ve çözümlüne katkıda bulunacakların sınavıdır bu.

Sonuç olarak **Dziga Vertov Grubu** nun filmleri kendilerini aktif olarak kavgaya adanmış devrimci militanlar için yapılmıştır.

Bu filmlerin kime seslenmesi gerektiği epey tartışıldığı için bu son nokta biraz daha incelenmeğe değer. Tartışma, filmlerin işçi sınıfı yanında saf tutar nitelikte oluşları nedeniyle, işçiler için yapıldığının ileri sürülmesi ile başlamıştı. Bu noktadan sonra tartışma şu eski çıkmaza, "ama bu filmler işçiler için fazla entellektüel sayılmaz mı, işçiler bu filmleri anlar mı?" çıkmazına girerek yozlaştı. Fakat **Godard ve Gorin** filmlerinin sadece işçilere değil belirsiz bir kitleye ve belirlemek gerekirse daha çok filmlerin getirdiği sorunlara teorik ve pratik olarak eğilecek, işçi, öğrenci, militan herkese seslendiğini söylediler. Hattâ giderek kitleler için film yapmanın kendi açılarından küstahlık olacağını belirttiler. Zaten küçük burjuva çevresinden gelen kişiler olarak, işçinin, özellikle üzerindeki baskının analizini yapamayan sınıf bilincinden yoksun işçinin günlük yaşamına değinebilmelerini sağlayacak tecrübeleri olmadığını teslim etmektedirler. Buna rağmen bu çatlağı onarabilmek için yapabilecekleri şeyler yok mudur? Vardır kuşkusuz. Küçük işçi ve öğrenci gruplarıyla, birbirlerinin deneylerinden yararlanarak ve bilgi alışverişiyle grup projeleri hazırlamak, ortak tecrübe kazanarak film çekmek ve böylece devrimci teori ve pratiklerini daha geliştirmeğe başlamak.

Bu aşamaya nasıl varılmıştır? Grubun her yapıtının hazırlık devresi **Godard ve Gorin**'in birkaç yıldır sürekli bağlantı halinde oldukları militan gruplarıyla yapılan uzun tartışmaları içerir. Bundan öte etkiler karşılıklı olmuş, militan grupları da kendi eylemlerini hazırlarken **Godard ve Gorin**'le tartışmışlardır. Kısa bir süre önce bu militan gruplarının çekime, özellikle kurguya bir katkıları olup olmadığını sorduğumda **Gorin** "bir dereceye kadar evet" diye cevap vermişti. Bu katkının, kendisi ve **Godard**'ın, kurgunun çekimden önce, çekim sırasında ve çekimden sonra olmak üzere üç kademeli bir işlem olduğunu ileri sürmelerinden bu yana daha da arttığını eklemiştir. Bu açıdan bakılırsa Filistin gerillalarının bile, Paris'e gelip çekim sonrası kurgusuna katkıda bulunma olanakları olmasına rağmen, kurgu işleminde bir rol oynadıklarından söz edilebilir. Fakat **Godard ve Gorin**'in gerçeğin perdeye yansımaları konusunda **Chris Marker**'in "SLON" grubu, **Paul Seban** in "Fransız CGT" işçi birliği veya "Newsreel" gibi militan sinema gruplarına karşı düşünceleri savunduğunu hatırlarsanız, bunun bir fantezi olduğunu kabul edebilirsiniz. Çünkü **Dziga Vertov Grubu** nedenlerin, etkilerin, ilişkilerin ve çelişkilerin derin bir özenle analizine olanak tanımayan, "seyirciyi olayın içine götüren" bu "gerçek görüntü avı" yaklaşımına karşı olduğunu çok kez kesinlikle belirtmiştir.

(Devam edecek)

"Film Quarterly" Sonbahar 1972'dan
Çeviren : M. REŞİT

Costa-Gavras'la bir konuşma

— Costa - Gavras, "engagé" bir yönetmen misiniz?

— "Engagé" olmaktan, bağlanmaktan çok söz ediliyor. Saçma. Olmamak çok zor zaten. Olmadıklarını söyleyenler bile "engagé", çünkü olanlara göz yumuyorlar.

Kendi hesabıma, albayların cuntasından sonra Yunanistan üstüne bir film yapmaya kendimi zorunlu hissediyordum. "Z"nin başarısı öyle büyük oldu ki, film, siyasal sinemanın bir örneği sayıldı. Çekoslovakya olayları üstüne "İtiraf - L'Aveu" filmini de çevirmem gerekti. Bu iki ülke ve olaylar arasında koşutluk var. Bugün tamamladığım "Sıkı Yönetim - Etat de Siège", bir ölçülemeyi meydana koyuyor. Bu 3 filmi yapmış olduğum için kendimi bir ölçüde "özgür" duyuyorum. Daha iyiyim şimdi ve başka şeyler yapmak isteğimdeyim.

Siyasal sinema konusunda şunu eklemek isterim ki, o çoktan beri var. Çocuklukta, Zulu'ların siyah vahşiler olduğunu, veya Kızıldenizlilerin tek arzusunun kafanın derisini yuzmek olduğunu anlatan filimler gördüğümü anıyorum. Bunlar da siyasal sinema örnekleriydi. Hepimiz bu filimlerden şartlandık. Allahtan, Peckinpah gibi yönetmenler çıktı. "Küçük Dev Adam" gibi filimler yapıldı, Kızıldenizlilerin çoğu beyazdan hiç de aşağı olmadığı gösterildi. Diğer bazı filimler, polislin hiç te bize inandırılmak istendiği kadar temiz olmadığını kanıtıyorlar. Sinema gitgide gerçeğe yaklaşıyor, gerçeği arıyor.

— Bize "Sıkı Yönetim"den söz edin.

— Başta en büyük sorun, tema'yı saptamaktı. "Z" ve "İtiraf"ı sunmak için Güney Amerika'da bulundum. Latin Amerika'da, Şili'de, Bir gün, 3 yıl önce Uruguay'da olmuş bir olayı anlattılar. Bunun etrafında, Franço Solinas'la birlikte hikâyemizi kurduk. Butun olaylar, "Üçüncü Dünya"da geçerli olan rejimlerin özelliğini taşıyor.

— Film hikâyesi, kısaca nedir?

— Uluslararası bir örgüt için çalışan bir adam kaçırılır. Halk, onun daima insanlığın yararına çalışan bir iyiliksever olduğuna inandırmıştır. Oysa film boyunca yürütülen araştırmada, bu İtalyan - Amerikalı'nın sanılan kişi olmadığı, tersine ülkede meydana gelmiş birçok siyasal olaydan sorumlu olduğu anlaşılır.

— Bu kişiyi Yves Montand oynuyor.

— Evet ve ilk kez Montand bir ters - kahraman rolünü kabulleniyor. Bir tiyatro kumpanyası gibi çalışıyoruz. Bir gün örneğin Brecht'i oynarsak, kesindir ki herkes iyileri oynayamayacak. Değişmek gerek. Herkes, kendini öyküye adanmış durumda.

— Diğer oyuncularınız kimler?

— Jacques Weber, Jean - Luc Bideau, Renato Salvatori, O.E. Hasse.. Şili'li oyuncular da var.

— Çekim Güney Amerika'da oldu, değil mi?

— Evet, Santiago'da, Valparezo'da, 1914-18 savaşlarından beri tamamen terk edilmiş, köylerin bulunduğu nefes kesici bir çölde çekti. Oralarda aklın almadığı anıtlar var. Örneğin İtalya'dan gelen Carrar mermeriyle yapılmış bir kilise. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Şili'nin ünlü sodyum nitrat endüstrisi etrafında kurulu bu kentler, endüstri kaybolunca terk edilmişler...

Şunu eklemeliyim ki, Şili'liler çok anlayışlı davrandılar. Hiç bir sansür sorunu olmadı. Tam bir özgürlük içinde çalıştık.

— "Sıkı Yönetim", "Z" ve "İtiraf"a kıyasla ne ifade eder?

— Hikâye plânında, önceki filimlerimden ayrılır. Mis-en-scène, çok daha özgürdür. "Gösteri" olarak daha çok "Z"ye yakındır. Kaçırılmalar, polis aramalarıyla, hareketli bir film bu. Her filmin, büyük yığınlarca kolay anlaşılabilir olması gerektiği kanısındayım. Bunun için, hareketli bölümleri ve şiirli bölümleri vurgulamak gerekir.

— Seyirciye bir rahatlık duygusu verecek mi film?

— Sanmıyorum. Bu kez seyirci kendini olaylara daha yakın duyacak. Dünyada böylesine korkunç şeyler olurken, nasıl olur da "özgür âlem"den olduğumuzu haykırabiliriz?

— **"Z" nin başarısı yaşamınızı değiştirdi mi?**

— Diyelim ki birçok insanın benim hakkındaki kanısını değiştirdi önce. Sonra da profesyonel plânda, çalışmamı kolaylaştırdı. Şimdi istediğimi yapabiliyorum. Böylesine bir zafer, tehlikeli de olabilir. Bugün Yunanistan ve albaylar denince "Z" nin akla gelmesinden çok seviniçliyim.

— **Yunanistan'ın "Z" i satın almak istediği doğru mu?**

— Ben de duydum, ama birkaç bölümünü kesmek şartıyla. Oysa filmimin kesilmesine izin vermem. Ayrıca "Z" oynatılmadıkça bütün diğer filimlerimin de Yunanistan'da dağıtılmasına izin vermeyeceğim.

— **Melina Mercouri'ye kıyasla yeriniz?**

— Fransa'ya 19 yaşında geldim. Yunanistan doğduğum ülke, Fransa vatanımdır. Fransız uyruğundayım. Orada olanlar beni elbette ki müthiş etkiler. Ama Melina'nın Atina'yla başka bağları var. Başka biçimde savaşıyor, başka türlü bir mücadele veriyor. Çoğu zaman onunla hemfikirim. Ama her zaman değil.

— **Gelecek filminiz?**

— Bir polisiye komedi olacak. Devamlı çalışıyorum üstünde.

— **İlk sinema anılarınız?**

— Bir Sabu filmi. Atina'da bir yazlık sinemada. Sonra askerî geçitler hatırlıyorum. Hitler rejimi hakkında mı, yoksa Yunan filimleri mi bilmiyorum, çünkü 1937'de Yunanistan'da faşizm zaten vardı. Savaştan sonra, Amerikan filimleri görmeye başladım. Erroll Flynn'in filimlerini, Fransa'ya gelince, sinemanın yalnızca Amerikan olmadığını anladım. Renoir'i, Ruslar'ı keşfettim.

— **Yönetmen olmaya niyetiniz var mıydı?**

— Hayır. Yunanistan'dan kaçmak ve yazar olmak istiyordum. Romain Rolland'ı, Victor Hugo'yu biliyordum, Zola'yı değil. Steinbeck'i okumuştum, ama "Gazap Üzümleri" filmini Yunanistan'da görmek olanaksızdı.

— **Ne yazmak istiyordunuz?**

— Tanrı ve din hakkında izlenimler yazmaya başlamıştım. Annem, çok inançlıydı. Bütün gençliğim kilise yakınlarında geçti. Sonraları, kilisenin ilkeleriyle bunların uygulanması arasında temel ayrılıklar olduğunu farkettim.

— **Filim çekerken hikâyenin yazılışına verdiğiniz önem nedir?**

— Bir film, her şeyden önce, bir veya birkaç kişinin yaşamından bir dilimdir. Bu, bir yıla yakın bir çalışma ister. Senaryo, kuşkusuz en önemli şeydir. Filmin yazılması hazırlanması. Sonra çekim gelir. Bu, kuşkusuz ana dönemdir. Bu, yapılmak istenen, yazılan, artı başka şeydir. Sonra da, filmin yazılmasının son aşaması olan kurgu gelir. Hayâl edilen, filmin üçüncü aşamadan sonra, ilk senaryoda düşünülene en yakın biçime gelebilmesidir.

— **Star sistemi?**

— Sinemayı bir biçime yönelttiği, tamamen deforme ettiği ölçüde buna karşıyım. Amerikan sineması, yakın zamanda bu sistemden kurtulduğu için bir patlayış yaptı.

— **Yves Montand sizin için nedir?**

— Bir dost, büyük bir dost, büyük bir sevgiyle, kusurları, erdemleri ile sevdiğim bir arkadaşı. Onunla tam bir özgürlük içinde çalışırız. Önce filmi düşünür. İlk filmim "Caniler Ekspresi" ni onun sayesinde çevirdim. İlişkilerimiz kardeşlik ve güven üstüne kuruludur.

— **Filim Yönetmenleri Derneği başkanısınız. Fransız sinemasından söz eder misiniz?**

— 1968 olaylarından sonra bir patlayış olacağını sandım. Olmadı, ama olacak.. Kusur yönetmenlerin değil bence. Fransa'da bir frenleme, bir sansur, bir oto-sansur sistemi var, ne yazık ki.. Yönetmenler yareklendirilmiyor ve birçok filmin 18 yaşından küçüklere yasak edilmesi, işleri kolaylaştırıyor. Bir Fransız yapımcısının, elinde "Fellini - Roma"nın senaryosunu görse ne hallere gireceğini görür gibiyim. Buna karşılık, saçma sapan bir gangster, haydut öyküsüyle işler çok kolay. Kendi hesabıma, her gün birçok senaryo alıyorum. Bu denli büyük, önemli eser dururken yalnızca kara seri öyküleriyle yetinilmesi uzucu. Aragon'un "Aurelien"i örneğin, ne güne duruyor?

Filmografi : 1964 : Canılar Ekspresi (Compartiment Fumeurs); 1967 : Onüçüncü Adam (Un Homme de Trop) 1968 : Z; 1969 : L'Aveu; 1972 : Etat de Siège.

"Sıkı Yönetim" üstüne

Costa - Gavras'ın kişiliğine dönmek gerekli değil, buna karşılık, Şili'de bir Fransız - İtalyan - Alman ortak - yapımı olarak çevrilmiş son filminin senaryosu, **Franco Solinas'a** ait. Oysa, İtalya'da L'Unité ve Paese Sera gazetelerinde çalışmış bir gazeteci olan Solinas, Rosi'nin "**Salvatore Giuliano**" ve Pontecorvo nun 3 filminin, "**Kapo**", "**Cezayir Savaşı**" ve "**Queimada**"sının senaryocusu. "Sıkı Yönetim" hakkında şöyle yazıyor: "Bir gerilim filmi yapmayı denemedik. Halka bir soru sormak istedik: Alışılmış "ölecek mi?" sorusu değil bu, "Sorumlu mu, değil mi?" sorusu."

Kendisini kaçırmış isyancılar tarafından yargılanan kişi, Montevideo'da A.I.D. hesabına çalışan bir Amerikalı. Bu, bilindiği üzere, uluslararası bir yardım örgütü. 36 başlı bir yaratık, diğer nitelikleri arasında biri de Uluslararası bir Polis Akademisi olması (ve çok unutulmuş bir nokta, bu örgütün 1962'de Kennedy tarafından kurulduğu). İsyancılar gelince, bunlar geçmiş yıllarda çalışma yöntemleri ve cüretleri ile ün yapmış Tupamaros'lar. Böylece, senaryo, elde var olan delillerle kesinleşen bir siyasal suçluluğun isbatını yapmak amacı çerçevesinde yazılmış. Philip-Michel Santor'un (**Yves Montand**) kişiliği değil, temsil ettiği söz konusu. Direkt, bilinçli, istenmiş sorumluluklar düzeyinde. Filmin gücü, hemen tamamen konuşmalarda, A.I.D'nin yöntemleri ve kişileri hakkında bölümlerle renklendirilmiş sorgularda, hükümete karşı çıkan gazeteci veya senatörlerin müdahalesinde. Söz konusu olan, demek ki bir isbat etme olayıdır, başından itibaren yok edilen gerilimin ve hareket sinemasının etkilerinden sıyrılan bir filmidir bu...

Yönetmen, gerçekten de, çapını ilk bölümlerden itibaren ortaya koyuyor: Araştırmalar, barajlar, polis baskınları, ve bütün bunlar, basık, kederli, yağışlı bir gökyüzü altında geçiyor. Işık, çekimin sıkışık hareketleri hemen bir baskı atmosferi yaratıyor. Sonra, esasa bağlı kalmak gibi jansenist bir tavır benimseyen Gavras, dâvânın öğelerini yerli yerine koyuyor. Hiç bir araştırma, büyüleyen hiç birşey yok, perdede görülen başka, mis-en-scène etkileriyle daha öteye gitme yok (örneğin Preminger'in bir "Washington'da Fırtına" sında olduğu gibi...)

Gavras'a saldırmak, **Yves Boisset**'nin imkânsız bir film, iyi olması imkânsız bir film olan "**Suikast - L'Attentat**" daki teşhirini yeğlemek anlamına mı gelir? Dramatik etkileri yadsımaksızın, "**Mattei Olayı**" ispat için yetenek yararlı olabileceğini göstermişti. "**Sıkıyönetim**" de, yetenek, istenmiş olsun veya olmasın, isbatın dışında kalıyor. Oyuncuların oyununda bile bu bir TV stildir, yani stilsizliğin örneği. "Dil" konusunda tamamen iddiasız olan film, yine de bazı erdemlere sahip. Açık, yalın, şiddetin kolaylıklarını sömürmeyen, ve yarırsız olmayan bir eser. Seyirci büyülenmeyecek ise de, perdede bağlanacak herhalde ve filmin getirdiği sağlıklı mesaj nedeniyle bunu dilemek gerekir. Öyle savaşlar vardır ki, en kaba yöntemler en etkili olanlardır.

Claude Michel Cluny Cinéma 73 - Mart
Çeviren : A. DORSAY

Haberler

"SON TANGO" ÜSTÜNE...

Bertolucci'nin "**Paris'te Son Tango**" su birçok ülkede günün olayı olmayı sürdürüyor. Vatikan'ın organı olan "Osservatore Romano" gazetesi, filme yeniden saldırarak "erotizm in en bayağısı" nı yaptığını ileri sürdü. Buna karşılık, filmi yargılayan Bolonya mahkemesi, şikâyet konusu olan "anormal münasebet biçimi" nin, "İncil'de ve ilâhî Komedyâ'da da söz konusu olduğunu" söyleyerek filim üzerindeki yasağı kaldırdı.

ÖLÜMLER

Sinema, geçen haftalarda da bazı unlülerini yitirdi. Özellikle "Çanlar Kimin İçin Çalıyor,, ve Orson Welles'in "Mr. Arkadin" filimleriyle hatırlanan ünlü Yunan tragedya oyuncusu **Katina Paxinou**, 73 yaşında öldü. "Dr. Jivago" ve Polanski'nin "Wampirler Balosu" filimlerindeki kompozisyonlarıyla anılan **Jack Mac Govran** ve western'lerde rol almış olan **Tim Holt**, 54 yaşında öldüler. 1939'dan beri Hollywood'da çeşitli filimlerde rol alan **Cecil Killeway** da 80 yaşında öldü. Son olarak, Stanley Kramer'in "Beklenmeyen Misafir" inde önemli bir rol almıştı.

İKİ ÖNEMLİ ŞENLİK

İki yılda bir yapılan Kartaca şenliginden sonra, gitgide gelişmekte olan genç Afrika ülkeleri sineması, yeni bir şenlik kazanmış bulunuyor **Ugadugu Şenliği**, birçok yeni kişiliğin, çarpıcı filmin keşfedilmesini sağladı. Şenlik sonucunda, Fas'lı Şuhel Ben Barka'nın "1001 El" filmi büyük ödülü aldı. Gabon'lu Pierre - Marie N'Dong'un "Hüviyet" filmi Afrika gerçeklerini en iyi yansıtan filim seçildi. "Yedinci Sanat" ödülü, Cezayir'li Lakdar Hamina'nın "Aralık", yüreklendirme ödülü, Yüksek - Volta'dan Dim Kola'nın "Parya'ların Kanı" filimlerine verildi. Nijerya'lı yönetmen Umaru Ganda, filimlerinin tümü için özel bir jüri ödülü aldı. Fransa'nın **Grenoble** kentinde yapılmakta olan Kısa Filim Şenlikleri'nin ikincisinde ise, canlı - resim dalında Polonya'lı Jerzy Kucia'nın "Dönüş", belge filimde Mısırlı kadın yönetmen Atiyat El Abnudi'nin "Çamurdan At", ideolojik filim dalında ise, Küba'lı Octavio Cortazar'ın "Sobre un Primer Combate" filimleri ödülü aldılar.

WILDER'İN ÖFKESİ

Uzunca bir sessizlikten sonra sinemaya dönen ünlü güldürü ustası Billy Wilder, "Avanti" isimli filmi Amerikalı eleştirmenlerce yerden yere vurulduktan sonra çok kızdı ve bir daha filim yapmayacağını söyledi. Wilder'in filmini çok tutan birtakım Fransız eleştirmenleri ise, Amerikalı eleştirmenleri ciddiye aldığı için Wilder'i kınıyorlar.

72'DEN KALANLAR

Fransa'nın önde gelen sinema dergilerinden **Cinéma 73**, iki ayrı liste halinde 1972 yılının en iyi filimlerini seçti. Dergi yazarlarının listesi şöyle :

1 — Kızıl İlahî - Psaume Rouge (Miklos Jancso), 2 — Fellini - Roma, 3 — Paris'te Son Tango (Bertolucci), 4 — Aile Yaşamı - Family Life (Kenneth Loach), 5 —

Bernadette'in Gerçek Kişiliği (Gilles Carle), 6 — Merasim (Nagisa Oshima), 7 — Burjuvazi'nin Gizli Çekiciliği (Bunuel), 8 — Mattei Olayı (Francesco Rosi), 9 — Jeremiah Johnson (Sidney Pollack), 10 — Mekanik Portakal - A Clockwork Orange (Kubrick).

Okuyucuların listesi ise şöyle :

1 — Mekanik Portakal, 2 — Fellini - Roma, 3 — Burjuvazinin Gizli Çekiciliği, 4 — Kızıl İlahi, 5 — Mattei Olayı, 6 — Jeremiah Johnson, 7 — Aile Yaşamı, 8 — Kurtuluş - Deliverance (John Boorman), 9 — Paris'te Son Tango, 10 — Johnny Silâhını Çekti - Johnny Got his Gun (Dalton Trumbo)..

New-York Times gazetesi ise, 1972'de Amerika'da gösterilmiş en kötü 10 filmi seçti. Liste şöyle : 1 — Mary Stuart (Charles Jarrott), 2 — Genç Winston (Richard Attenborough), 3 — Adam - The Man (Joseph Sargent), 4 — Halkın Gözü - The Public Eye (Carol Reed), 5 — Portnoy ve Kompleksi (Ernest Lehmann), 6 — Town Adlı Bir Yer - A Place Called Town (Don Schain), 7 — Erkeklerle Kadınlar Arasındaki Savaş (Melville Shavelson), 8 — Trouble Man (İvan Dixon), 9 — Vahşi Messiyah (Ken Russell), 10 — Hayatımızın En Güzel Günü (Gordon Davidson).

ÇEVİRİLENLER

84 yaşındaki **Charles Chaplin**, yakında İngiltere'de baş rollerinde kızları Josephine ve Victoria'yı oynayacağı "The Freak" adlı bir filim çevirecek. Yönetmenliğe başlayan **Maurice Ronet**, arılar hakkında bir belge - filim hazırlıyor. Sonra da Herman Melville'in ünlü romanı "Bartelby"yi filme alacak. Sinemaya parlak bir dönüş yapan ve son filmi "Fat City" ve "Yarıç John Bean'in Serüvenleri" filmiyle eleştirmenlerin övgüsünü kazanan **John Huston**, "Katolikler" adlı yeni bir filme başlıyor. "Don Kişot" adlı bir bale - filmin baş rolünde Rudolf Nureyev oynuyor. Nick Quarry'nin Mafia üstüne romanı "Baba Öldü", Hollywood'un ünlü yapımcısı **Hal Wallis**'in elinde filim haline getiriliyor. Yönetmenliği sürdüren eski kameraman **Nicolas Roeg**'in yeni filmi "Don't Look Now"da Julie Christie ve Donald Sutherland oynuyorlar. Eser Daphné Du Maurier'in bir hikâyesinden alınma, **Giuliano Montaldo**, yeni filmi "Giordano Bruno"da Gian Maria Volonté'yi yönetiyor. **Guy Green**, ünlü din reformcusu Luther'in hayatını, Stacy Keach, Hugh, Griffith, Alan Badel'in oyunlarıyla filme alıyor. "Kanunun Kuvveti" filmiyle üne kavuşan **William Friedkin**'in son filmi "Exorcist" de Ellen Burstyn, Max Von Sydow, Lee J. Cobb oynuyorlar. **Stanley Kramer**, "Oklahoma Crude"la sinemaya döndü. George Scott, Faye Dunaway, John Mills ve Jack Palance oynuyorlar. **Sidney Lumet**'nin "Offence" filminde dedektif Johnson rolünde büyük başarı kazanan Sean Connery, bu filmin bir seri haline getirilmesini umut ettiğini söyledi...

AFİŞTEN YOKOLAN FİMLER

Geçtiğimiz haftalarda, sansürden izin alıp geçmiş olan 2 filim, gösterildikleri sinemaların afişinden, herhalde "rûfai"lerin hismine uğrayarak alelacele indirildiler. Atlas Sinemasında gösterilmekte olan "**Vahşet - Solange'a Ne Oldu?**" adlı İtalyan seks-korku filminden sonra, aynı olay, genç Fransız yönetmeni André Farwagi'nin Lâle ve Site'de gösterilen "**Ölümünü Gören Adam - Le Temps de Mourir**"'inin başına geldi. Böylece Türkiye'de bugün artık tek bir sansürden söz etmenin ne derece anlamsız olduğu meydana çıktı.

Sine - Mizah

ELEŞTİRME ÖRNEKLERİ : (3)

(Uzun süre Amerika'da kalıp Türk sinemasına ve toplum yaşamına balonla ani bir iniş yapmış sinema yazarının eleştirisidir.)

Sinemada sesin önemini Türkiye'de kimse bilmiyor.. Londra'da iken, yakın dostum Alfred Hitchcock'un "Sapık" filmi üzerinde bir deney yaparak düşüncelerimi ortaya koymuştum. Filmi, özel olarak davet ettiğim 50 kişi kadar bir topluluğa sessiz olarak gösterdim. Sonra izlenimlerini, hangi sahnelerde heyecan duyduklarını bir anketle tesbit ettim. Sonucu Hitchcock'la birlikte yemek yerken tartıştık. Tabağında o çok sevdiği av hayvanlarından birini parçalara bölerken, "Very interesting, very interesting" diyerek, anket sonucunda filmin en heyecanlı bölümlerinin etkisini kaybetmiş olmasına şaşıtığını belirtti. "Yes Hitch" dedim, omuzuna vurarak, "önemli olan senin çektiğin film değil, koyduğun müziktir". Böylece teorimi ispat etmiş oldum. Şimdi Yeşilçam'da benim bu dediklerime kulak asılacak olsa, sinemanın da en mükemmel örnekleri yapılır. Konular monotonmuş, halkın çıkarları gözetilmiyormuş, devrimci sinemadan eser yokmuş.. Bunların ne önemi var canım? Önemli olan, profesyonellerin, yaptığı işi iyi bilenlerin iş başına geçmesidir. Yıllardır Akad gibi, Yılmaz gibi, Güney gibi kabiliyet-sizlerin yaptıkları, daha doğrusu yapamadıkları ortada.. Teknik düzelsin, işler de düzelsin. Losey? Batılı eleştirmenlerin şişirdikleri bir beceriksiz.. Pasolini? Delinin biri.. Sinema yine Amerikan sinemasıdır, örneği oradan alacağız.. Baklava yapmak kolay değildir, yağını da, balını da biraz fazla kaçırdınız mı, vicıklaşır. Amerikan usulü baklava, yine en iyisidir. Benim dediklerimi, önerilerimi uygulayın.. Kurtuluşun yolu Yeşilçam için oradan geçer.. Yıllar yılı birşey yapamamış yönetmenlerin yerine artık sağlam bir sinema dili kuracak yenileri geçmeli elbette..

Not : İlgilenen yapımcılar varsa adresim : ÇEVİR dergisidir, duyururum.

SEÇME / SAÇMALAR...

Şiddetin hatasızı...

Charles Bronson, şiddetin hatasız olduğu bu filmde, oldukça başarılı bir oyun çıkartıyor. Bu şiddet, bayağı değildir... Filmdeki olaylar, oyuncularını etkilemiştir. "Kanun adamı"ndaki başarısını inkâr edemeyeceğimiz bir yönetmen olan Michael Winner, "Devler Ülkesi"nde de zengin bir üslûpla karşımıza çıkıyor.

Tercüman - Recep Ekicigil, 7 Mart

Poe'nin yazdığı film...

110 okkaya çıkan Diana Dors, korku filmlerinde oynamaya başladı. Aktris, Nisan ayı başından itibaren televizyonda Edgar Allan Poe'nin yazdığı bir korku filminde başrolü oynayacaktır.

Tercüman - İnci, 17 Mart

Ölümlerin en temizii..

.. Caspar Wrede, Robert Wise ve Peter Yates, Karagumruk'te bir Aydın hoca olduğunu bilseleirdi, filmlerindeki ahlak görüşü kuşkusuz değışirdi. Onları da yola gettirdi Aydın hoca.. Ne ki, üçü de ne Yeşilçam'ı, ne de Aydın hoca'yı duymuşlar. Bu durumda bize yapacak birşey kalıyor : bu filmleri görmemek... Ahlak dersinden, ya da felsefeden hoşlananlar gene de sorabilirler : "Ölümlerin en temizii nedir?" Bana sorarsanız, hamamda yıkanırken ölmektir..

Devir, Sayı 20 - Biltin Toker

Shakespeare yorumu..

Yates, yaptığı bu filmin hikâyesini güzel, açık ve olgun bir dille anlatıyor. Fakat şunu unutmamak gerekir : Shakespeare'in eserlerindeki aşklar, o çağda toplumlarına karşı çıkmışlardır. Ve böyle olunca da, bunlara modern âşiklar dense, yanlış bir deyim kullanılmamış olur. Shakespeare'in "Romeo Ve Juliet" eserine çağında nasıl bir yenilik ve reformcu gözüyle bakılırsa, Yates'in serbestliği ortaya koyan "John ve Mary"sine de aynı açıdan bakılabilir.

Tercüman - Recep Ekicigil, 28 Mart

Sevimli bir vampir filmii..

Yönetmen Harry Kümel, "Kırmızı Dudaklar"da kadın-erkek ilişkilerini işliyor. Filmin alışıl gelmiş bir hikâyesi var. (...) Yer yer ağırlaşan ve monotonlaşan konusuna rağmen, sevimli ve ilgi çekici bir film..

Tercüman - Recep Ekicigil, 11 Nisan

Camille'in kıçı...

Camille, dengesiz bir ailenin tek çocuğudur. Her gün babasından sebebi sebebi dayak yer. Kıçına yediği tekmeden sonra babasından intikam almak arzusuna kapılan Camille, ilk cinayetini dokuz yaşında iken babasının çıktığı merdiveni ayağının altından çekmek suretiyle işler.

Tercüman - Recep Ekicigil, 11 Nisan

Endişesel (I) hava...

"Kırmızı Dudaklar"da gerek yaratılan mistik atmosferle ve gerek filmde sağlanan gerilimle istenilen "endişesel" hava veriliyor..

Ses - Ömer Kavur, 14 Nisan

Turist Ömer ve Kolsuz kahraman..

Büyük bir ihtimalle Sener Film de bir "Kolsuz Kahraman" yapacak. Başrolünde Sadri Alışık oynayacak, filmin adı da "Turist Ömer Kolsuz Kahraman'a Karşı" olacak.

Ses - 21 Nisan

Yeşilçam vampirleri..

Ancak "harika çocuklar"ın sahnedan çekildiği gün, "Olağan çocuklar" iyi filmler yapmak olanağını bulacaklardır. Kan bankaları nasıl vampirlerin oimazsa, yarının sineması da - vampir olmamalarına rağmen - bugünkü Yeşilçam'ın olmayacaktır.

Devir, Sayı 25 - Biltin Toker

Tavsiyeyi yap, huzura kavuş..

Diliyle, hikâyesiyle, hicviyle, söylemek istediği sözle, güçlü ve değerli olan bu kurdelayı (Genç ve Güzel' okuyucularımıza huzur içinde tavsiye edebiliriz.

Son Havadis - Kâmi Suveren, 14 Nisan

Derleyen : M.K.

Yayınlar

Turhan Gürkan

Agâh Özgüç ve

“Türk Filmleri Sözlüğü”



DEĞERLİ BİR ÇABA

Yıllar yılı günlük gazete sütunları ile, en açık saçık magazinlerden, en ciddi sanat dergilerine dek pek çok yayın organında adına rastladığımız Agâh Özgüç, yerli filimciligin bir parçası, ögesi haline gelmiştir sanki. Bir yönetmen, bir senaryocu, ya da bir oyuncu kadar sinemayla senli-benli olmuş, kahrını çekmiş, emek vermiştir. Sinemada en küçük figürandan, en büyük yapımcıya, ya da en uzak işletmeciyeye dek Agâh Özgüç adını bellemeyen yok gibidir. Sevaplarıyla, günahlarıyla, sevilsede, şimşekleri üzerine çekse de Agâh Özgüç adı, yerli filimcilikle beraber yürüyüp gitmektedir.

Yeşilçam'ın eğri büğrü sokaklarında, figüran kahvelerinde, filim yapımelerinin kapılarında, köhne, salaş plâtolarda, gazino kulislerinde sinemayla ilişkili kimi görse, hemen cebinden çıkardığı paçavra haline gelmiş kâğıt parçalarına o gün çekimine başlanan, ya da başlanacak olan son filmin “künye” sini ayak üzeri not ediveren Agâh Özgüç'ün bu garip merakı, pek çok kimsenin dikkatini bile çekmemiş, bunun ileride ne gibi bir işe yarayacağı, akıllarının ucuna bile gelmemiştir. Cepte taşınmaktan yazıları okunmaz hale gelen o paçavra kâğıtların, günün birinde birike birike “Başlangıcından Bugüne Türk Sineması”nın asıl kaynağını meydana getireceğini kim bilebilirdi? Ellidokuz yıllık geçmiş olan Türk Sineması'nın hiç bir döneminde çevrilen filimler için tam olarak tutulmuş ne bir istatistik, ne de belge vardır bununla ilgili. Henüz yok diyebileceğimize Türk Sinema Kitaplığında, bu raf bomboş durmaktadır. İşte Agâh Özgüç'ün cebindeki buruşuk paçavralar, bu boşluğu doldurmak ödevini yüklenmiş oluyordu.

Oysa böyle bir işi başka ülkelerde Devlet, Sinema Genel Müdürlüğü, Prodüksiyon Derneği, Yönetmenler Birliği, Devlet Filim Arşivi, ya da Sinematek'ler gibi özel ve tüzel kurumlar üzerine almışlardı. Tek kişinin, ya da birkaç kişinin yapabileceği birşey değildi bu. Her yıl sinemayla ilgili yıllıklar, bültenler çıkarılıyor, bunlar lüks baskılı yayınlar halinde halkoyuna sunuluyordu. Bizde ise bunun bir benzeri daha yapılmamıştı. Çevrilen filimlerin listesi, dergi ve gazete sütunlarında, ilân parçalarında, iflâs etmiş filim yapımelerinin yanmış, yırtılmış afiş ve lobilerinde yitip gitmişti. Bunları toplamak, bir araya getirmek ve de büyük malî bir yükün altına girerek bastırmak, doğrusu şaşırtıcı, büyük yüreklilik, şolukluluk isteyen işti. İşte Agâh Özgüç, bu yapılması imkânsız gibi görünen büyük işin altına girmişti.

Bugün yirmi formayı aşkın koca bir cilt haline gelmiş “Türk Filmleri Sözlüğü”nde gelmiş geçmiş tüm filimlerimizin künyesi yer alıyor. Türk Sineması'nın “Kimlik kartı” niteliğindeki bu kitaptaki listeler, sanırım ki, bugün Türk Sinemasına kendini adanmış,

yönetmen, yapımcı, oyuncu ve teknik ekipten hiç kimsede bulunmamaktadır. Pek çok yönetmen, görüntü yönetmeni, oyuncu, çevirdiği filmin adını bile hatırlayamamaktadır. Beş yıl kadar önce Dünya Gazetesi'nde yayınladığım "Rejisörler Arasında" adlı diziyi yazısı için baş vurduğum yönetmen Atıf Yılmaz, filimlerinin bir listesini çıkarmakta güçlük çekmiş, bunlardan pek çoğunu hatırlayamadığını belirterek "Ağah Özgüç'ü git. Ye-silçam'ın muhtarı gibidir. Butun filimlerin tam listesini ondan başka kimsede bulamaz-sın" demişti. Yine geçenlerde yaptığım bir soruşturmada yönetmen Lütfi Ö. Akad, Türk Sinemasındaki en büyük eksikliği ekonomik sorunlara bağladıktan sonra "Ne yazık ki, Türk Sinemasında kaç filim çevriliyor, kaç firma var, kaç yönetmen çalışıyor, kaç lira-lık yatırım yapılıyor. Elimizde istatistik hiç bir belge yok. Butun bunlar olmadan Türk Sineması'nın sorunları nasıl çözüldü" şeklinde karışık vermişti. İşte "Türk Filimleri Sözlüğü" bu iki yönetmenin parmak bastığı en önemli iki soruna cevap vereceği ve yarına belge bırakacağı için de ayrıca önem taşımaktadır.

A. ÖZGÜÇ'LE BİR KONUŞMA

— "Türk Filimleri Sözlüğü" sinemamıza ne getiriyor?

— "Türk Filimleri Sözlüğü" elbette "Bin yıllık Türk tarihinin en önemli bilimsel kitaplarından biri" değil... Ve de sağa, sola dolaylı olarak çatıp, tozu dumana katmak gibi amaçla yazılmadığı için bu türden iri lâflar edemeyecek kimse. "Türk toplumu sınıfsız toplumdur" gibi sivri lâflara da rastlayamayacaksınız. Türk filimlerini görmeden ezbere yazılmış, yabancı deyimlerle doldurulmuş, anlaşılması güç zuppece eleştirmelerin dışında olan bu kitap, hiç bir şekilde Türk Sinemasına reçeteler getirmiyor. Biltin Toker gibi "Harika Çocuk"ların doluğu bir ortamda böyleli reçeteleri, ancak bunların eleştirmeleri getirebilir. Üstelik Kemal Tahir dışındaki edebiyatı bir magazin edebiyatı olarak kabul edenler, ne yazık ki, bu kitabı kesekâğıdı yapmak cesaretini de asla göstere-meyeceklerdir. Bu kitap, tüm sinema adamlarını, tüm günahları, tüm sevaplarıyla ve de yön değiştirmeleri, sınıf değiştirmeleri, ağız değiştirmeleriyle apaçık ortaya çıkaracak. Evet, başlangıçta da değindiğimiz gibi bu sözlük, Türk Sinemasının ellidokuz yılının varsa suçlularını, ya da suçsuzlarını listeler halinde yanyana getirmektedir. Yine sürekli olarak ağız değiştirenlerin, yaptıkları yürekli, olumlu işleri inkâr edenlerin suçlu olup olmadığını da sinema tarihçileri, bu kitap sayesinde ortaya çıkaracaklardır.

— Kitabı yayınlamaktaki asıl amaç nedir?

— Kitabı çıkarmaktaki gerçek amaç, Türk Sinemasına belgesel yönden yararlı ol-maktır. Bugüne dek hiç kimsede belge bırakmamış. Sadece reçete getiren kitapları masa başlarında yazıp durmuşlar, birbirlerini övmüşler. Belge konusunda bugüne dek yararlı olan kişi Rakım Çalapa'dır. 1946 yıllarında hazırladığı ve "Filimlerimiz" adıyla yayınladığı bu belgesel kitap, bu alandaki ilk gerçek çalışma sayılır. Ne yazık ki, belge alanında öncü sayabileceğimiz bu kitaptan sonra bir başkası, çeyrek yüzyılı aşığı halde hâlâ yayınlamamıştır. "Türk Filimleri Sözlüğü" ise, bu belgesel çalışmanın tümü sayılır. Bundan böyle de "Türk Filimleri Sözlüğü" yıllar boyu kalıcı niteliğini sürdürecektir ve tarihçilere geniş bir araştırma kaynağı olacaktır. Bu kitaptan ayrıca bugüne dek gel-miş geçmiş Türk Sinemasındaki oyuncular, yönetmenler, görüntü yönetmenleri, senar-yocular da ortaya çıkmış olacaktır.

— Kitap için kaç yıllık bir hazırlık yapıldı?

— Bu kitabı beş yıllık bir çalışma sonucu hazırladım. Kitabın oluşumunda büyük katkısı olan kişi de, sinema yazarı dostum Giovanni Scognamiglio'dur. Kitap büyük bir zorluk içinde hazırlandı. Bu arada bir acı gerçeğe de değinmek isterim: Birkaç yönetmen, birkaç oyuncu dışında hiç bir sinema sanatçısı, yaptığı filimleri aslâ not etme zahme-tine katlanmamış. Kitap, bunların sanat yaşamına ışık tutması yönünden de ayrı bir önem taşımaktadır.

— Bazı filimlerin altına dipnotu konulmuş. Buna neden gereksinildi?

— Gerçekte tüm filimlerin altına dip notları eklenebilmesi için dört bine yakla-

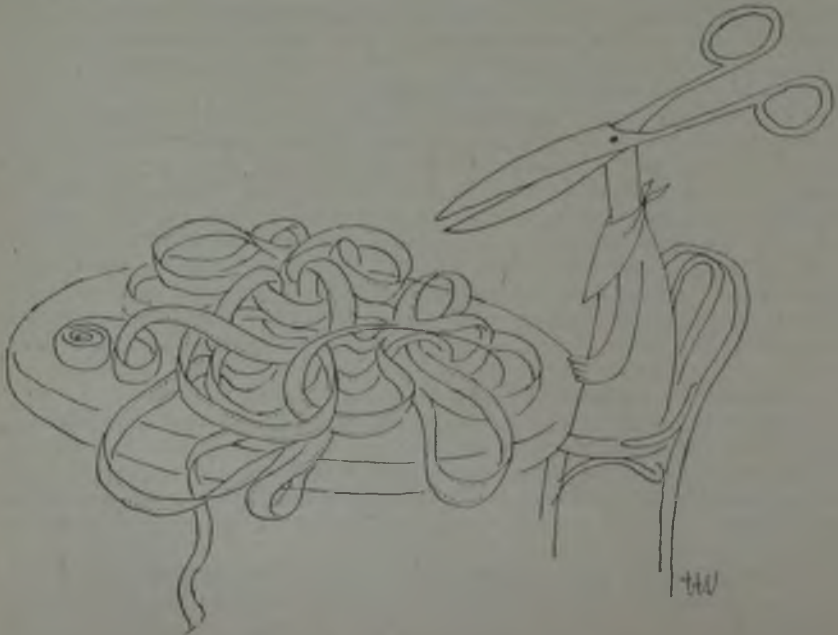
şık filmi de görmek gerekirdi. Böyle bir şey imkânsız olduğuna göre elbette tüm filimlere dipnotu koymak da imkânsız olacaktı. Sadece gösterilere, iş ve dış festivallere katılan, derece alan, tartışma konusu olan, olay yaratan, türünde öncülük eden, çığır açan yapıtlara dip notu konuldu.

— **Başka adlarla piyasaya sürülen filimler, kitapta ilk adıyla mı, sonraki adıyla mı, yoksa iki kez mi yer almıştır?**

— Dolaylı olarak bu kitapta ille de eksik arayanlar, Yılmaz Guney'in oynadığı "Son Kabadayı" adlı lobi ve afişleri görünce. "İşte eksik filimlerden bir tanesi daha" diyecekler. Diyecekler ama, sonunda da yanılgıya düşecekler. Çünkü bazı açığoz prodüktörler, eski filimleri yeni adlar takıp, yeni afişlerle yeniden piyasaya sürüp, seyirciyi aldatmakta, sömürme yoluna gitmektedirler. Oysa gerçekte, "Son Kabadayı" adıyla bir filim çekilmemiştir. Bunun Merkez Filim Kontrol Komisyonunda da kaydı, kuydu yoktur. Sadece produktörün biri "Haracıma Dokunma" ve "Sayılı Kabadayılar" adlı iki filimi birleştirip tek filim haline getirmiştir. Bu konuda daha pek çok örnek gösterilebilir.

— **Takma adla sinemadan para kazanan bazı ünlü edebiyatçılar, kitapta ne şekilde yer alıyor?**

— "Türk Filimleri Sözlüğü" nün bir başka özelliği de, takma adlarla senaryo yazan bazı ünlü edebiyatçıları sergilemesidir. Örneğin bu edebiyatçılardan biri, önceki ay Cumhuriyet Gazetesinde yayınlanan "Türk Sineması Nereye Gidiyor?" adlı bir soruşturmada özellikle Metin Erksan ve Halit Refiğ tarafından Türk Edebiyatında kesinlikle tek isim gösterilip ve de Türk Sinemasının fersah fersah ilerisinde olduğu iddia edilen Kemal Tahir'dir. Kemal Tahir de, Atilla İlhan gibi takma adla bir hayli senaryo yazmış ve bu senaryolardan "Battı Balık", "Beş Kardeşiler" gibi filimler yapılmıştır. Kemal Tahir'in "Murat Aşkın" takma adıyla yazdığı senaryoların, Türk Sinemasına yararlı katkıları olup olmadığı da, sinema - edebiyatçı ilişkisi konusunda belgesel yönden bir açıklık getirmektedir.



“ÖLÜMSÜZ ŞARLO,, ÜSTÜNE

1952'de çevirdiği "Sahne Işıkları" (Limelight)'ndan bu yana Türk seyircisinin karşısına çıkmamış olan Şarlo (Charles Chaplin) Ulus Film'in getirttiği 1914-17 yıllarına ait 10 kısa filminin bölünmesiyle meydana gelen iki filmle, bütün dünyada olduğu gibi bizde de yeniden değerlendiriliyor... YEDİNCİ SANAT, bu olaya Marcel Martin'in "Şarlo" kitabından alınan, **Alexandre Leites** in "**KÜÇÜK BURJUVA ANARŞİZMİ**" başlıklı ilginç yazısıyla katılıyor :

*Kapitalist dünya, küçük burjuva devrimciliğinin kolayca olanaksız ülkücülük, uyuşukluk, eylemsizlik ve boyun eğmeye götüren oturmamış öğelerini, çoğu kez kendi çıkarı için ve kendine özge çok özel bir biçimde kullanır.

Çürümekte olan kapitalizmin ideologları, ahlak alanındaki anarşizm modasını gönüllü olarak desteklerler.

Çünkü böylece klasik burjuva ahlakına karşı ortaya çıkan başkaldırma saçma bir sonuca, hangisi olursa olsun bütün ahlak kurallarının yadsınmasına varır. Günümüz kapitalizminin korkunç yonlerine karşı başkaldırış ve protesto duygusu kitleler ve dogal olarak küçük burjuva aydınları arasında ne kadar yayılırsa, burjuva yönetiminin şimdiki ideologları da o kadar, protestocuların bilincini bulandırmaya, kapitalizmin kötulukleri hakkındaki eleştirilerini, bu fikirlerin kısır, ütöpic kalacağı ve eylemsizlik, karamsarlık, boyun eğme ve umutsuzluğa dönüşeceği bir yone çevirmeye çalışırlar. Kısır, ütöpic ve anarşik başkaldırış, bir yandan kapitalist yapının eleştirisi yönünü korur ve görünüşteki solculuk'u ile bir çekicilik sağlayabilir. Fakat öte yandan da aynı kapitalist yapının etkili bir savunması kılığına giriverir. Bu tür bir ahlak anarşisi içinde, kapitalizm ile "genel olarak" herhangi bir toplum arasındaki sınırlar kaybolur, silinir, unutulur ve sömürücü devletin kötulukleri, insanlığın, insan ve toplum yapısının tarihsel ve değişmez kötulukleri imiş gibi görünür. İşte, kapitalizme karşı olan çatışmayı "insana karşı" soyut ve saçma bir çatışma biçimine dönüştürdükleri içindir ki, ahlak anarşistleri yalnız doğru olan fikrin değerini düşürmekle kalmazlar, bir de çalışanların kendi kuvvetlerine, olanaklarına ve geleceklarine karşı sıkıntılı bir şaşkınlık ve kuşku duygusu yayırlar. (...)

İlerici büyük sanatçı Charlie Chaplin'in karşısına çıkan da bu tür bir tehlike. Bu tehlike konusunu çok büyük bir ciddiyette ve derinliğine ele almak gerekli. Bu sorun üzerinde yarım yamalak durmak ya da kaçamaklı davranmak kabul edilir bir tutum olmaz. Çünkü büyük kabiliyetlerin; yalnız tek başına Chaplin'in değil, kapitalist rejimin, sanatçıları boğmak ve suskunluğa indirgemekle tehdit eden özellikle çürümüş ahlâkî ve estetik çevresi içinde çalışan tüm solcu sanatçıların izlediği yolun kaderi söz konusu. (...)

Belirli bir durumda, bir sanatçının hem içten gelen yurtsever atılımını gözlemlemek, hem de aynı zamanda sanat tutumunu acı ve uyuşmaz bir biçimde eleştirmek elde midir? Bu yalnız elde değil ayrıca gerekli del Gerçekten de onun sanat alanındaki tutumu, davranışları, ona karşı çıkanlar tarafından, sanatı yaralayabilecek, gelişme için çalışanların bilincini bulandırabilecek bir etken olarak gösterilmekte, sömürülmektedir. Böyle bir yaratıcı süreç sanatın soylu amaçlarıyla çelişme durumunda olacağından, sanatçıyı suskunluğa zorlayacak, kitlelerden, halktan uzaklaştıracaktır. Ancak ne var ki sanat alanında, Chaplin'in de dediği gibi kitlelerle teması yitirmek, en önemli şeyi yitirmek demektir. Bugün dünyanın tüm emekçi kitleleri sanatta, kendi ilerici sanatçılarının açık ve güvenli sesini duymak istiyor. Fakat dış ülkelerdeki solun sanatçıları çoğu kez ruhun soylu bir haykırışıyle, isterik dalgalanmalarla dolu bir ağılayışla yetiniyorlar."

Filimler

KAMBUR

Yönetmen/ Atif Yılmaz. Senaryo/ Erdoğan Tünaş. Görüntü yönetmeni/ Kaya Erez. Oyuncular/ Fatma Girik, Kadir İnanır, Suzan Avcı, Danyal Topatan, İhsan Yüce, Muazzez Kurdoğlu. Akün Film yapımı. Renkli.

Alışılmışın dışında bir sevdâ hikâyesi çerçevesinde kalan bireysel içeriğiyle **"Kambur"**, ilkin, güzel bir film olmanın yeterli ön şartlarını taşıyan bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Ancak toplumsal örgülenmeden yalıtılmış zayıf ve tek boyutlu içeriğiyle, ne yazık ki daha baştan önemli film olmanın, bizce gerekli genel şartlarını elden kaçırmaktadır. Toplumsal şartların belirlediği genel insan serüveni içinde bütünüyle tekil kalan kambur'un hikâyesi (bu tekilliğe aşk kavramının getirdiği bireysellik de eklenince "özel"leşme yoğunlaşıyor), bu tekilliği sayesinde yönetmene ayrıksı bir film oluşturma imkânını sağlıyor. Böylelikle başarının ilk ve rahat adımı bu tematik seçimle atılmış oluyor. Bizim "güzel" kavramıyla deyimlediğimiz subjektif nitelendirme, aslında filmin bu tekil ve özel içeriğinin getirdiği imkânlılığı melodramatik klişelerle harcamayan, tersine onu temiz bir biçimde başarıyla kullanan sinema adamına olan haklı övgümüzün ifadesidir. Fakat burada hemen belirtilmesi gereken nokta: **Atif Yılmaz'**ın, son çalışmalarında görülen, Türk sinemasının kalıplar halinde dışa vuran yerleşik iç hatalarıyla hesaplanan olumluluğunun yanısıra; aynı zamanda onun problem taşıyan bir muhteva anlayışından kaçarak, ilginç tema arayıcılığına ve böylelikle de belirli bir kolaycılığın olumsuzluğuna uzanık olduğudur. Yönetmenin filmografisinde yer alan **"Kozanoğlu" (1967)** gibi, problematik içeriğin doğru bir tarihsel perspektif ve başarılı bir üslupla dışlaştırıldığı doruk bir çalışma, bize, Yılmaz'ın son filmlerinde görülür bir kaçış sineması yaptığını söyleme ruhsatı vermektedir.

Nitekim bu kaçış, alt sınıftan kişilerin dünyasından yola çıkan, fakat entellektüel bir perspektif ve üslup anlayışı yüzünden gerçekdışı bir melodrama dönüşen, marazî duyarlıklılı **"Utancı" (1972)** ta; kendi sınıfından bir kişinin derin tutkusunu kullanarak üst sınıfa yükselen fahişenin, bu sınıf atlama sonucu girdiği uyumsuzluğun dramını (gerçek) vermesi gerekirken, ortaya çıkartılan iyi yürekli burjuva tipiyle ucuz, hümanist bir sonuca (sahte) ulaşan **"Köle" (1972)** de açıkça görülmektedir. Söz konusu kaçış, **"Kambur"** da hilesiz, açık bir görünüş alırken, aynı zamanda sinemasal hesaplaşmayı belirli bir çizgiye getirmekte ve önceki iki filmde geliştirilen bir üslup anlayışı, bu filmde görülür bir sıçramaya ulaşmaktadır.

Bu durumda, yönetmen Yılmaz'ın baştan sona belirli bir çizgide giden üslup birliğiyle kurduğu dinamik, görüntüye dayanan bir sinema anlayışı **"Kambur" u** önemli kılan baş etmen olmaktadır. Sinemanın bir görüntü sanatı olduğu, görüntünün temel anlatım aracı olarak kavranıp kullanıldığı ve sinemamızda genel olarak görüntüden ağır basan diyalog kullanımı anlayışına karşı, diyalog'un görüntünün yapısına uygun biçimde ele alınması gereken bir yan malzeme şeklinde değerlendirildiği **"Kambur"**, bu nitelikleriyle Türk sineması açısından "tali" bir önem kazanmaktadır. Dengeli bir üslup bütünlüğünün kuşatımında, filmin dramatik yapısı, diyalog'u arka plâna iten, onu fonksiyonelliğini aşan bir tarzda öne çıkarmayan, görüntüyle söz söyleyen ve etkileyen özellikle kambur kızın



Atıf Yılmaz / KAMBUR / İhsan Yüce, Fatma Girik

duygusal coşkusu dışı vuran o unutulmaz koşma sahnesi) bir sinema çalışmasıyla örgülenmektedir. Sinemamızda çok rastlanan, bütünden kopuk boş sahnelerden, gereksiz yan açılmadaki gevezeliklerden sıyrılmış, arındırılmış sinema diliyle "Kambur", anlatımda bütünsel kenetlenmenin temiz bir örneği olarak seçkinleşmektedir.

Film, içerik yönünden de kendi içinde tutarlı, bir bütün başarısına gider durumdaysa da; bazı yanlışları içinde taşıdığı da açıktır. Bu açıdan "Kambur", hem sinemamızın geleneksel hatalarına açık, hem de bu sinemayı temelden aşmaya çalışan ikili bir görünüş sunmaktadır. Filmde göze batan üç önemli yanlış üzerinde durmak gerekiyor. Bunlardan ilki, genel bir problemle, Anadolu insanının gerçekçi açıdan temellendirilmesiyle dolaylı ilgi taşıyan, senaryodan gelme bir aksaklıktır. Söz konusu aksama, filmin başında ada halkının kambur kıza karşı takındığı kötülükçü moral tavrın tutarsızlığıdır. Özellikle güruh halinde birden ortaya çıkartılan zocuk milletin ve ardısıra da şamatacı hatun milletin saldırılarında billurlaşan bu tavır, gerçekçi değildir. Bunun yerine sakat kızı kendi içine kapatan, acılandırın ve dışı karşı kinlendiren o anlatılmaz "acıma duygusu" nun daha derinden ve içten yaralayan tavrı konulmalıydı. (Söz gelişi: Sakat kız yoldan geçerken, onu gören ve "kambur" diye bağıran bir çocuk./ Bu çocuğu haşlayıp susturan anne./ Ve annenin acıma ifadesiyle dolu yüz çekimi.) Bizce gerçek olan da bu tavidir (acıma). İkinci yanlış, hiç gereksiz bir iki klişe'nin kullanılmasıyla doğmaktadır: a) Filmin başında Danyal Topatan'ın kıza sataşmaları, b) İstanbul'daki çalgı evinde kambur kıza saldıran Yeşilçam tipleri. Öbür yanlış ise, gereksiz uzatmalar şeklinde deyimleyebileceğimiz, kendi fonksiyonunu aşarak uzayan bölümlerdir. Söz gelişi, kırdan geçen Yunan müzikli oyun sahnesi.

Atıf Yılmaz, başarılı bir mekân kullanımının yanısıra; yerel kişilerin duruk biçimde tespit edilmesinde boy atan bir sıcaklığı, bu kişilerin çerçeveyi dolduran suretlerinde güçlendirerek, filmin duyarlılığına uygun bir çevre ve atmosfer kurmaya çalışmış ancak çok kısmi kalan bu başarıyı genelleştirememiştir. Ote yandan filmin anlam bütünlüğü içinde yeri olan "rüya sahneleri"nin üstesinden gelmek suretiyle, kolayca düşebileceği; ek-lenti, özenti, yama gibi sıfatların dile getirdiği olumsuzluktan kaçınmayı bilmiştir.

Filmin en başarılı kişisi, yazının en sonuna kaldı, bizi başışlasın. "Kambur" u baş-tan sona aynı mükemmellikte götüren bir büyük oyuncudan, "Fatma Girik'ten söz ettiği-miz anlaşılmiştir. En küçük nüanslarda bile aksamayan, çizdiği kişiyle özdeşleşen Girik, "Kambur" da kuşkusuz en büyük oyunlarından birini veriyor.

Taylan ALTUĞ

CANIM KARDEŞİM

Yönetmen/ Ertem Eğilmez. Senaryo/ Sadık Şendil. Görüntü yönetmeni/ Erdoğan Engin. Müzik/ Cahit Oben. Oyuncular/ Tarık Akan, Halit Akçatepe, Kahraman Kural, Metin Akpınar, Necdet Yakın. Arzu Film yapımı. Renkli.

Nihayet sahteliklerden, kalıp durum ve kişilerden, soyutlamalardan arınmış, iddia-sız, içten, sıcak, temiz bir film çalışması. Severe, yaşayarak, duyarak, zorlamadan ve zorlanmadan anlatılan bir yaşam kesiti. Gecekondu sakinlerinden iki genç arkadaşın günlük işleri. Yönetmen Ertem Eğilmez ,bu gerçek parçasının tahliline veya başka ger-çeklerle karşılaştırmasına pek gitmeden, gerilim yaratacak olaylar geliştirmeden tek bir çizgi üstünde filmini gerçekleştirmiş. Yaşadıkları toplumsal kesitin yaratabileceği bütün sıkıntıların, dertlerin, üzüntülerin, acıların dramına girmeden, bütün bunların olabirliği-ne rağmen yaşama sevinçlerini yitirmeyen, tersine bunları sürekli üreten iki insanın, dos-tun beraberliği anlatılmaktadır "Canım Kardeşim" de. Küçük kardeşin hastalığı yüzün-den ölüme mahkûm oluşu bile filme dramatik bir öge olarak konmamış, tam tersine za-ten belli olan bir son karşısında da insanların, o coşkuyla yaşama çabalarını ve mutlu-luklarını sürdürdüklerini daha bir ortaya çıkarmak, sanki ölümün içinde yaşamının se-vincini, güzelliğini daha bir belirtmek için yerleştirilmiştir. Yaşamaya, hayatın güzelliği-ne açık bir filmdir "Canım Kardeşim".

Filmin kişilerinin üretkinlikleri, topluma, insanlara dönük bir çalışmaları yoktur belki ama toplumun dışına itilmelerine, parasız olmalarına, kazanmak için plânlı bir şey yap-mamalarına, ölümlerle karşılaşmalarına rağmen yaşayabilmektedirler, hem de sevinçle, mut-lu olarak. Çevrelerindeki hayat, zorluklarla, gerilimlerle, mücadelelerle sürüp gitmekte-dir. Filmin kahramanları bunların dışında, kendi dünyalarında, kendi çizgilerinde bun-ları da kullanarak yaşayıp gitmektedirler. Dünyayı saran savaşların, toplumsal çalkantı-ların, günlük hayat kavgalarının sonsuzluğu, bitiriciliği, bir anlamda saçmalığı, anlam-sızlığı karşısında yalın iki insanın tepkisidir sanki anlatılanlar.

Filmde İstanbul kenti soyutlanmamış, kişiler kalıplaştırılmamış, hayatın içinden öylece çekilip alınmış gibiler. Aktör-kişiler, belgesel nitelikte saptanmış İstanbul yaşantı-sının, insanların içinde eriyip gitmişler. Başarılı görüntüler ve akıcı bir montaj da (Aleko Alessandru) filmi desteklemektedir. Oyuncular oldukça başarılı ve inandırıcı ki-şiler çizmektedirler; yalnız Halit Akçatepe'nin tiyatrodan gelme bazı aşırı abartılı davranış-larını ve Tarık Akan'ın da "jön" lüğünün tam olarak silinememiş olmasını belirtelim..

Çevreyi ve kişileri kendi keyiflerine göre değiştiren, çarpıtan, sahteleyen, bilgece çalışmaların yapıldığı bir ortamda alçak gönüllülikle çevresindeki hayata saygılı, ona ilişmeyen, yalnızca yansıtan, içten bir çalışma ortaya koymuş Ertem Eğilmez.

Engin AYÇA

GELİN

Yönetmen ve senaryo/ Lütfi Akad. Görüntü yönetmeni/ Gani Turanlı. Oyuncular/ Hülye Koçyiğit, Kerem Yılmaz, Kahraman Kıral, Ali Şen, Kâmuran Usluer, Aliye Rona, Nazan Adalı, Seden Kızıltunç. Erman Film yapımı. Renkli.

Konusu "Yedinci Sanat" in ilk sayısındaki Akad konuşmasında yayımlanan "Gelin" Türk sinemasının 1973'deki ortamı içinde bütünüyle "önemli" denilebilecek bir atılım niteliği taşıyor. "Gelin" in önemi bir yandan ele aldığı konunun tutarlılığından, bir yandan da anlatım biçiminin, sinemasının taşıdığı estetik ve teknik bütünlükten doğuyor. Ama filmin ortaya koyduğu en belirgin gerçek, bugün dahi bazı yöntemler kullanılarak bir sinemacının yapımcısına tümüyle ticarî sayılmayacak bir tasarıyı uygulatabilmesi ve mevsimin tersliğine rağmen seyirciden de yeterli bir ilgi görebilmesi oluyor. Özellikle Adana bölgesinde iyi iş yaptığı öğrenilen "Gelin" bu açıdan da **Lütfi Akad** in bir başarısı sayılabilir.

Akad'ın filmi, İstanbul'a göçen bir taşra ailesinin büyük kentteki hikâyesini anlatırken, ilk bakışta çok yeni bir nitelik taşımıyor. Örneğin, **Duygu Sağıroğlu'nun "Bitmeyen Yol", Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları"** gibi filimleri bu konuda daha önce yapılmış ilginç örnekler olarak hemen akla geliveriyorlar. Ancak Akad'ın "Gelin" i, hem hikâyesi anlatılan ailenin niteliği ve büyük kentteki durumunun başkalığı, hem de değişik yorumu ile Sağıroğlu ve Refiğ'in filimlerinden ayrılıyor; hattâ onları aşan daha tutarlı ve ileriye dönük bir çizgiye ulaşıyor. "Gelin", "Bitmeyen Yol" da olduğu gibi ekonomik zorluklar yüzünden büyük kente göçen ve orada işçi olarak çalışan köylülerin hikâyesi değil. "Gurbet Kuşları"ndaki gibi "taşı toprağı altın" diye geldikleri büyük kentte işlerini güçlerini unutup "kadın"a kapılan ve parçalanan bir köylü ailesinin dramı da değil. "Gelin" in göçmenleri Yozgat'ın arazi sahibi, küçük tüccarlarından Hacı İlyas ve ailesi. **Akad**, Hacı İlyas ailesinin büyük kentte nasıl bir gelişme ve tırmanma çizgisine girdiklerini gösteriyor. Böylece "Gelin", "Gurbet Kuşları"nın moral yorumunun tersine sorunlara ekonomik bir bakış açısı getiriyor, eleştirisini de tavrını da bu düzeyde koymuş oluyor. Hacı İlyas'lar bir kenar semtte, küçük bir bakkal dükkânı açarak, evde turşu kurup satarak ekonomik yönden tutunduktan sonra, karşılarında duran lüks semte de sıçramak istiyor ve büyük bir şarküteri işine giriyorlar. **Akad**, Hacı İlyas ve büyük oğlu Hıdır'ın çabalarıyla tırmanma sürecine giren ailenin serüvenini "Gelin" de daha ileriye götürmüyor; ailenin bu noktadaki durumunu sergileyip, eleştirmekle yetiniyor. (Yönetmen "Gelin" in bir üçleme'nin ikinci filmi olduğunu, ele alınan ailenin İstanbul'da tutunmasını konu edinen birinci ve "Gelin" in devamı olacak üçüncü filmleri de bu yıl yapmak istediğini belirtiyor). Taşradaki tüm arazi ve dükkânlarını satan Hacı İlyas'lar artık büyük kentin yasalarına uygun yeni bir çalışma temposuna giriyorlar. Bir yandan büyüme, güçlenme para hırsı, bir yandan da bilim dışı temelsiz inançları onları küçük Osman'ın ciddi hastalığına karşı dahi kayıtsız bırakıyor. Kocası Veli'nin bile oğlunun durumuna aldirmaması karşısında Gelin Meryem, Hacı İlyas ve ailesiyle çatışmaya başlıyor. Bilindiği gibi Osman ölüyor, Meryem, ardından da kocası Veli işçi olarak fabrikaya giriyorlar.

Bu sonla **Akad**, önemli bir yorum getirmiş oluyor. Film boyunca kapitalistleşme yolunda her şeyi unutmuş hırslı bir Anadolu ailesini sergileyen **Akad**, bu ailenin içine girdikleri çark tarafından nasıl bozulduğunu işaretlerken "Gökçe Çiçek" te olduğu gibi bu gidişe karşı bir ses de getiriyor. Bu Gelin'dir. Gelin Meryem, kayınbabasının taşıdığı bencil, çıkarıcı, bozulmuş değerlere karşı çıkan, onların yolunda küçük oğlunu kurban ettikten sonra ayrılıp, kadının fabrikada çalışmasına kötü gözle bakan tutucu anlayışa da karşı gelerek onların karşısında bir sınıfa geçen bir **alternatif kişilik** olarak kullanılmaktadır. Gelin'in karşı - çıkışı her ne kadar oğluyla ilgili duygusal bir karşı - çıkış ise de bunu yaratan nedenler ekonomiktir. Ayrıca ele alınan aileye toplumun tümünü simgele-

yen bir bütün olarak bakmak ve **Akad**'in bu bütün içinde güçsüzlerin, zayıfların - küçük Osman ve gelin Meryem - ezildiğini işaretlediğini söylemek de olanaklıdır. Ama 'Gelin'in en önemli yanı, güçlenen sınıfların yozlaşan değerlerine karşı, Meryem'in bu sınıfla mücadeleye girecek bir alt sınıfın yozlaşmamış, doğru değerlerini kabullenışı oluyor. Ancak **Akad**, her zamanki gibi derin sınıfsal analizlere girmiyor; yeni bir çocuğa gebe Meryem ile kocası Vali'nin ailenin içine girdiği çizgiden kopup işçiliği benimseyişlerini göstermekle yetiniyor.

"**Gelin**" bugüne kadar Türk sinemasında "gerçekçilik" yönünden dikkati çeken birkaç filminden de biri. **Akad**, bu filmiyle anlattığı ailenin İstanbul'daki yaşantısını âdetâ bir belge filmcisi gibi izliyor. Hacı İlyas ailesinin evlerindeki hava bütün ayrıntısı ve aksiyonu ile karşımıza getiriliyor. **Akad** bütününüyle "gerçek" bir hikâyeyi, bütününüyle "gerçekçi" bir dille anlatıyor. Bir Türk filminde, Türk ailesinin yaşamına karışmış önemli bir olgu olan "bayram ve bayramlaşma" ya yer verildiğini yanılmıyorsak ilk kez "Gelin" de görüyoruz. Ramazan ayı ve iftar sofraları, filmde Meryem'in direnişini zayıflatıcı, onu etkisizleştirici birer unsur olarak Hacı İlyas'lar tarafından kullanılıyor. Ayrıca **Akad**, filmde gerçekçi öğelerin arasından ustalıklı simgeler, ipuçları da getiriyor. Küçük Osman'ın ölümlüne yaklaşmasının, kurban edilecek koç'la paralel verilmesi; sonda Meryem'in yeni çocuğuna gebe bir durumda fabrikaya girmesi; Hacı İlyas'ın kapitalistleşme süreci içinde "bencilleşmesi" nin, Osman'ın hastalığıyla ilgilenmemesine karşılık kendi diz ağrıları için ilâçla tedavi yoluna gidişiyile verilmesi...

"**Gelin**" başından sonuna kadar rahat, akıcı, **Akad**'in bile bazı filimlerinde görülen zorlamadan arınmış, yalın bir film. **Akad**'in mizansen yönünden de en olgun, en başarılı filimlerinden biri. Küçük Kahraman Kırıl'dan Hacı İlyas'ı oynayan Alı Şen'e kadar oyuncuların hepsi bir bütünlük içinde rollerinin gereğini yerine getiriyorlar. Ancak Alıye Rona'nın ana rolünde ters biçimde, klişeleşmiş "kötü kaynana" oynama alışkanlığı ve işçi kadında Seden Kızıltunç'un belirli bir tiplermeye gidemeyen tutuk oyunu da dikkati çekiyor. Ama **Akad**'in oyuncuları toplu plânlarda yönetişi pek az Türk filminde rastlanan bir başarıda. **Gani Turanlı**'nin ustalıklı kamera çalışmasını ve görüntülerini de belirtmek gerek. "**Gelin**" in bir başka dikkati çeken yönü de fon müziğinin gerilimli birkaç sahnenin (Osman'a hastanede teşhis konması; evde kazanılan paraların sayılması.) dışında hiç kullanılmayıp, daha çok doğal efektlere yer verilmesi. Örneğin Hacı İlyas'ların evindeki yemek sahnelerinde, radyodan gelen saz müziğinin, türkülerin, Ramazan ayında da ney müziğinin fon müziği yerine kullanılması, dış sahnelerde de aynı yola, örneğin kahveden gelen türkülere baş vurulması, filmin "gerçekçi" atmosferini daha bir arttırmaktadır.

Sonuç olarak "**Gelin**" bizce **Akad**'in "**İrmak**", "**Gökçe Çiçek**" gibi denemelerini dahi aşan bir bütünlük ve olgunluk taşımaktadır. Yönetmenin öz yönünden nasıl bir çizgiye geleceğini de üçlemesinin öteki filimleri ortaya çıkaracaktır.

Nezih COŞ

KABARE

"Cabaret - Goodbye to Berlin". Yönetmen ve koreografi: Bob Fosse. Senaryo: Joe Masteroff'un, Christopher Isherwood'un romanından çıkarak hazırladığı müzikal oyundan Jay Presson Aleen. Görüntü yönetmeni: Geoffrey Unsworth. Müzik: John Kander. Oyuncular: Liza Minnelli, Michael York, Helmut Griem, Marissa Berenson, Fritz Wepper, Joel Gray. Amerikan (ABC Pictures Production) filmi (1972). Renkli. Süresi: 126 dakika. (16 dakika kadar kısaltılmıştır).

İşini bilerek, inceleyerek, dikkatle yapan bir kimsenin eserinde beliren birçok ayrıntının raslantıyla, yaratıcısının bilgisi dışında orada olabileceğini sanmak güçtür. Bu bakımdan "Kabare" filminde gözümüze çarpan birçok ayrıntının gerçekte özenle yapıldığını ve seyirciye bu yolla filmi başka bir boyuttan görmesi için anahtarlar ve gelişme-

nin ulaştığı belirli noktalar verildiğini sanıyoruz.

Yeri ve tarihi verilen bir çevrede, birkaç kişi arasında geçen olaylar ve özellikle aşk ilişkisi gerçekte filmin yüzeyde kalan kısmını yansıtmaktadır. Bob Fosse, verdiği anahtar ayrıntılar yoluyla filminin esas istediği boyutta izlenebilmesine çalışmaktadır. Film 1972 yılında yapılmıştır. Filmin adı "Kabare" dir ve 1931 yılında Almanya'nın başkenti Berlin'deki olayları anlatmaktadır. Yani film 1931'lerde olan bir "durum" u, yahut bir çeşit "kabare" yi bugünün seyircilerine belirli bir "niyetle" yansıtmaktadır.

Film bir sahne üzerinde sunucunun kabareyi açmasıyla başlamaktadır. Oylara böyle bir planda girilmesi ve sunucunun çok makyajlı olması, yani yüzünde bir **maske** taşınması, sunuşu çeşitli dillerde yapması oldukça ilginç. Bundan sonraki sahne Brian'ın (M. York) elindeki adresten oda kiralayacağı apartmana gelmesiyle devam etmektedir. Böylece ilk plân filmde görünen "Kit Kat Kabaresi" nin açılmasından çok, yönetmenin yorumladığı ve bize bir bütün "Cabaret" filmi olarak sunduğu gösterinin başlamasıdır.

Oyunun baş kişilerinin İngiliz (Brian) ve Amerikalı (Sally Bowles), ayrıca İngilizin felsefe doktorası için Berlin'de bulunması, Amerikalı'nın uluslararası büyük şöhret olmak yolunda bir kabare yıldızı olması raslantıyla yapılmış bir düzenleme gibi gözüküyor. Kişiler arasında geliştiğini gösterdiği birtakım durumlardan yönetmen simgelemeyle başka bir düzeye, boyuta geçmekte ve gerçek görüşünü söylemektedir. Bu bakımdan Sally ile Brian arasındaki ilişki bir Amerika - İngiltere ilişkisi, aralarındaki aşk, belirli bir dönemde Amerika - İngiltere yakınlaşması, flörtü oluveriyor. Ve "Kabare" bütün haşmetiyle sürüyor. Salondan bir naziyi kovmuş olan adamın, sonra dışarda nazilerce dövülmesi bölümünün, Kabare'nin sahnesindeki dans gösterisiyle paralel montaj içinde verilmesi ve dövülme sırasındaki hareketlerin sahnede dans figürlerinde de belirmesi bu karşılaştırmam gerçekte bir karşılaştırmadan çok, bir geçişin biri karanlıkta gizlice, öbürü sahnede ışıklar altında alkışlarla nasıl yansıtıldığını göstermektedir. Dövülen adamın ağız açık baygın (ölü?) yatması plânıyla, sahnede benzer bir şekil almış kabare sunucusunun durumunda yansıyan geçişin seyircilere nasıl verildiğini görmek önemlidir. Oyunun bızce baş oyuncusu kabare sunucusudur. (Joel Grey). Bu oyuncu "kabare" yi insanlara (seyircilere) sunan kişidir, yüzü maskelidir, gerçek kimliği görünmemektedir. Ringte kadınlar güreşinin sonunda dudağının üstüne kondurduğu badem bıyık yoluyla bir anlık kendini Hitler'e benzetmesi, bir ipucu verir niteliktedir. Almanya'da dünya çapında sahnelenmiş olan kabare'nin sunucusudur ve gelişmelerin gerçek yüzünü yansıtmaktan öte, bunları saklamak, başka şekilde vermek durumundadır.

Olayların gelişmesinin bir yerinde, zengin bir **Alman baronu**'nun da belirmesi ve üçlü bir ilişkinin ortaya çıkması birtakım tarihî uluslararası ilişkileri yansıtır gibidir. Sally (Amerika) ile Brian'ın (İngiltere) birbirleriyle flört ederken, gizlice Maximilian von Heune (Almanya) ile de ilişki kurmaları basit bir aşk üçgeninin ötesinde şeylere çağrışım yapar görünmektedir. Bu üçlünün birlikte Afrika'ya geziye gitmek tasarıları içinde olmaları, Afrika'nın sömürgeleştirilmesi pazarlıklarını anımsatmaktadır. Sally'nin **çocuğunun** olacağından söz etmesi, bunun üzerine Brian'ın babası belirsiz olmasına rağmen (çünkü Sally çeşitli kimselerle rahatça yatmaktadır) çocuğu kabul ederek evlenmek istemesi, fakat bütün sevgisine rağmen Sally'nin Brian'la Cambridge'de sakin bir hayat sürmek yerine çocuğunu aldirarak evlenmek istememesi, çok büyük, uluslararası bir oyuncu olmayı amaçlaması ilginçtir. Ve bugün ABD dünya sahnesinde baş oyuncudur.

Kabare sunucusunun biz seyircilere 1931'lerden "tekrar göreşeceğiz" demesi ve sonra kameranın panla dalgalı parlak bir düzey üstünde yansıyan çeşitli insan görüntülerini verip iki nazinin üzerinde kalmasıyla filmin bitişi, yönetmenin bir uyarısı gibidir. Film bir düzeye (yani dış görünüşte) 1931 Berlin'inde, Naziliğin geliştiği sıralarda, bu gelişmelerin dışında, önemli hiç bir şey olmuyormuşçasına Kabare'de eğlenilmesini, bazı kişiler arasındaki aşk ve dostluk ilişkilerini işlemektedir. Başka bir düzeye ise (simgesel), o zamanda dünya sahnesinde oynanmış olan bir oyunu (Kabare'yi) bütün

ayrıntılarıyla vermektedir. Film salt birinci veya ikinci düzeyde izlenebileceği gibi bir üçüncü boyutta da izlenebilir ki, o da bu iki düzeyde anlatılanları karşılaştırarak oyunu tam boyutları içinde görmektir.

Bob Fosse üstün bir teknikle ve çok iyi bir sinemasal anlatımla Kabare'yi gerçekleştirmiş. Bütün ayrıntıları inceden inceye hesaplamış ve öngörmüş. Üstün bir oyun veren Liza Minnelli'nin karşısına yerleştirdiği Michael York'un seçimi bile raslantı değil. Liza Minnelli'nin "mask" iyle Michael York'un "mask" inin benzerlikler göstermesinin, ikisinin bir arada oynatılmasında başlıca rolü olduğunu sanıyoruz. Film bütünüyle çok iyi çalışılmış ve verilmiş.

Engin AYÇA

"Kabare" Engin Ayça'nın yazdığı kadar önemli bir film mi? Gerçekten ele alınan değişiklik ulustan üç kişi davranışlarıyla ülkelerinin 1930'lardaki politik tavırlarını mı yansıtıyorlar? Bizce hayır. 1930'ların Amerika'sı (Sally Bowles) büyük bir ekonomik kriz içinde bulunmasına rağmen, kendisini sağındaki solundaki paralı devletlere (dünya krizi içinde hangi devletler bunlar) satan ve daha üne kavuşmamış güçsüz bir Amerika mı? Ayrıca filmdeki Sally, kabare dansözlüğünü para gereksinmesinden değil, zevk, şöhret için yapan bir diplomat kızı değil mi? Amerika, Berlin'de komünistlerin naziler tarafından ezildiği bir dönemde dünyaya (kabare müşterilerine) zevk ve eğlence satan bir "esnaf" ülke miydi Yoksa 2. Dünya Savaşı'nda Almanlara karşı savaşacak bir Amerika (Sally), 1930'larda Almanların (Baron) zenginliğini görüp flöte mi girişmişti? Amerika ekonomik krizi Roosevelt'in plânıyla değil de Alman işbirliğiyle mi atlatmaya çalışmıştı tarihte? Krizin Almanya'daki etkileri pek mi azdı? Pek tabii ki hayır. Kriz öncesi durum ise şuydu: "ABD'da 1920'de 11.000 milyoner vardı... 1925'te kamu hizmeti kumpanyalarının % 53'ünü yalnız 16 grup denetimi altına almıştı. Birikim olayı ticaret alanına doğru yayılıyordu... Daha akıllıca düşünen büyük Amerikan müteşebbisleri de Avrupa'da fabrikalar kurmaya başladılar... ABD, 1924 ile 1930 arasında gerek Alman hükümetine gerekse özel iş çevrelerine 2 milyar 600 milyon dolar borç verdi." (Amerika - Rusya: Maurois - Aragon, s.94-101'den alıntılar). Ama öbür mantığa göre "Kabare" filmi bize iktidarsız İngiliz devletinin ABD ile dostluk sonucunu güçlendiğini ama onun Almanya ile ilişkilerini kiskanıp bu yüzden Almanya'ya karşı çıkışını (İngiliz Brian'in Nazi broşürlerini yırtması) anlatmış oluyordu. Peki o zaman İngiltere neden gidip Almanya'nın altına yatıyordu filmde? Ve "Kabare" filminde Yahudiler dahi yer alırken, neden komünist parti'yi, hattâ Rusya'yı simgeleyen bir kahraman yoktu?

Bizce olay şundan ibaret: Christopher Isherwood'un "Goodbye to Berlin" romanı aslında "İrlandalı Kız" düzeyinde önemsiz bir eserdir. Bob Fosse ise yalnızca başarılı bir dans yönetmeni. 3 yıl önce "Yaşamak İçin" (Vivre Pour Vivre) in arka plânında kalan siyasal aktüalite yüzünden Lelouch'a çatanlar "Kabare" için ne düşünürler bilemeyiz, ama sözü "dünyaya boş verin, kabareye eğlenmeye gelin" olan, iyi anlatılmış bir yarı-müzikal yapıtı arka yapıtıyla öven Engin Ayça'nın dışındaki bir başka tutuma da katılamayız. "Kabare" nin arka yapıtını karıştırdıkça ortaya çıkan tavrı, sol'u temizleyip "yaran bizimdir" diye koro yapan bir faşist ideolojinin gösterilmesi olmaktadır. Yeşeren faşizmi gösteren film, salt bununla yetinip bir yoruma gitmiyorsa ortaya çıkan işte bu "kabare salatası" olur. Ayrılıkla biten bir aşkın anlatıldığı "Kabare" nin tavrına, belki "Nazi propagandası" denemez ama "teması anti-faşisttir" süslemesi hiç yakışmaz. Biz bu film için yalnızca "iyi anlatılmış" ve "bir yıldız doğdu" diyenlere katılırız.

Nezih COŞ

GENÇ VE GÜZEL

"Une Belle Fille Comme Moi". Yönetmen/ François Truffaut, Senaryo/ Jean-Loup Dabadie, F. Truffaut. Görüntü yönetmeni /P.W. Glenn, Müzik /Georges Delereu, Oyuncular



/Bernadette Lafont, Claude Brasseur, Guy Marchand, André Dussollier, Anne Kreis, Charles Denner. Fransız filmi (1971). Renkli.

"Genç Ve Güzel"i değerlendirmek için, ister istemez Yeni Dalga akımının genel niteliklerini yinelemek gerekiyor.

Yeni Dalga, 1957-58 yıllarında çok sayıda genç Fransız sinemaseverin film yapımına geçmeleriyle başladı. Yeni Dalga yönetmenlerinin "yeni" olan yanları, biçimsel alanda sinema sanatına yaptıkları katkılar, yalnızca, Burjuvaziye göbeklerinden bağlı oldukları için, kurulu düzenin yarattığı kimi sorunları konu almalarına, özellikle "insani" işlemlerine karşın vardıkları nokta hep "boş vermek", "kaçmak" olmuş. Edebiyatta olduğu gibi sinemada da insanı, tarihsel, toplumsal soyutlayarak yorumlamak yenilikçi sanat akımının özelliklerinden biri... Günümüzde film çevirmeyi sürdüren epeyce Yeni Dalga yönetmeni var. Ne var ki bir zamanlar film yapmak için gerekli parayı kendi bireysel çabalarıyla, zorlukla toplayan - bu kendilerine anlatımda özgür olma olanağını veriyordu - bu yönetmenler, sermaye çevreleriyle yakınlaştıkça, özgürlüklerinden kaybedip, düzenin isterlerine uyan bir yapıya büründüler. İşte Truffaut ve filmi "Genç Ve Güzel", bunun ilginç örneklerinden biridir.

"Genç Ve Güzel" de Camille Bliss'in çocukluğunda başlayıp şarkıcı olduğu, para ve üne kavuştuğu güne dek süren öyküsü anlatılıyor. Tema, özellikle Camille'in erkeklerle olan ilişkisinde, onlar tarafından kullanılmasında ve onları kullanmasında yoğunlaşmış. Doğal olarak toplumsal bir irdelemeye, Camille'i suça iten nedenlere değindiği yok. Bayağı bir mizah anlayışıyla, güldürü ve poliseye olmak arasında gidip gelen, bol entrikalı bir film yapmış Truffaut. Gerçekten uzun bir süre sergilenen, Camille'in dört erkek arasındaki gezinmeleri, ilkel, başarılmamış bir güldürü havası veren bu bölümler, Camille'in kocası Clovis ve aşığı Murène'i öldürmek istediği bölümde Hitchcock özentisi bir cinayet sahnesine dönüşüyor. Daha sonra poliseye bir bölümle devam edip, hüzünlü bir şekilde bitiyor. Bu da Truffaut'nun üslup anlayışı!... (Sonu 55. sayfada)

TÜRK FILİMLERİ (Sinemamızın olanakları içinde değerlendirilmiştir.)

- ** **KAMBUR.** Çevresi tarafından hor görülen ve uğursuz sayılan kambur bir kıza, kör bir kemancının tragedyaya varan aşk hikâyesi. Atıf Yılmaz, görüntü çalışması bakımından belli bir seviye tutturken, öz yönünden zayıf ve soyut kalıyor. (Ayrıca eleştirildi.).
- ** **CANIM KARDEŞİM.** Sadık Şendil'in senaryosundan yola çıkan Ertem Eğilmez, alışılmış hikâye kalıplarının dışına çıkarak, iki yoksul gencin günlük yaşamlarında, sıcak, duygulu, gerçekçi bir kesit veriyor. (Ayrıca eleştirildi).
- *** **GELİN.** Lütfi Akad'ın en iyi filmlerinden birisi. Taşra eşrafından zorlu bir ailenin İstanbul'da verdikleri yükselme ve büyüme savaşı sırasında bozulup parçalanmaları. Değişik bir konu, gerçekçi bir anlatım dili, Akad'ın en çok bütünlük taşıyan eseri. (Ayrıca eleştirildi).
- * **GELİNLİK KIZLAR.** Başları dramatik, ortaları güldürü unsurları taşıyan, sonu ise ağlamlı bir Atıf Yılmaz filmi. Hamdi Değirmencioğlu'nun kızı için yazdığı senaryodan hareket eden Yılmaz, önemsiz, demode bir "aile filmi" yapmış. Oy./ Sadri Alışık, Zeynep Değirmencioğlu, Meral Taygun, Ayşin Atav, Yeşim Tan, Serhan Acar, Nevzat Okçuğil.
- * **KIZIN VAR MI DERDİN VAR.** Türkiye'de büyük ilgi gören Stanley Kramer filmi "Beklenmeyen Misafir"den yola çıkan Halit Refiğ ve senaryocu Safa Önal, ilk yarım saatte bu filme özgü gerilimi tamamlayınca, konuyu çekip, uzatmak zorunda kalmışlar. Yapay güldürü öğeleri de taşıyan filmde, Refiğ, dürüst bir fabrikatör(1) ailesi ile gelenekçi bir Adana'lı aileyi karşılaştırmayı deniyor ama ön plandaki "aşk sakızı"ndan kalan, seyirciyi burjuva özlere içine atmak oluyor. Oy./ Ayhan Işık, Perihan Savaş, Unsal Emre, Ceylan Ece, Ali Şen, Şükriye Atav.

YABANCI FILİMLER

- ** **SIMSARIN DÜĞÜNÜ (The Marriage of a Young Stockbroker).** Ünlü "Aşk Mevsimi" (The Graduate) nin yapımcısı Lawrence Turman, yönetmen olarak yine Charles Webb'in gündeş Amerikan toplumunu eleştiren bir romanını düzgün bir biçimde perdeye uyarlıyor. Oy./ Richard Benjamin, Joanna Shimkus, Elisabeth Ashley, Adam West.
- ** **ACI MÜCADELE (L'Albatros).** Fransız sinemasında yıllanmış oyuncu-yönetmen Jean-Pierre Mocky, düz sinema diline karşılık, Fransa taşrasının politk çevrelerinin içyüzünü ortaya koymaya çalışan yürekli bir denemeye imzasını atmış. Oy./ Jean-Pierre Mocky, Marion Game, André Le Gall, Paul Muller.
- ** **KORKUNÇ TEŞKİLAT (The Organization).** Friedkin gibi uluslararası esrar kaçakçılığını ele alan yeni yönetmenlerden Don Medford, bu işi yönetenlerin büyük iş adamları olduğunu açıklıyor. Gerilimli, sürükleyici bir polisiye. Oy./ Sidney Poitier, Gerald S. O'Loughlin, Barbara Mc Nair, Shree North, Ron O'Neal.
- ** **ÇILDIRTAN TAKIP (Dirty Dingus Magee).** Western'e mizah öğesini getiren yönetmenlerden Burt Kennedy, bu kez de klâsik iyi adam mitosunu yıkarak, herkesin çıkar pesinde kostuğu tatlı, ironik bir western'e imzasını atmış. Oy./ Frank Sinatra, George Kennedy, Anne Jackson, Lois Nettleton.
- * **BELALİ ELMAS (The Hot Rock).** Peter Yates, "Bullitt", "John and Mary" gibi nisbeten tutarlı piyasa filmlerinin ardından, son olarak (1972'de) seyredilebilen ama zincirleme soygun hikâyelerinin dışında hiçbir yeniliği olmayan sıradan bir yapıt veriyor. Oy./ Robert Redford, George Segal, Zero Mostel, Ron Leibman, Paul Sand, Moses Gunn.

- **KABARE - ELVEDA BERLIN (Cabaret - Goodbye to Berlin)**. Koreograf-yönetmen Bob Fosse, dünya krizi yıllarının Nazi Almanya'sından tarafsız görüntüler verirken, değişik bir aşk hikâyesi çerçevesinde başarılı anlatımlı bir yarı-müzikal yapmış. (Ayrıca eleştirildi).
- **SON AŞK (Kotch)**. Ünlü oyuncu Jack Lemmon'un duyarlılık bir yönetmenlik denemesi. Lemmon, çevresi tarafından itilen ve topluma yararlılığını ancak küçük çocuklara yardımcı göstermeye çalışan yaşlı bir adamın hikâyesini anlatıyor. W. Matthau'nun başarılı oyunu da kayda değer. Oy./ Walter Matthau, Deborah Winters, Felicia Farr, Charles Aidman, Ellen Geer.
- **ÇIRKIN KAHRAMAN (Doc)**. "Aşıklar" (The Swimmer) ın başarılı yönetmeni Frank Perry, western'in unutulmaz kahramanları Wyatt Earp ve Doc Holliday i yeniden yorumluyor ve onları kötülerle savaşıp gözükken aslında ise kendileri "çıkarcı" ve "kötü" olan kişiler olarak niteliyor. Oy./ Stacy Keach, Faye Dunaway, Harris Yulin.
- **KIRMIZI DUDAKLAR (Les Lèvres Rouges)**. Genç Belçikalı yönetmen Harry Kümel, "Monsieur Hawarden" ile başladığı garip, anormal kişilikli hikâyeler dizisini sürdürüyor; bu kez de modern bir aşk ve vampir masalı anlatıyor. Oy./ Delphine Seyrig, John Karlen, Danièle Ouimet, Andréa Rau.
- **GENÇ VE GÜZEL (Une Belle Fille Comme Moi)**. Ünlü yönetmen François Truffaut, sosyolojik bir araştırma yapayım derken, burjuva düzeninin mantığına yeniliyor ve "kişisel çıkar"ın savunusunu yapıyor. Tempolu ama ciltz esprili tipik, hafif bir Truffaut filmi. (Ayrıca eleştirildi).
- (DÜZELTME: Geçen sayıdaki "Değerlendirme" bölümünde "Güneş Çiçeği" filmine verilen yıldız (*) olacaktır.)

(53. sayfadan devam)

Truffaut; kahramanlarını aptal, yarı deli, fanatik tipler olarak çizerken, bu kişilerle züppece alay etmiş. (Clovis, Arthur, hattâ sosyolojik araştırması yapan genç ve toy Stanislas). Aslında abartılmış tipler çizmek güldürü filmlerinin geçerli bir öğesi. Bizim değinmek istediğimiz Truffaut'un bundaki tavrıdır. Sanat bir ayırma işidir bir yerde. Yaşamı yaratan, şekillendiren temel öğelerle, önemsizlerin arasındaki seçimdir.

"Genç Ve Güzel" de ise, seyirci sömürsü için en uygun görüntülerin birbiri ardınca sıralandığını görüyoruz. Bir sürü argo konuşma, iki adet şarkı, biraz çıplaklık ve ucuz trükler; Arthur'un şarkıcıyla sevişen Camille'i dışarıda beklerken duyduğu oto seslerinin ne olduğunu anlayamaması vs.

Peki Truffaut'dan hiç mi bir şey yok filmde? Var elbet. Havada eğriler çizerek dönen merdiven sahnesinde ya da kravatın simge olarak kullanımında belki...

Ama bunlar Truffaut'yu savunmaya yetmez sanırım.

Aydın SAYMAN

(56. sayfadan devam)

tiriyi, filmi bir fotoğrafçının sex maceraları şeklinde nitelerek bitirecek "Yılan Ruhlu Kadın"ları başta yapıcağ, vurdu, kırdılı anlamsız ve saçma Ringotarı seyredecek bir seyirci için tüm bu yazılanlar bence söz konusu olamaz, değil mi? Sorarım size, kaç kişi Sinematek ve Film Arşivinin adını bilir ve üyedir? Sanırım bu cevabın altında seyircimize olan tüm kuşkular yatmaktadır, yatar. Biz öyle bir yüzey üzerindeyiz ki bu yüzeyde yapılan bir şenlik sonucu, siyasî propaganda diye değiştirilir ve küçültülür, seyirci de bu durumu kinamaz, değil mi?

İşte yukarıdaki tüm sorularımı bir cevap alabilmek amacıyla sizlere ilettim. Gayem değişik yön ve yapılarla olsa bile bir "Çaldı-Çırtı Polisi" benzeri durumuna düşmemek — Derginizdeki yazılardan bölümler alıp incelemek yoluyla olsa bile — ve sizleri bu sıkışık günlerinizde rahatsız etmemektir. Yaptığım tüm hata ve saygısızlıklar için özür diler, en içten iyi dilek ve saygılarımı sunarım.

Fatih Öztan

Okurlardan

Sayın YEDİNCİ SANAT;

Mart 1973'te çıkan I. sayınızla biz sinemaseverleri çok mutlu ettiğinizi bildirir, kuluşunuzu kutlar ve devamını yürekten arzular, başarılar dilerim.

Sayın dergimizin birinci sayısını okuduktan sonra aklıma takılan bazı soruları size iletmeden de yapamadım.

A) Sayın Engin Ayça'nın yazısının 9. sayfasının 4. paragrafı üzerine bazı önerilerim olacak. Bu değerli yazıda **"Filmlerin gösterilme yer ve durumları seyircileri değişik psikolojik yapıya getirmekte ve filmle olacak ilişkisini etkilemektedir."** Bu cümlelerinizi doğrulayacak olaylarla çeşitli kez karşılaştım. Bunun en yakın örneğini "Decameron'un Aşk Hikâyeleri - II Decamerone"nde gördüm ve yaşadım. Bu filmi bir pazar günü 19.15 seansında Site Sinemasında gördüm. Pazar günleri, yapılmakta olan ilk ve ucuz seanslar, saat 11.00'e alındığından fazladan bir seans elde ediliyordu. Seans aralarında da bu nedenle 5 dakikadan az bir zaman ayrılabilmekteydi. İşte yine bu nedenlerle saat 19.15 seansı başladığında salonda aşırı bir havasızlık ve sıcaklığın hâkim olduğu görüldü. Filmin sonunda seyircilerin, filmi hiç mi hiç beğenmediklerini ve sinemanın yarısından fazlasının da filmin tamamını seyretmeden salondan ayrıldıklarını tespit ettim. Ancak kanımca burada zıtlaşan bazı şeyler vardı. Şöyle ki sinema İstanbul'un lüks bir semtindeydi ve seans da hayli pahalı sayılırdı. Bu nedenle gelen kişilerin biraz daha akli başında kimseler olmaları gerekmez miydi? — O hafta işim gereği sinemaya ancak bir seans ayırabilmişim ve tatilim de pazara rastlıyordu. Aslında bu seans benim için de pahalı ve lüks sayılırdı — İşte yukarıda açıkladığım nedenlerle seyircinin filme olan ilişkileri tersti ve hiç de ümit verici değildi, acaba neden?

B) **"Örneğin çalışan bir insan boş bir zamanında sinemaya giderken önce zamanını iyi geçirmek, eğlenmek normal yaşamından uzaklaşmak, değişik yeni şeyler görmek istemektedir."** diyorsunuz. Ancak ben bazı noktalarda yukarıdaki savlardan ayrılıyorum. Şöyle ki; ben de çalışmaktayım. Hattâ haftada bir seans sinemaya ayırabildiğim halde aynı hafta içinde oynayan bir sex, komedi veya macera filmini — eğlenmek amacıyla bile olsa — seçmeyip "Decameron"u gördüm. Bu filmi, tercih ettim. Sebebi basitti, Pier Paolo Pasolini filmi yönetiyordu, daha evvel Boccaccio'nun aynı adlı kitabını ve Cumhuriyet Gazetesinin film eleştirilerini Sayın Atilla Dorsay'ın eleştirisini okumuştum. İşte bütün bu basit sebeplerden ötürü yukarıda sıraladığım film çeşitlerini tercih etmedim de bu filmi tercih ettim. Kanımca bu önemli bir davranış sayılmaz mı ve tüm çalışanlar açısından bir incelemeyi gerektirmez mi? Bir beğeni sahibiyimdir bu konuda, ancak ineleyecek bilgi ve gücüm de yoktur.

C) Sayfa 37 de "İrlandalı Kız olayı" adlı yazıda bazı düşünceler yine bana ters geldi. Bu nedenle de yazmadan edemedim. Bir "İrlandalı Kız"ın başarısı teknik ve ticarî açıdan olabilir ama acaba diğer yönlerden de bu başarısını devam ettirebilmede midir? İşte konunun bu tarafı da önemlidir. Diyorsunuz ki, **"Ama bütün bunların ötesinde "İrlandalı Kız" olayından alınacak birçok dersler var. Öncelikle halkın, TV başta, çeşitli nedenlerle sinemadan gitgide uzaklaşan seyircinin, sinemada yeni birşeyler aradığı, ancak yeniliklerle seyirciyi sinemaya çekmenin olanaklı olduğu ortaya çıktı"**. Bence bu bizim seyircimiz için değil. Neden dersiniz, bir "Decameron"u ısıktılayacak, terkedecek, bir "Fahrenheit 451"i, bir "Vahşi Çocuk"u oynarken salonu doldurmayacak, bir "Yabandan Gelen Adam"a anarşi propağandalığı yakıştıracak, "Cinayeti Gördüm - Blow up"ı Türkiye'nin en çok satan Aktualite gazetesinde bir-iki satırla eleştirecek ve hem de bu ele-

(Devamı 55. sayfada)

yedinci sanat

kısa film konusu yarışması

düzenliyor

Ülkemizdeki kısa film çalışmalarına katkıda bulunmak için YEDİNCİ SANAT dergisi bir "konu yarışması" açmıştır. Yarışmanın şartları aşağıdadır :

- Süresi 10 dakikayı geçmeyecek bir film için en çok bir daktilo sayfası uzunluğunda bir konu hazırlamak.
- Konunun çekim için düşünülmüş bir metin niteliği taşıması.
- Konu yazılırken hikâye anlatmaktan çok, ana tema, yan temalar, bunların gelişmesi, (varsa) kişilerin nitelikleri, aralarındaki ilişkiler, çevre ortaya konmalı.
- Yazılacak metinlerin daha önce filme alınmış olmamaları.
- Konuların reklâm filmi için düşünülmüş olmamaları.
- Konuların en geç (Haziran 15) e kadar (P.K. 654 Beyoğlu) adresine gönderilmesi.

Türkiye'de kaliteli ve tutarlı kısa filmlerin yapımı, ekonomik güçlüklerle çok yakından ilgiliyse de, onun kadar önemli olan, belirli sınırlar içinde sinemayı düşünebilmek, görebilmektir. On dakikanın altında bir film konusundan amaçlanan, kısa bir süre içinde bir konuyu tam olarak işleyebilme çalışmalarına yönelmektir. Bu tür dar kapsamlı bir alanda edinilecek alışkanlıklar ve yöntemler, daha uzun konulu film çalışmalarında da yararlı olacaktır kanısındayız.

Göndereceğiniz metinler, derginin yazı kurulu tarafından değerlendirilecek ve en tutarlı bulunan üç konunun film haline getirilmesi için sinemayla ilgili, şimdiden açıklamadığımız kuruluşlardan mali destek sağlanacaktır.

KÜLTÜR FİLM

**Mevsimin son önemli filmini
sunar**

MAURO BOLOGNINI'nin şaheseri



PARİSLİ FAHİŞE
(Bubu di Montparnasse)

Ottavia Piccolo — Massimo Ranieri

Eser : Charles-Louis Philippe

Mayıs'ta sinemalarda