





ema 3

sinema dergisi  
ekim-kasım 1966  
sayı 3 türk sine-  
ması özel

# yeni sinema 3

yıl 1

sayı 3

ekim - kasım 1966

## TÜRK SINEMASI ÖZEL SAYISI

### içindekiler

#### ellinci yıla önsöz/yeni sinema

yazılar nijat özön/türk sinemasına eleştirmeli bir bakış — ali gevgilili/çağdaş sinema karşısında türk sineması — tarık kakinç/türk sinemasının boyutları — sungu çapan/genç kuşak iyimserliği — tunçan okan/türk sinemasının ekonomik durumu — giovanni scognamillo/türk sinemasında yabancı etkiler — sezer tansuğ/yerli sinemada anlatım sorunu — tanju akerson/türk sinemasında eleştiri — ziya metin/türk sineması ve seyirci — marcel martin/chaplin konuşuyor/itah eroğlu — jak şalom/herşeye karşın sanat mı, yoksa.. — sergey eisentein/yumurcak/giovanni scognamillo — g. stoyanov/bigor/çağdaş bulgar sineması/itah eroğlu — altan küçükyalçın/zırhsız şövalye —

kaynaklar agâh özgüç/1966 ocak ayından ekim'in başına kadar çevrilen türk filmleri

gösteriler chaplin toplu gösterisi — 1914-1917 arası kısa filimleri, the kid/yumurcak, monsieur verdoux, lilmelight/sahne ışıkları, the gold rush/altına hücum — çağdaş bulgar filimleri festivali — b. şaraliyev/zırhsız şövalye, r. valçanov/dişi kurt, r. valçanov/ilk ders — türk sinemasının ellinci yılı gösterileri — şadi/bican efendi vekilharç, ahmet fehîm/binnaz, ahmet fehîm/mürebbiye — jean luc godard/pierrot le fou çılgin pierrot — joris ivens/la seine a rencontre paris seine ırmağı parise rasladı — jean vigo/zero de conduit hal ve gidiş sıfır —

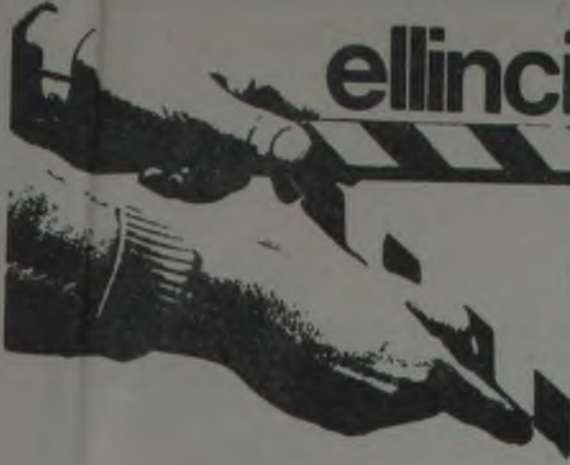
#### haberler

yayınlar ziya metin/türkçe sinema kitapları bibliyografyasına ek

#### değerlendirme

yeni sinema — sinematek'in organı olarak yaz ayları dışında yayınlanır sinema dergisi — sahibi : sinematek adına şakir eczacıbaşı — yazı işleri sorumlusu : hüseyin hacıbaşıoğlu — yazı kurulu : onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, — grafik : sungu çapan — dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi saat 10-12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir — yönetim yeri : sinematek derneği, mis sokak, 12 şerif han kat 3, beyoğlu/istanbul — her çeşit yazışma : p. k. 307 beyoğlu/istanbul — sayısı beş, yıllığı kırk liradır — dizgi, baskı : çeltüt matbaacılık — 8 kasım 1966 — bu sayının fotoğrafları için giovanni scognamillo ve agâh özgüç'ün özel arşivlerinden yararlanılmıştır.

# ellinci YILA ÖNSÖZ



Bir ülkenin sanat hayatında, belirli bir dönemde sanat dallarından birinin birdenbire büyük bir gelişme gösterdiği, toplum üzerindeki etki alanının birdenbire çok genişlediği sık sık görülmüştür. Örneğin bir şiir dalgası geçer o ülkenin üstünden, ya da bir tiyatro tutkusu en küçük kasabalarda bile öncü oyuncular, meraklı seyirciler yaratır. Böyle dönemler, büyük eserlere yol açacak sayısız küçük çıkışlar getirir. Derin kaynakları araştırılınca bu sıçramanın hiç te rastlantısal olmadığı, toplumun ölenemez itilimlerinden doğduğu görülebilir. Yıllar süren bir birikim olmuştur. Bir yandan kötü eserler, ağır aksak deneyler, halkın edilgin alışkanlıkları, öbür yandan umutsuz çabalar, yıllar süren düşler, yeryüzünün dört bir yanından gelen etkilerle tıkabasa doldurulmuş büyük sarnıç, bir gözüpek dokunma ile, patlar. Önce bulanık, çelişik, karmakarışık ama gene de canlı düşünceler, davranışlar kaplar ortalığı. Sonra sular ağır ağır durulur, yetenekli kafaların çabalarıyla belirli bir yön almaya başlar. Ağır, çatışmalı sarnıç, taze, güçlü bir kaynağa dönüşür: Ülkede bir sanatın çağı başlamıştır.

Size, hepinizin teker teker sezdüğünüz bu dönüşümün haberini açıkça veriyoruz: Türkiye'de Sinema çağı başlamak üzeredir. Nereye baksanız işaretler var. Bir tek sinema kulübünün güçlükle yaşadığı İstanbul'da bugün yalnızca Sinematekin üç bin beş yüz'den fazla üyesi var. Ankara'daki üyeler de katılınca beş bine varan bir topluluk oluyor bu. Trabzon'dan İzmir'e, İzmit'ten Adana'ya kadar birçok kentte sinema kulüpleri kuruluyor. «Yeni Sinema», daha önce yayınlanmış olan sinema dergilerinin toplam tirajından fazla satıyor. Sinemayla ilgili yayınlar umulmayacak kadar arttı. Senaryolar, sinema kuramı kitapları diziler halinde yayınlanıyor. Sinema okulları henüz yok ama, yüzlerce öğrenci hiç olmazsa yabancı ülkelerde sinema eğitimi görebilmek için bürokrasinin kalın kapılarını zorluyor. Ve birbirlerinden habersiz iki genç bilim adamı, biri Ankara'da Basın ve Yayın Yüksek okulunda, öbürü ise İstanbul'da Teknik Üniversitede bu yılın Ekim ayında Sinema dersleri vermeye başlıyorlar.

Sonuç şudur: Sinematekin kuruluşu, küçümsenemeyecek bir potansiyel gücü ortaya çıkarmıştır. Sinemaya bir sanat kaygısıyla bakabilen, halkımızın günlük yaşamasında ve uygarlık girişimlerindeki işlevini doğru olarak yorumlayabilen bu güç şimdiden ağırlığını duyurmaya başlamıştır.

Bu canlı çevrenin ilk ve zorunlu görevlerinden biri de, hiç kuşkusuz, ülkemizde yapılagelmekte olan sinemayla köklü bir hesaplaşmaya girişmektir. «Yeni Sinema»nın daha ikinci sayısında bu noktaya özellikle değinmiş, şimdilik bazı genel yazılarla yetindiğimizi, ama hazırlıklarımız tamamlandığı anda bir «Türk Sineması Özel Sayısı» çıkaracağımızı bildirmiştik. Haziran ayından bu yana yaptığımız çalışmalar, programını önceden çizdiğimiz özel sayının, derginin normal hacmini çok aşacağını ortaya çıkarmıştır. Türk Sinemasının tarihsel, ekonomik, estetik yapısının incelenmesi, çağdaş sinemayla, devlet kurumlarıyla, seyircisiyle ilişkilerinin saptanması, filmlerin kuramsal eleştirilmesi, teknik koşulların aydınlığa çıkarılması gibi araştırmalar, konunun birkaç sayıda ele alınmasını zorunlu kıldı. Öbür yandan gene bu özel sayıya kaynak olmak üzere, Sinematekin yaz ayları boyunca düzenlediği beş açık oturumun ses kayıtları, toplam olarak 15 saati buldu. Bu kayıtlar yazıya geçirilince aşağı yukarı 150-200 sayfalık bir metin çıktı karşımıza. «Sansür», «Türk Sineması ile toplum yapımızın ilişkileri», «Bağımsız Sinema», «Sinemacı -Eleştirmen ilişkileri», «Belge Filmciliği» gibi sorunları ele alan ve yukarıdaki araştırma tablomuzun vazgeçilemez konularını meydana getiren bu açık oturumların ses kayıtlarını tam olarak dergide yayınlamak böylece imkânsız duruma geldi.

Kısaca, elinizdeki özel sayı, «Yeni Sinema»nın Türk filmciliği konusundaki geniş araştırma ve değerlendirme çabasının sadece bir bölümünden ibarettir. Açık oturumların tam metni bir kitap halinde kısa bir süre sonra yayınlanacaktır. Bu kitabı, Türk Sineması konusunda yapılacak büyük bir anketle, yurt çapında düzenlenmiş bir istatistik'in yayınlanması izleyecektir. Programımızda bulunan Türk Sineması ve Devlet, Türk Sinemasında Senaryo sorunu, Türk Sinemasında Sadist ve Faşist Eğilimler, Türk Sinemasının Teknik koşulları, Türk Sinemasında Oyuncu Sorunu, Sinemada Yabancılaşma gibi incelemeler önümüzdeki sayılarda yer alacaktır.

Şimdi burada, yapılan bütün tartışmaların sonuçlarını, girilen araştırmaları ve Türk Sinemasının bütün koşullarını gözönünde tutarak, Yeni Sinema'nın, yerli filmler konusundaki görüşlerini ve tutumunu kısaca özetlemek istiyoruz:

- 1.— Sinema'nın her şeyden önce bir sanat olduğunu tekrarlamak zorunluluğunu duyan «Yeni Sinema», yedinci sanatla ilgili herkesin en azından bu yalın, çok bilinen ve temel yargıda tavizsiz bir tavırla birleşmelerinin şart olduğuna inanmaktadır. Çünkü kanımızca sinemanın yetmişinci yılında hâlâ, bir filmde sanat değerleri aramanın gerekli olup olmadığı tartışılması, apaçık bir umutsuzluk kaynağı olmaktadır. Şu, ya da bu türden sanat kaygıları taşımayan bir film, sadece herhangi bir pazar malı kadar ilgiye değer, daha fazlasına değil.
- 2.— Türk Sinemasının geçmişi, sanat değerleri yönünden bütünüyle bir kaostur. Sinema tarihçisinin çok iyi değerlendirdiği birkaç olumlu çıkış ve kısa süren pırlıtlı dönem bir yana bırakılırsa bu elli yıllık geçmiş, toplumumuzun bütün bozuk kurumlarının tipik özelliklerini yansıtmaktadır. Bazı sinemacıların çok güçlü olmayan ama gene de olumlu çabaları, bu özellikleri değiştirmeye yetmemiştir. Tam tersine bu çabalar, sonunda onları çarkın dişlilerinden biri olmayı kabule zorlamış ve bu zorlama çoğu zaman başarı kazanmıştır.
- 3.— Ancak, Türk Sineması'nın bu çürüyen ve bozuşan yapısı konusunda yapılan her eleştirme, bugüne kadar Sinemayı yapan çevrelerin sert tepkileri ile karşılaşmıştır. Bu yüzden şu noktanın, sinemayla ilgili herkesçe bilinmesinde yarar görüyoruz: Türk Sineması konusunda yargı vermek kimsenin tekelinde değildir. Bir film, Sinemada gösterildiği an kamuoyuna malolur. Ve Türk Sinemasının hem bugününden hem de geleceğinden hepimiz sorumluyuz. Sorumlu olduğumuz bir durumun hesabını sormak en doğal hakkımızdır.
- 4.— Sinema konusunda bugüne dek yapılan eleştirmelerin bütünüyle başarılı olduğu elbette söylenebilir. Sorunlar çoğu kez köklü araştırma ve eleştirme çabalarının dışında, gazetelerin sinema sayfalarının sınırlı koşullarına bağlı özel değerlerini birkaç kolay kavramın yardımıyla ve çoğu kez gelişigüzel açıklıyarak yürütülen bu eleştirme geleneği mutlaka değiştirilmelidir.
- 5.— Kötü filmlerin yaratıcıları arasında en iyi niyetlileri, durumun sorumluluğunu kötü çekim koşullarına, endüstriyi yönetenlerin ilkel anlayışlarına ve geçinme zorunluluğuna yüklemişlerdir. İlk bakışta haklı gibi görünen bu özür bütünüyle bir aldatmacadır. Yeryüzünde her sinema endüstri bu türden kötü koşulları içinde taşır. Birbirinden az çok ayrılan ama temelde farksız bu koşullar o ülkelerde iyi filmler yapılmasına engel olamamıştır. Ya da en azından bu kötü koşullar içinde film yapmak zorunda kalan yönetmenler, çevirdikleri iş filmlerini eleştirmenler kadar, hatta onlardan daha çok yermek yürekliğini göstermişlerdir. Bazı genç ve bilinçli yönetmenler bir yana bırakılırsa ülkemizde durum bunun tersinedir: Hem kötü filmler yapılınsın hem de eleştirmenlerce övülsün, ya da en azından hoşgörülsün istemektedirler. Temeldeki çelişme açıktır: Kötü bir magazin romanını yazmayı kabul eden romancı için, bir otomobil şirketine reklâm şiiiri yazan şair için kurtuluş yolu aramak. Bu yol bugüne kadar bulunamamıştır.
- 6.— Kötü filmlerin daha kurnaz yaratıcıları ise tehlikeli bir oyunun peşindedirler: Halk Sineması.

Bu kavramı savunanlar şunları söylüyorlar : «Sinema yığınlar için yapılan bir sanattır. Bir avuç aydının bilgiçlikleri ve batılı beğenileri bizi ilgilendirmiyor. Bizi halkın beğenileri ilgilendiriyor. Düşüncelerimizi onların anlayacağı bir dille anlatmak zorundayız. Biz «Geçen Yıl Marienbad da» gibi filmler yapamayız. Filmlerimiz Türk toplumunun yapısına uygun olacaktır.»

Yıllar boyu en kötü filmlerle şartlandırılan geniş seyirci topluluklarını sonra kalkıp bir «çıkar kavramı» na ortak yapmak çift yanlı bir kurnazlıktır. Böylece hem çıkarları korumak, hem de halk sözcüğünün kutsallığına sığınarak devrimci çevrelerin desteğini kazanmak istiyorlar. Hiç bir halk sanatı kuramında böylesine bir açığözlüğe rastlanmamıştır: Ne Vilar'ın «Halk Tiyatrosu» nda, ne Lorca'nın «Barraca» sında, ne batı ülkelerinde ve ne de doğuda. Halk kavramını bunca sorumsuz kullananlar, 1917'den sonra Sovyet Rusya'da gerçekleştirilen Halk Sineması Kuramını, İtalyan Yenigerçekçilik akımını, Amerikan Komedisini, Türk halk sanatçılarını (Yunus Emre'yi Aşık Veysel'i, el sanatlarının büyük geleneğini) doğru yorumlayanların, aydınlar arasında çoğunlukta olduğunu bilmek zorundadırlar. Türkiyede elbette bir «Halk Sineması» yapılacaktır. Ama bu sinemanın, geçmişten alacağı tek kalıt, birkaç dürüst çıkışın şimdi unutulmak istenen küçük geleneği olacaktır.

- 7.— Bu kurnazlık kuramının ikinci kuzu «Batılılaşma» kavramıdır. Bu kavram çevresinde, ekonomi ve toplumbilim alanlarında yapılan araştırmalar, henüz kesin sonuçlara ulaşmamış incelemeler (Asya Biçimi Üretim vs.) sağcı bir «İnfiraticılık» a yaraşır basit sloganlara temel yapılmak istenmektedir. Bu araştırmaları yapan bilim adamlarının, görüşlerinin bir sömürme düzenini savunmak için kullanılmasına göz yummayacaklarından eminiz. Bugün ülkemizde kimse, batılı filmlerin kopyalarının yapılmasını, ikinci elden «Marienbad» lar uydurulmasını istememektedir. Kurulması gereken sinema elbette Ulusal bir sinemadır, halkımızın derin özelliklerini yansıtan bir sinemadır: Ama hiçbir zaman «Alaturka» bir sinema değil. Batılı filmlere kapıları kapatmaya gelince, bu anlayışın, doğruluğunu tartışmak bir yana, bugün sadece batı (özellikle Amerikan) filmlerinin kötü kopyalarını birkaç kez çoğaltan yerli yapımcılardan bazılarının ekmeğine yağ sürmekten başka bir işe yaramıyacağı ortadadır. Yeryüzü sinemasının bütününe bilimsel bir tarafsızlıkla kapılarını açan ve bütün davranışlarıyla devrimci bir kuruluş olduğunu ortaya koyan Sinematek gibi kuruluşlara, yabancı filmler gösteriyor diye sataşanlar, gerçekte ilgi gösterilmediğini iddia ettikleri -ki bütünüyle yalandır- yerli sinema'nın yabancı filmlerin en kötülerinin sırça köşkü üstünde oturduğunu unutmamalıdır.
- 8.— Türk Sinemasının bugüne kadar ortaya koyduğu örnekler yarının sinemacısı için elbette geniş bir araştırma alanı, bir malzeme yığındır. Bu geçmişle ilgilenmek her sinemacı için kaçınılmaz bir görevdir. Bu geçmişle her zaman hesaplaşılacak, iyi ve kötü yanları aydınlığa çıkarılacaktır. Ama bu gerçek hiçbir zaman yarının sanatçısına geçmişin geleneğini sürdürmek, onu örnek almak zorunluluğunu yüklemez.
- 9.— Yarının Türk Sineması, yepyeni bir sinema olacaktır. Toplum düzeninin temelleri değişince sinema düzeni de kökten değişecektir. Bu değişme uzun bile sürse yeni kuşaklar gerçek bir sinemayı kurmak için kaçınılmaz savaşlarını yapacaklardır. Bugünün yönetmenleri de seçimlerini yapmaya zorunludurlar. Ya bu çabaya ellerinden geldiğince katılacaklar ya da kötü filmleri temellendirmek için buldukları bulanık gerekçeleri sağda solda mırıldanarak çürüten bir düzenin yıkıntıları altında kaybolacaklar. Seçim onların elinde.

«Yeni Sinema»nın tutumu apaçıktır. Bu dürüst sanat çabasına katılan her Sinemacının yanbaşındayız. Geçen yıllarda yayınlanmış bütün öncü dergilerin şerefli geleneğini sürdüreceğiz: Herşeyden önce iyi sinema.

# NIJAT ÖZÖN

## TÜRK

### sinemasına

#### eleştirmeli bir

## BAKİŞ

Bu yazı, Türk sinemasının başlangıcından günümüze kadarki tarihinin bir özeti değildir. Türk sinemasının başlangıcından 1960'a kadar uzanan tarihini geniş ölçüde **Türk Sineması Tarihi**'nde ele almış, bunun bir özeti'nin de **Sinema El Kitabı**'nda vermiştik. Bu yazının amacı, sinemamızın başlangıcından günümüze kadarki evrimini eleştirel bir yöntemle ele almak, bu evrimin ana çizgilerini vermek, evrimin neden şu ya da bu yönde oluşunu açıklamak, atılan olumlu ya da olumsuz adımları belirtmektir. Hemen söyleyelim ki, bu yazı ana çizgileriyle **Türk Sineması Tarihi**'ndeki bazı bölümlerden pek değişik olmayacaktır. Bunun nedeni, **Türk Sineması Tarihi**'nde de tarihsel bilgilerin yanı sıra eleştirel bir yöntemin de yer almış olmasıdır. O kitapta Türk sineması dönemlere ayrılmış, her dönemin sonunda da bir «muhasabe» yapılmıştı. Buradaki toplamın kitaptaki muhasabeden değişik olmaması doğal karşılanmalıdır.

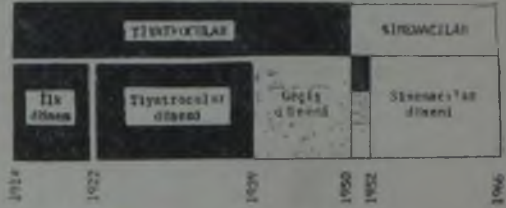
1

Her şeyden önce, sinemamızın bugüne kadar geçirdiği evrimin birbirinden az çok değişik özellikler taşıyan dönemlerini belirtmek, bu evrimin bir şemasını bundan sonra ele alınacak konularda sürekli olarak göz önünde bulundurmak yararlı olur. Çünkü sinemamızın dönemleri, her dönemin özelliği ve süresi birçok gerçeği kendiliğinden aydınlatmaktadır.

İlk filmimizin çevrildiği 1914'ten günümüze kadar elli üç yıl geçti. Biz bu elli üç yıl «İlk Dönem», «Tiyatrocular Dönemi», «Geçiş Dönemi», «Sinemacılar Dönemi» olarak dörde ayırıyoruz. «İlk Dönem», adından da anlaşılacağı gibi, hemen her sinemanın başlangıcında yer alan, ilk adımların atıldığı, ilk denemelerin yapıldığı dönemdir. Bu dönem sekiz yıl sürer. 1922'den 1938'e kadar uzanan on yedi yıl ise «Tiyatrocular Dönemi»dir. Bu dönemde bu adı verişimizin nedeni şudur: Türk sineması bu on yedi yıl boyunca tümüyle bir tiyatro sanatçısının ve bu tiyatro sanatçısının yönetimindeki tiyatro topluluğunun elinde kalmıştır. Böylelikle sinemamız, altından kolay kolay kalkılamayan bir tiyatro egemenliğine girmiştir. 1950 den günümüze kadar uzanan on yedi yıllık döneme «Sinemacılar Dönemi» adını vermişiz, işte bu tiyatroculara karşı bir tepki olarak ortaya çıkan akımı belirtmek içindir. Bu dönemde doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlayan bir kuşak, sinemamızı tiyatronun egemenliğinden kurtarmaya, sinema dilinin ilk örneklerini

vermeye çalışmıştır. Tiyatrocular ile Sinemacılar dönemi arasında bir çeşit köprü işi gören, bir ayağı tiyatro bir ayağı sinemada olan «ara kuşak» ise sinemamızın on iki yıl süren «Geçiş Dönemi»ni yaratmıştır.

Ancak bu dönemlere ayırmada dikkat edilmesi gereken bir iki nokta bulunmaktadır: Önce, bu bölümler birbirinden kesin çizgilerle ayrılamaz; çoğu birbirinin içine geçmiş durumdadır. Örneğin ilk dönemi ele alalım: Yalnızca ilk adımları, ilk denemeleri belirtmek için «İlk» diye nitelediğimiz bu dönem gerçekte hemen hemen bütünüyle başka tiyatrocuların egemenliğinde geçmiştir. Yani sinemamızda tiyatrocuların etkisi, gerçekte daha ilk adımların atıldığı yıllarda başlamıştır. Öte yandan tiyatrocular, geçiş döneminde de temsilcileri sayıca daha da artmış olarak çalışmışlardır. Demek ki sinemamızda tiyatrocuların etkisi ilk dönemde başlamakta, geçiş döneminde sürmekte, hatta sinemacılar döneminin ilk yıllarına kadar uzanmaktadır. Bir başka nokta, bu iş işe geçişten dolayı belli bir sürede değişik dönemin özelliklerini bir arada göstermenin mümkün oluşudur. Örneğin özellikle 1950-52 yıllarında tiyatrocular, geçiş dönemi sinemacıları ve sinemacılar hep bir arada çalışırlar. Önemli bir nokta da, yukarıda belirttiğimiz özelliklerden dolayı, ilk bakışta birbirine eşit süreli gibi görünen on yediser yıllık tiyatrocular ve sinemacılar dönemlerinin hiç de eşit süreli olmadığıdır. Çünkü bütünüyle ele alındığında tiyatrocuların 1914 ten 1950'ye kadar uzanan 36 yıl boyunca sinemamızın elinde bulundukları, sinemacıların ancak son 17 yıldır üstünlüğü ele geçirdikleri ortaya çıkar. Bütün bu durumları şöyle bir şemayla göstermek mümkündür :



Yurdumuzda yapımcılık, Lumière Kardeşler'in sinemasından yirmi yıl sonra başlar. İlk aksaklık, arada geçen bu yirmi yıl içinde yabancı ülkelerde meydana gelmiş ilerlemenin hiç göze alınmaksızın işe başlanmasıdır. Kaldı ki yurdumuzda ilk film zaten hiç akılda yokken, bir olup bitti sonucu çevrilmişti: Bir savaşa girilmişti, bu giriş gösterişli bir davranışla kullanılacaktı, bu kutluyuşun filmle sonsuzlaştırılması en son anda akla gelmişti. O vakte kadar sinemanın yalnız gösterim bölümüyle ilgilenmiş, alıcısı hiç kullanmamış birine birkaç saat içinde bu iş öğretilmişti. Bundan dolayı sinema yapımı yurdumuzda «sümmettedarik» başladı. Düzenli olarak film çeviren ilk kurum, ordunun sinemacılık koluydu, her şeyden önce ordunun ihtiyaçlarını karşılamak üzere meydana getirilmişti. Bunu izleyen iki kurumun ise, sinemayla doğrudan doğruya hiç bir ilişkileri yoktu. Yardımseverlerin kurumuymdu bunlar. Sinema da bu kurumların gelir sağlayıcı öbür çalışmalarından başka bir şey sayılmıyordu. Uç kurumun da hem araçları hem

de personeli ancak çok küçük çapta bir sinema çalışması- na elverişliydi; ancak bir belge-filim, hatta belge-filmin de yalnız haber filmi kolundaki çalışmalarına yatkındı. Nitekim bu yüzden çalışmalarının ağırlık merkezi hep haber filmi oldu. Bu kadar dar olanaklarla konulu filme el atmak daha başlangıçta başarısızlığı göze almak demekti; oysa bu kurumlari yönetenler yalnız konulu filme el atmakla kalmadılar, olanaklarını daha da zorlayarak tarihi konu alan filimler çevirmeğe kalkıştılar, dolayısıyla başarısızlıkları daha da göze batıcı oldu. Bu kadar büyük işe girişenlerin gerçekte iletiriy aıt büyük tasarıları yoktu, ellerindeki sinema araç ve gereçlerini çoğaltıp bir sinema endüstrisinin temelini atmağı düşünmüyorlardı. Bundan dolayı, yurdumuzdaki sinema çalışmaları Almanya'daki ordu sineması örnek alınarak başladığı, Almanya'daki ordu sineması ise ilerdeki Alman sinema endüstrisinin temelini meydana getirdiği halde, aynı gelişmeyi göstermedi. Hatta tam tersi oldu: Yapım ordu sinemasıyla başlamıştı, bu kurumun sinema aygıtları öbür iki kuruma el değıştirmişti, fakat sekiz yılın sonunda aygıtlar dönüp dolaşıp yine orduya geçmişti. Böylelikle sekiz yıllık çabanın sonunda yine başlangıç noktasına dönülmüştü. Sinema acemi ellerde başladı, acemi ellerle sürdürüldü. Sinemacı yetiştirmek diye bir şey düşünülmedi. İlk dönemin beş sinemacısı içinde en iyisi sayılabilecek olan Weinberg bile doğrudan doğruya yapıma geçtikten sonra bu işle ciddi olarak ilgilenmiş, Almanya'ya ancak o vakit gidip incelemelerde bulunmuş, ama zaten yurda döndüğünde sinemadan uzaklaşmak zorunda kalmıştı. Bu beş sinemacıdan üçünün uzun yıllar tiyatrodada çalıştıktan sonra yine tiyatro çalışmaları arasında sinemaya yer vermiş kişiler olduklarını belirtmek gerekir. Daha önemlisi, bu sekiz yıllık ilk dönemde çevrilen altı uzun filmin beşi doğrudan doğruya sahne yapıtlarından aktarılmıştır. Yalnız bu kadar da değil. Bu beş filmin dördü, doğrudan doğruya yönetmenlerinin daha önce çalıştıkları çeşitli tiyatro topluluklarında sahneye koydukları oyunlardan meydana getirilmiştir. Sinemada ancak kendi kendini yetiştirmiş olan, daha önce uzun yıllar tiyatrodada çalışan, kendilerinin sahneye koydukları, oynadıkları sahne yapıtlarını sinemaya aktaran bu yönetmenler, oyuncu kadrolarını da olduğu gibi tiyatrodan aldıkları için bu filimlerin hepsi de «tiyatro filmi» olmaktan öteye geçememiştir. Bu dönemin yararlı sayılabilecek yönleri, yurdumuzda da filim çevrilebileceğini ortaya konması, sekiz yıl içinde altı uzun ve birçok kısa filim meydana getirilmesi, bugün büyük değer taşıyan haber filimleri çevrilmesi olmuştur.

#### 4

Sinemamız ilk adımlarını tiyatrocuların öncülüğünde attığı gibi, 1922'den 1939'a kadar uzanan on yedi yılda da yoluna yine tiyatrocuların yöneticiliğinde devam etti. Üstelik bu on yedi yıl boyunca tiyatrocuların etkisi daha çok duyuldu. Çünkü bu kez çalışmalar yalnız tek bir yönetmen eliyle yürütülmekteydi ve bu yönetmen aynı zamanda bir tiyatro topluluğunun da başındaydı. Bundan dolayı önce tiyatrocuların etkisi altında bulunan sinemamızda bu kez tiyatrocuların tekelii başlamıştı. Yönetmeni, senaryocusu, oyuncu kadrosu, repertuvarıyla bir tiyatronun on yedi yıl bir sinema üzerinde egemenlik kurması

ve bu üstünlüğü aynı tiyatrodan yeni yetişenler eliyle daha sonra da sürdürmesi gibi bir olayın sinema tarihinde bir benzeri yoktur. Sinemamızın gelişmesinde uzun bir süre engelleyen, bugün bile belini doğrultamamasına yol açan durum da bu benzersiz olaydan ileri gelir. Bir belama önemimizdeki bu tiyatro tekelinden doğrudan doğruya Muhsin Ertuğrul'u sorumlu tutmak haksızlık olur, çünkü Ertuğrul böyle bir tekel kurmak için kendisi ortaya atılmış değildir, yurdumuzdaki koşullar bu durumu yaratmıştı: Bu on yedi yıl içinde yurdumuzda iki ayrı dönemde çalışan iki ayrı yapımevi kurulmuştu, bu yapımeyini yönetenler sinema ile tiyatro arasında bir başkalık görmedikleri için, daha önce yabancı ülkelerde sinema çalışmaları yapmış olan, üstelik elinde bir oyuncu kadrosu ile bir repertuar bulunan Muhsin Ertuğrul'u bu işi için «biçilmiş kaftan» saymışlardır.

Ertuğrul'un 1939'dan önceki çalışması, bu iki yapımeyine bağlı olarak Kemal Film (1922-24) ve İpek Film (1928-38) dönemlerine ayrılır. Gerçekte bu dönemler arasında temelde bir değişiklik yoktur. Ne var ki bu iki dönem karşılaştırıldığında, Ertuğrul'un 1939'dan önceki yirmi uzun filminden yalnız altısının 1922-24 yılları arasında yer almasına, bu yılların «çiraklık» çağına rastlanmasına rağmen Kemal Film döneminin daha ağır bastığı görülür. Bunun nedeni, Ertuğrul'un bu dönemdeki çalışmasının «sinema» ya daha yakın oluşudur: Altı filimden yalnız ikisi sahne oyunundan uyarlamadır. Üçü, çevereilerinde çok dedikodu uyandırmış, sinemalık özellikleri ağır basan, «yeni kuşak» yazarların romanlarından uyarlanmıştır. Biri de doğrudan doğruya günlük bir olaydan alınmıştır. İpek Film ve daha sonraki dönemdeyse Ertuğrul'un tiyatrocuyu yanı ağır basar, bütünüyle bir «tiyatro filimleri» çalışması yer alır. Bu dönem öylesine tiyatrodur ki, çok kez, kış mevsiminde «Dar-ül-bedayi» de sahneye konan oyunların, aynı kadroyla olduğu gibi yazın alıcı önünde tekrarlanmasıyla yetinilir. Bundan dolayı bu dönem, sinemaya çok aykırı düşen bir yönetmenlik anlayışıyla, sinemaya çok aykırı düşen bir oyunculuk anlayışıyla, yine sinemaya çok aykırı düşen sahne oyunlarının uyarlanmasıyla, ustadan çırağa da geçtiği için, sinemamızda izleri bugün de tamamiyle silinememiş bir «Dar-ül-bedayi Okulu» na yol açmıştır. Bu okulun özellikleri şöylece özetlenebilir: Bu okul «sinema duygusu»ndan tamamiyle yoksundur. Okulun üyelerinin hepsi tiyatrodan gelmişlerdir; üstelik çoğu da eski ve geri bir tiyatro anlayışına bağlı kimselerdir. Bunlar sinema ile tiyatro arasındaki başkalığı bir türlü anlayamamışlar, sinemaya bir türlü ayak uyduramamışlar, uydurmağa da çalışmamışlardır. Sinema bunlar için, asıl meslekleri saydıkları tiyatronun yanı sıra, ağıktan gelir sağlıyan ikinci bir kaynaktır. Sinemaya bunun dışında bir önem vermemişler, sinemanın önemini anlamamışlardır. Bu yüzden de sinemaya olumlu bir şey katmak şöyle dursun tiyatrodaki kötü alışkanlıklarının çoğunu bu alana da taşımışlardır. Sahne oyunlarının çok ufak değişikliklerle, aynı sahne düzeniyle alıcı önüne taşınması bu okuldan kalan bir mirastır. Tiyatrodaki yanlış uyarlama anlayışı da yine bu okuldan kalmıştır. Uyarlanan bu oyunların değeri de çok söz götürür: Tiyatronun geçirdiği değişikliklerden, gelişmelerden habersiz olarak İlk Dünya Savaşı öncesinin tiyatro anlayışını, bu anlayışa



dayanan oyunlarını önce sahneye, oradan da perdeye aktarmaktan başka bir şey yapılmamıştır. Bu okul, çok kez, oyun ya da film olarak en başta çeşitlen Fransız, Alman vedvillerini; Fransız, Alman operetlerini; en ağıdalı Alman melodramlarını, kişi adlarını Türkçeleştirerek alıcı önüne taşımıştır. Tiyatrodaki uyarılama anlayışını, sahne düzenini sinemaya aktaran bu okul, elbette ki tiyatronun dekor, makyajı, oyun, diksiyon... gibi öbür öğelerini de olduğu gibi sinemaya taşımaktan çekinmedi. Tiyatronun derme çatma, kontrplâklı, bezli, boyama dekorları olduğu gibi alıcı önüne getirildi; sahnedeki makyajın sinemada ne kadar güllüğe düşeceği akla bile getirilmedi; oysa çocukların bile farkına vardığı iğretlilikteki bu saçsakal-bıyık seyircilerin sürekli alay konularından biri oldu. Bu okulun çok kez sahnede bile aşırı, ölçü dışı olan oyununun sinemada birkaç katıyla aşırı, ölçü dışı olacağı da hiç düşünülmedi. Üstelik bu oyunculardan hem sinemayı ciddiye almadıklarından, seyirciyi kolay avlamak amacıyla bu oyunu bir kat daha ağıdalandırıyorlar, hem de zaten alıcı önünde oynananın ayrı bir tekniğe dayandığını bilmiyorlardı. 30-40 yaşındaki kimselerin korkunç bir makyajla 60-70 yaşındaki «yaşlı adam» rollerine çıkmaları, oyundaki bu aksaklığı bütün bütün artırıyor. Oysa bu okula göre yaşının iki katındaki rollere çıkmak büyük bir marifetti; «kompozisyon yaratmak», ustalık gösterisine girişmek için bulunmaz bir fırsattı. Nihayet sahnedeki, doğallıktan çok uzak, acayip bir diksiyon perdede bütün ölçüleri aşmış olarak boy gösteriyordu. Bugün de bu okulun sinemamızda en silinmeyen izi bu konuşmalarda kendini göstermektedir, çünkü bu okulun kuşaktan kuşağa aktarılan diksiyonu, bu okulun bugün hemen bütün filimlerde çalışan sözlendiricileriyle sürüp gitmektedir. Bu «Dar-ül-bedayi», sonra da «Şehir Tiyatrosu» okulunun en olumsuz yönlerinden biri, dikkate değer hiçbir sinema oyuncusu, sanatçısı, teknikçisi yetiştirmemesine karşılık kabalık bir oyuncular ve yönetmenler ordusu çıkararak etkisini, «Tiyatrocular Dönemi» inden sonra da duyurması oldu. Kısacası, bu on yıl, ilk dönemde atılan olumsuz adımları daha geniş ölçüde kökleştirmek; sinemamızda, sinema çevresinde, sinema seyircilerinde izleri kolay kolay silinmeyecek kötü alışkanlıklar yaratmakla geçti. Bu dönemin kazanç sayılabilecek adımları ise pek azdı. Bunların başında, doğrudan doğruya yapımla uğraşan iki özel yapımevinin kuruluşu gelir. Devletin bu dönemde sinemayla hiç ilgilenmemesine karşılık bu yapımveleri yurdumuzda sinemacılığın devamını sağladılar. Bu durum, bir yerli sinemanın günün birinde gelişebileceği umudunu ayakta tuttu. Nitekim bundan sonraki dönemde yapımvelerinin önce yavaşta, sonra hızla çoğalması bunun sonucudur. Bugünkü filim türlerinin ilk örnekleri - köy filmi, polis filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, dram, melodram, güldürü, vedvil... - bu dönemde verildi. Türk kadınlarının sinemada çalışmaları bu dönemde gerçekleşti. Teknik yönden sonraki dönemlere göre bir noktadaki üstünlük de yine bu dönemde yer alıyordu: Ses ile görüntünün aynı zamanda alınması.

5

«Tiyatrocular» dönemini «Sinemacılar» dönemine bağlayan ve 1939'dan 1950'ye kadar uzanan «Geçiş Dönemi»,

iki ağırlığı omuzlarında taşımaktan hiçbir vakit kurtulmamıştır. Bunlardan biri savaş koşulları ve bu koşulların etkisi, öbürü de tiyatrocuların etkisiydi. Geçiş döneminin yarısı, İkinci Dünya Savaşı'na nasıldı. Türkiye bu savaşa katılmamıştı ama, bu savaşın getirdiği sıkıntılardan çoğundan da kurtulamamıştı: Geniş bir insan gücü sürekli olarak silâh altında tutuluyordu, bu kütle üretimden birdenbire tüketime geçmişti, savunma giderleri alabildiğine artmış, dış ticaret alabildiğine azalmıştı, büyük bir ekonomik sarsıntı göze çarpıyordu; bunların yanı sıra yiyecek sıkıntısı, karne usulü, karaborsa, hayat pahalılığı, olağanüstü vergi ve yükümler, sıkıyönetim, sansür, tarafsız Türkiye'yi savaşa sokmak için her iki yönden girilen propaganda savaşı ve baskılar... gibi yeni öğeler ortaya çıkmıştı. Savaş koşullarının etkisi sinemada da kendini göstermekte gecikmedi: Tiyatrocular döneminin sonunda yurdumuzda sinema endüstrisi yeni bir atılışa hazırlanıyordu. -1938 de sinema ve filimlerden alınan vergilerde büyük ölçüde indirim yapılmıştı, fakat savaş bu atılışı önledi. Savaşın bir başka etkisi, yurdumuza gelen yabancı filimlerde kendini gösterdi. Kapanan Avrupa pazarlarının, savaş propagandası tehlikesinin etkisiyle Türkiye'ye tarafsız Amerikan Birleşik Devletleri'nin, bir de hem tarafsız hem de Doğu'lu Mısır'ın filimleri akın etti. 1938-1944 arasında çevrilen yerli filimlerin sayısı ile aynı dönemde gelen Mısır filimlerinin sayısı birbirine eşittir. Bu Mısır filimlerinin gerek seyirciler, gerek sinemacılar üzerindeki etkisi büyüktü. Anlayış bakımından «tiyatrocular»ın filimlerinden zerrece başkalığı olmayan Mısır filimleri -böyle bir başkalık olmasına imkân yoktu, çünkü Mısır sineması Türkiye'den gelen bir «tiyatrocunun, Vedat Örfi Bengü'nün attığı temeller üzerine kurulmuştu- malzeme ve teknik yönden o zamanki yerli filimlerden hiç olmazsa bir parmak ilerideydi. Bundan dolayı bu filimler «tiyatrocular»ın kötü etkisini pekiştirdi, seyircinin de sinemacının da beğenisinin baszulmasında büyük bir rol oynadı.

Tiyatrocuların ağırlığı daha daha da büyüktü ve Geçiş Dönemi'nin sonuna kadar sürdü. Tiyatrocular bu dönemde sayıları daha da artmış olarak ortaya çıkmışlardı. Doğrudan doğruya sinemacılıkla işe başlayan «Geçiş Dönemi» yönetmenlerinin sayısı sekizdi, oysa aynı dönemde çalışmış «tiyatrocunun» yönetmenlerinin sayısı bunlardan daha fazlaydı. Bu dönemin yönetmenleri işe başladıkları vakit teknikçi, oyuncu olarak yine tiyatrocuların yetiştirdiği kadrodan yararlanmak zorunda kaldılar. Yapımvelerinin sayısı artmışsa da bunlara ağır basan anlayış, tiyatrocuların anlayışıydı. Bir yandan tiyatrocuların filimleri, bir yandan Mısır filimleri, bu yönetmenlerin çalışmalarını ister istemez etkiliyordu. Kaldı ki, bu yönetmenlerin karşısına çıktıkları seyirci de Tiyatrocuların, Mısır sinemasının yapıtlarına alışmış, bu yapıtlarla yetmişmiş, geri bir seyirci topluluğuydu. Ne seyircileri ne de sinemacıları aydınlatabilecek, onlara yol gösterebilecek bir eleştirme çabası vardı. Bundan dolayı «Geçiş Dönemi» yönetmenleri bir şeyler yapabilseler bile bunu kabul ettirebilmeleri olanağı da hemen hemen yoktu.

Savaşın koşulları ile tiyatrocuların ağırlığını omuzlarında taşıyan «Geçiş Dönemi» sinemacılarının karşısına bir



LÜTFÜ Ö AKAD/BEYAZ MENDİL. 1955

de sansür engeli çıkmıştı. Savaş ihtimalinin ufakta belirmesiyle birlikte yavaş yavaş alınan sıkı tedbirlerin arasında biri de, günümüze kadar gelen sansür tüzüğü'nün 1939 Temmuzunda kabulü olmuştu.

Bütün bu nedenlerden dolayı «Geçiş Dönemi» sinemacıları ortaya dişe dokunur bir şey koyamadılar. Sinemacılar» döneminde yaptıkları da o dönemin en usta sinemacılarını taklitten öteye geçemedi. Ancak «Geçiş Dönemi» aşılması zorunlu bir dönemdi ve bütünüyle yarırsız da sayılmazdı. «Tiyatrocular»ın gerek endüstri gerekse sanat yönündeki tekelinin yıkılması bu dönemde gerçekleşmişti. Geçiş dönemi yönetmenlerinden hepsi işe doğrudan doğruya sinemacılıkla başlamışlardı, işlerinden çoğu doğrudan doğruya sinemacılık eğitiminin geçmişti -ne var ki bu eğitim sinemanın ses, görüntü yönetmenliği gibi teknik bir kolu üzerindeki eğitim olarak kalıyordu. Bu dönemin sinemacıları arasında iyi teknikçiler vardı, bunlar başka teknikçilerin yetişmesinde de önemli rol oynadılar. Nitekim bunlardan bazıları sinemacılar döneminin en önemli teknikçileri oldular. Geçiş dönemi yönetmenleri, kendileri gibi doğrudan doğruya sinemayla işe başlayan yeni bir oyuncu kadrosu da yetiştirdiler. Bu yönetmenlerden bazılarının bağımsız çalışması, kendi yapımlerini kurması, yeni yetişenlere imkân tanınması, eski kadronun üstünlüğünü adamaklı sarstı. Sinema piyasasını ellerinde tutanlar «tiyatrocular»dan başkalarının da aynı işi daha başarılı yürütebileceklerini anladılar. Bu durum aynı zamanda sinemacılığa girme isteyenleri de yöreklendirdi. Nitekim savaştan önce filim yapımında çalışan yalnız iki özel kuruluş bulunmasına rağmen -ki bun-

lardan biri zaten 1924 ten beri yapımcılıktan çekilmişti-, 1939-44 arasında dört yeni yapımevi kurulmuş, 1946-50 arasında bunlara on dört yeni yapımevi katılmıştı.

Bu dönemin yönetmenleri «tiyatrocular»ın büyük çapta etkisi altında kalmakla birlikte eğitim, yetişme, düşünüş yönlerinden kendilerini 1950'den sonraki «sinemacılar» a daha yakın buluyorlardı. Bundan dolayı 1950'den sonra, çoğu zamanlarını doldurmuş olmakla birlikte, «sinemacılar» a ayak uydurmağa çalıştılar, onların yanında yer aldılar ki, bu da «tiyatrocular»ın tamamıyla azınlıkta kalmalarını, piyasadaki üstünlüklerini yitirmelerini kolaylaştırdı ve hızlandırdı.

6

1950'den sonraki «Sinemacılar Dönemi» de tıpkı önceki dönem gibi, her şeyden önce sinema dış olaylardan etkilenebilmiştir. «Sinemacılar Dönemi» ni 1950-60 ile 60'tan sonrası olarak iki bölümde ele almak yerinde olur. Her iki bölümde de kendini bütünüyle duyuran sinema dışı etki, Türkiye'nin tek partili düzenden çok partili düzene geçişte karşılaştığı sürekli bunalım olmuştur. Bu bunalımda sinemayı en çok etkileyenler gerici akımlar ile ekonomik sarsıntı oldu. Birincisi sinemacı - seyirci ilişkisi, ikincisi sinemacı - endüstri ilişkisi yönünden ağırlığını sürekli olarak duyurdu. Gerici akım sinemaya sığramakta gecikmedi: Ezan, mevlüt okuma sahneleri, dua sahneleri, camii ve minare görüntüleri, mezarlık sahneleri, daha önceki dönemin şarkılı göbekli sahneleri kadar gereksiz ve bol olarak ve onlarla yan yana filimlerde yer almağa başladı. Mısır filimlerinin akını savaştan sonra önce azal-



HALİT REFİĞ/SEVİŞTİĞİMİZ GÜNLER. 1962

mış, sonra duraklamış da, din duygularını sömüren birkaç Arap filmi, İstanbul sinemalarından taşra sinemalarına kadar geniş bir sömürme alanı buldu. Gericilik akımının Atatürk heykellerini kırmak, gazetecilere suikastler düzenlemek gibi göze batıcı davranışlara kadar ilerlemesi üzerine çıkarılan kanunla bir süre önü alınır gibi oldu. Fakat Anadolu'da din duygularını sömüren filmlerin gösterilmesi yine devam ediyordu. Aynı gericilik akımı, «Sinemacılar Dönemi»nin ikinci bölümünde daha azgın ve daha teşkilatlı olarak yeniden baş gösterdi. Yine buna koşut olarak beyaz perdemiz, tarihinin hiçbir çağında görülmeyen bollukta ve güllünlükte din sömürücü filmlerle doldu.

İç ve dış siyasette olduğu kadar ekonomi alanında da kendini gösteren serüvencilik, gelişmiş gibi görünen, oysa gerçekte çürük temeller üzerine kurulu bir sinema endüstrisine yol açtı. Ekonomideki enflasyoncu tutum, sinemada da kendini «film enflasyonu» ile göstermekte gecikmedi. Bu dönemin sinema dışı bir başka etkisi, yabancı filmler piyasasının hemen bütünüyle Amerika'nın eline geçmesiydi. Amerika ile her yönden fazla ilgili dışı oluşun sinemadaki sonucu, öbür bütün yabancı filmlerin perdelerimizden uzaklaştırılıp yalnız Amerikan filmlerine, üstelik çok kez yalnız «Amerikan Haberler Bürosu»nun onayından geçen Amerikan filmlerine yer verilmesiydi. Bu yüzden savaştan sonraki yıllarda büyük bir ilerleme gösteren çeşitli ülkelerin sinemalarını izlemek olanakı kalmadığı gibi, Amerikan sineması da çok kez en kötü örnekleriyle izleniyordu.

«Sinemacılar» işte böyle bir ortamda çalıştılar. Bu dönemin başında yer alan bir sinemacı, Lütfü O. Akad, Muhsin Ertuğrul'un karşı kutbu olarak ortaya çıktı. Akad,



MEMDUH ÜN/ÜÇ ARKADAŞ. 1958

1952'den 1955'e kadar uzanan kısacık süre içinde meydana getirdiği yarım düzine filmle, sinemamızı tiyatrocuların tam karşısı olan yönde geliştirmeye çalıştı. «Darül-bedayi/Şehir Tiyatrosu Okulu» sinemamızı ne kadar tiyatrolaştırmışsa, Akad bu temeller üzerine kurulan sinema - tiyatro'ya o kadar sinemalık özellikler kazandırdı. Sinemamızın sinema diline bir türlü kavuşamaması, bu dille konuşmasını bir türlü beceremeyeceği sanısına yol açtığı bir sırada Akad bu dilin ilk değerli örneklerini verdi. Teknik yönden, ritim yönünden Amerikan gangster filmlerinden; tema, duygu ve tutum yönünden Fransız «ozansız gerçekçilik», «kara film» çığırından etkilenen Akad'ın en büyük özelliği, bu etkileri tamamiyle yerli bir hava içinde sindirebilmesi, filmlerine «sinemalık» niteliği kazandırmasıydı. Akad etki yönünden Ertuğrul'un tiyatrocular üzerindeki rolünü sinemacılar üzerinde oynadı. 1950'den sonra ortaya çıkan yeni yönetmenler de, geçiş döneminin 1950'den sonra çalışmalarına devam eden yönetmenleri de az ya da çok ölçüde Akad'tan etkilendiler.

Sinemacılar döneminin ilk bölümünün sona erdiği 1960'ta geriye doğru bakıldığında, sinemamız yönünden bu on yılın büyük bir önem taşıdığı ortaya çıkmaktaydı. Bu önem her şeyden önce tam anlamıyla sinemanın bu on yıl içinde başlamasından ileri geliyordu. 1914'ten 1950 ye kadar uzanan otuz yıllık «tiyatrocular» ve geçiş döneminde sinemamız bir dilden yoksun yaşamıştı. Kullanılan dil, sinema dili şöyle dursun hatta sinemalaştırılmış bir tiyatro dili bile değil, tiyatrolaştırılmış bir dildi. Bu dil en ileri olduğu sırada bile bir «tiyatro filmi» yaratmaktan öteye geçemiyordu. Ancak 1950-60 arasındaki dönemde ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişilmiş, bunun ilk örnekleri ve

rilmisti. Bu çabaların sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi; uluslararası ölçülere vurulduğunda da gecikme ve geriliğin büyük çapta yine sürdüğü göze çarpyordu. Ama 1950-60 döneminde, hele asil gelişmesinin bu dönemin ikinci yarısına doğru başladığı göz önüne alınırsa, son beş yıl içinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yıl içinde yapılanlarla karşılaştırılamayacak kadar büyüktü. Her halde «sinemalık» özellik taşıyan yapıtlara raslamak için 1950'den sonraki yıllara uzanmak gerekiyordu. Nihayet bir eleştirme çalışmasının ve ciddi sinema yayınlarının da bu dönemde başladığını, sinemacı-eleştirmeci-seyirci arasında zaman zaman yararlı bağların bu dönemde kurulduğunu da belirtmek gerekir. Geçmiş döneminin ikinci yarısı ile Sinemacılar döneminin ilk yılları Avrupa, Latin Amerika, Asya, Uzakdoğu'daki ırılı ufaklı birçok ülkede ulusal sinemaların ortaya çıktığı, serpilip geliştiği, yeni sinema okullarının meydana geldiği bir döneme raslamaktaydı. Ama aynı olaya yurdumuzda raslanmadı. Bunun çeşitli nedenleri vardı: Bu ülkelerin hemen hepsi savaşa doğrudan doğruya katılmışlardı. Geçirdikleri acı denemeler bu uluslarda karşı konulmaz değişiklik isteklerine yol açmıştı; kimse savaştan önceki düzenin savaştan sonra da sürüp gitmesini istemiyordu. Savaştan önceki topantacı düzenlerin yerini, halkın ağırlığını geniş ölçüde duyurduğu demokrasi düzeni almıştı ve bu demokrasi düzeni, yurdumuzda olduğu gibi bir «demokrasiçilik oyunu» da değildi. Çoğu ülkeler toplumsal düzene geçmişti; sinema böyle bir düzende büyük bir önem kazanıyordu. Savaş içindeki belge-filim çalışmaları da bir yandan yeni sinemacıların «çekirdekten yetişme»lerine yol açtığı gibi, bir yandan da sinemanın gerçekçi, sağlam temellere oturmasını sağlamıştı. Sinemacı yetiştirmek önemli bir sorun olarak ele alınıyordu. Nihayet siyasal-toplumsal-ekonomik yapıları ne olursa olsun, hemen bütün ülkelerde devletin sinemayı şu ya da bu ölçüde koruması, sinema endüstrisine çekidüzen vermesi kaçınılmaz bir zorunluluk sayılıyordu.

Yurdumuzda olaylar aynı gelişmeyi göstermedi. Çok partili düzen, bazı alanlardaki «denetlemeli yumuşama»dan başka bir özgürlük getirmedi. Kaldı ki sinema bu az buçuk özgürlükten bile payını alamamıştı; 1939'un ünlü sansür tüzüğü sürüp gidiyordu. 1950 demokrasi denemesinin nasıl büyük bir aldatmaca olduğu yıllar geçtikçe ortaya çıkacak, sonucu on yıl sonra patlak verecekti. Sinemanın önemi ilgililerce hiçbir vakit anlaşılamadı. Devletin sinemayı koruması konusu ise tamamiyle ters yönde işledi, gittikçe artan bir filim enflasyonundan başka sonuç vermedi. Sinemacı yetiştirmek konusu hiçbir vakit ele alınmadı. «Sinemacılar» da bütün güçlerini her şeyden önce sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmağa, sinema dilini kurmağa yönelttiler. Bundan dolayı, savaşın başında yarım kalan endüstri hamlesi, yanlış temeller üzerinde tamamlandı; sinema dili kuruldu ama, öbür birçok ülkede raslanan ulusal bir sinema hareketi, uluslararası çapta bir sinema olayı meydana gelemedi.

### 7

«Sinemacılar» döneminin ikinci bölümü 1960'ta toplum yaşayışımızın önemli ve mutlu bir olayıyla, 27 Mayıs Devrimiyle aynı zamanda başladı. Yeni bir anayasa düzeni

kurulmuştu; önceki çağın kâğıt üzerinde kalan özgürlükleri bu kez anayasada teminatını bularak işler duruma geçirilmişti. Bir yandan da on yıllık bir zorlamanın biriktirdiği özelemler bir anda patlak vermiş, o zamana kadar örtbas edilmeğe çalışılan bir sürü sorun su yüzüne çıkmıştı.

İşte böyle bir çağın başlangıcında sinemamız belki de tarihinin en elverişli dönüm noktasında bulunuyordu: Bir yandan geride bırakılan on yıl içinde sağlanan gelişmenin, sinema dilinde sağlanan ilerlemenin verdiği umut vardı: bir yandan yeni düzenin ilerisi için getirdiği umut vardı. 1960'ın ortasında sinemamızın durumu şuydu: Tiyatrocuların üstünlüğü artık söz konusu değildi; sinema dilini kurma çabası ilk meyvalarını vermişti; yıllık filim sayısı, seyirci sayısı, sinema salonu sayısı, yapımevi sayısı -hepsi aynı ölçüde olmakla birlikte- sürekli bir artış içindeydi; Endüstriye çalışanların sayısı da artmış, sinema kalabalık bir topluluğu geçindiren önemli bir endüstri kolu olmuştu; yönetmenleri, teknikçileri, oyuncularıyla kalabalık bir sinemacı kadrosu ortaya çıkmıştı ve bu kadro yeni elemanlarla sürekli olarak genişliyordu. Artık, yeni anayasa düzeninin ortaya çıkardığı yurt sorunlarından meydana gelen zengin malzeme, sinemacılar için rahat ve geniş bir çalışma alanı sağlayabilirdi, ulusal bir sinema okulu doğabilirdi; on yıldan beri edinilmesine çalışılan sinema dili, şimdi bu malzemenin işlenmesinde kullanılabilirdi.

Bunların hiçbirisi gerçekleşmedi. Bunların gerçekleşmemesi bir yana, sinemamız tarihinin görmediği büyük bir keşmekeş içine düştü. Her şeyden önce sinema yeni anayasa düzeninde beklediği özgürlüğe kavuşmadı. Tek partili düzende, çok partili düzene geçişte olduğu gibi, 27 Mayıs Devriminden sonra da 1939'un sansür tüzüğü işletildi. Aydınların itelemesiyle harekete geçen birkaç sinemacının devrimden iki hafta sonra bu tüzüğün kaldırılması için yayımladıkları bildiriye dişe dokunur bir çaba izlemeydi. Başka bazı konularda ağırlığını duyan baskı gruplarının sinema alanında ortaya çıkmaması, anayasaya aykırı olan sansür tüzüğü'nün, giderek anayasaya aykırı olmadığının Anayasa Mahkemesi'nce karara bağlanmasına vardı. Her vakit zamanı, esen rüzgârın kollaya gelen sansür kurulunun devrim başındaki kararsız tutumundan yararlanarak yapılan birkaç çıkış, arkası gelmediğinden sansür tüzüğü'nün eski sıklığıyla uygulanması sonucuna vardı.

Özgürlüğüne kavuşamayan sinema, endüstri alanındaki başboşluktan da kurtulamadı. Devrimi izleyen yıllarda yabancı filim sayısının azalması, yerli filim sayısının daha da artmasına yol açtı. 1960'a kadar yüzün atında kalan yıllık yapım, beş yıl içinde baş döndürücü bir hızla yükseldi 100-125-150... derken 200'e yaklaştı. Oysa aynı dönemde ne yeni pazarlar açılmış, ne çok sayıda sinema salonu yapılmış, ne stüdyo-laboratuvar sayısında artış olmuş, ne de yönetmen-teknikçi-oyuncu-senaryocu kadrosunda buna uygun bir gelişme olmuştu. Gerçek şuydu: Elli filimlik bir yapımı güçlük karşılayabilecek bir kadro, sermaye; ancak bu kadar filmi kaldırabilecek sinema salonları birdenbire dört misli ağırlık yüklenmişti. Dolayısıyla bu durum büyük bir sarsıntıya yol açtı. Buna ek olarak bir «yıldızlık» düzeninin hızını artırarak yürü-

mesi, film giderlerinin birkaç yıl içinde iki katına çıkması, işletmecilerin yapımda söz sahibi olmaları, yarı yarıya bonolar üzerine kurulu bir sermaye düzeni işleri büsbütün çığırından çıkardı.

27 Mayıs devriminin başında yeni bir güçle işe sarılmaları beklenen «Sinemacılar» döneminin temsilcileri ile ilk filimlerini bu yıllarda vermeğe başlayan ve sayıları her yıl biraz daha artan genç kuşak, kendilerini birdenbire böyle bir ortamda buluverdiler. Bu ortam niteliklerini, özelliklerini ve ağırlığını duyurmakta gecikmedi: Bütün değerler altüst olmuştu. Sinemamız bir kez daha 1950-52 yılları arasında üç ayrı dönemden kimselerin bir arada çalıştıkları gibi, birbirini hiç tutmayan kişilerin bir arada çalıştıkları karmaşık bir çağa girmişti. Üstelik 1950-52 yıllarında «Sinemacılar» ve onlara ayak uydurmağa çalışan «Geçiş dönemi» sanatçılarıyla tiyatrolara karşı üstünlük sağlandığı halde, şimdi 200 filimlik bir yapımın endüstriye çektiği çoğu en ilkel sinema bilgisinden yoksun, kalabalık bir sergüzeştçi topluluğu ortaya çıkmıştı. Bir senaryocunun aynı yıl bir düzine senaryo yazdığı, bir oyuncunun aynı yıl bir düzine filmde oynadığı, bir yönetmenin aynı yıl yarım düzine filmi imzaladığı; klasiklerin, piyasa romanlarının, yabancı filimlerin, eskiden çevrilmiş yerli filimlerin yağmalandığı, şehvet ve din sömürücülüğünün alabildiğine hız ve cüret kazandığı, dolayısıyla bir zamanlar yerli filimlere kazanılmış seyircilerin yerli sinemadan itildiği, geniş seyirci kütellerinin ise korkunç bir «zevk tahribatı»na, sömürülmeğe uğradığı bir ortamdı bu. Böyle bir ortamda iyiniyet gösterisi gerçek dışı kaldığı kadar, olanaksızdı da. Birkaç deneme, eskilerin de yenilerin de bu çeşit gösterilerden vaz geçmelerine yetti. Sinemacılar döneminin sayıları yarım düzineyi aşmayan başlıca temsilcilerinin zaten söyleyeceklerini tükettikleri, «bir atımlık barut»larını sinemacılar döneminde kullandıkları çok geçmeden ortaya çıktı. Kendilerine umut bağlanmış olan genç kuşak ise, bir iki denemeden sonra, endüstri dışına atılmamak için, bu düzensiz, başı boş sinemanın koşullarına, biraz da şaşılacak bir uysallıkla, boyun eğdiler. Hatta boyun eğmekle de kalmayıp tutumlarını haklı gösterme çabasına düştüler. Önce, birkaç denemede ki gerçek kırıntılarından dolayı «toplumsal gerçekçi sinema» teranesinin tutturulması, bu sökmeyince «halkı tanımak, halka ulaşmak» teranesinin, «kahrolsun Batı tipi sinema, yaşasın Asya tipi üretim sineması» teranesinin tutturulması da yine bu boyun eğişin bu kadar uysalca oluşunu ört bas etme, dikkatleri başka yöne saptırma çabasıdır. Bu tutum umutsuzluğu bir kat daha arttırmaktan başka sonuç vermemektedir; çünkü kendilerine gereken umut bağlanmış genç kuşağın, hiç olmazsa gerçekleri kabul etmek yürekliliğinde ya da gerçeklere doğru teşhis koymak yeteneğinde bile olmadığını göstermektedir.

## 8

Ozetlersek: Sinemamız 1914'ten 1939'a kadar uzanan 26 yıl tiyatrocuların salt egemenliğinde yaşadı. Yine tiyatrocuların ağırlığını iyice duyurdıkları «Geçiş dönemi» ni de buna katarsak, sinemamızın ilk 36 yılı tiyatrocuların egemenliğinde geçti. 1950'den 1952'ye kadarki kısa sü-

rede «tiyatrocular», geçiş dönemi sanatçıları ile «sinemacılar» bir arada çalışıp bir güç sınamasına giriştiler; bu sinema sinemacıların başarısıyla sonuçlandı. 1950'yi izleyen ilk on yılda tiyatrocuların sinemamıza getirdiği kötü izlerin silinmesine, sinema dilinin kurulmasına çalışıldı. 1960'ta sinemamız, toplum yaşayışımız için de mutlu olan bir olayla birlikte bir dönüm noktasına varmıştı. Ancak bu mutlu olay, her iki bakımdan da hayal kırıklığıyla sonuçlanmakta gecikmedi. Sinemamız en umut verici dönem noktasında, zayıf temeller üzerine yillarca birikmiş olan yanlış adımların ağırlığıyla karşı karşıya geldi. Bunların en önemlisi endüstrinin yapısındaki, işleyişindeki yanlışlardı. İlk dönemde yalnız ordunun ihtiyaçları için kurulmuş küçük çapta bir sinemacılık örgütü, sonradan yardımseverler dernekleri eliyle yürütülüp yeniden orduya dönmüştü. Sinemamızın ilk 26 yılının tiyatrocuların salt egemenliğinde geçişi gibi, endüstri olarak da bu ilk 26 yıl kısa süreli bir özel yapımevi ile bir başka yapımevinin tekelinde geçti. Geçiş dönemindeki sinema endüstrisi ise her şeyden önce bir «sözleştirme» (doublage) endüstrisi olarak kurulmuştu. Buna göre sinemamızın 1950'ye kadarki 36 yılı, endüstri olarak da bir «yerinde saymak»tan başka bir şey değildi. 1948'deki vergi indirimiyle sayıları filim sayısı kadar baş döndürücü hızla artan yapımevleri de ortaya sadece bir «gecekondu» endüstri çıkardılar. Yılda 200'lük yapım, böylesine zayıf bir endüstriye yüklenmişti.

Bugün sinemamız özgürlükten yoksun bir sinema; zayıf temellere oturtulmuş, başı boş bir endüstri; bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomi; yanlış ilkelere göre işleyen koruma düzeni; kendi kendine yitirmiş güçsüz sanatçı ve teknikçi topluluğu; görülmemiş bayağılıklar, sömürmelerle zevki korkunç şekilde körletilmiş seyirci kütlesiyle er geç çökmeğe mahkûm bir sinemadır ve şimdilik bu sinemadan beklenebilecek en iyi şey de bu çöküşün bir an önce meydana gelmesidir. Ancak ondan sonra, sabırla ve uzun vadede yeni bir sinemayı yeni temeller üzerine kurmak mümkün olabilecektir. En azından endüstriye devlet eliyle çekidüzen verilmesini, yanlış kuruma düzeninin yerine bütünüyle kaliteli filme yönelmiş bir düzen kurulmasını, sinemaya özgürlük verilmesini, sinemacı yetiştirilmesini gerektiren bu yeni döneme ulaşmaya kadar yapılacak işlerin başında da sinema kültürünü elden geldiği kadar geniş bir kütleye yaymak ve benimsetmek gelmektedir. Sinema yayınlarının çoğalması, yoğun bir eleştirme çabası, sinemateğin geliştirilmesi, sinema derneklerinin serpilip gelişmesi, sanat sinemalarının kurulması, radyonun ve özellikle yakın zamanda çalışmalarına başlayacak olan televizyonun sinema kültürünü yayma yardımcı olması, filim şenlikleri ve yarışmaları düzenlenmesi, özensiz sinemamızın, belge-filim çalışmalarının gelişmesi, gezici sinemaların düzenli bir şekilde geniş kütlelere sinemayı, gerçek sinemayı ulaştırmaları... bunun başlıca yolları olacaktır.



SİNEMA XX. yüzyılın çocuğudur. Milattan binlerce yıl önce yapılan süslemelere, seramik ya da mozaiklere, eski Yunan'dan beri varolan tiyatro ya da heykele karşılık, ancak 1894'te William Paul ile G. Wells, sinema'nın «hareketli resimler yoluyla bir olay anlatmak» için kullanılabileceğini düşünmüşlerdir<sup>(1)</sup>. Lumière Kardeşler sinemanın ilk genel gösterilerine başladıklarında XX. yüzyılın başlamasına daha 5 yıl vardı. Belgeler, İstanbul'daki ilk sinema gösterilerinin bu olaydan yalnızca bir yıl sonra yapıldığını ortaya koymaktadır.<sup>(2)</sup>

Melies'in sınırsız yaratıcılığıyla bir «anlatım aracı» niteliğini alan sinema'nın, yeni bir «sanat» türü olarak ortaya çıkışı 1915'ten sonradır. Aynı yıllarda Türkiye'de de eller kameraya doğru uzanmağa başlıyorlardı.<sup>(3)</sup>

Yaşadığımız yüzyıl sinemaya, estetiği, tekniğiyle varlığını geliştirip kendisini «yedinci sanat» olarak tanıtmaya yetmiştir. Sinemanın serüvenine böylesine kısa bir aralıkla katılabilmesi, örneğin bir resim ya da heykel sanatıyla ilgi kurmasının ne kadar geç olduğu düşünülürse, Türkiye için bir talihtir.

Bugün dünyada sinema bir yerlere varmıştır ve artık c yerlerin de aşılması söz konusudur. Bu yazının amacı, çağdaş sinemanın bugünkü genel eğilimlerini belirtmek ve bunlar karşısında Türk sinemasının yerini ve sorunlarını araştırmaktır.

«İşgal edilmiş Hollywood'un sürgünüyüm ben...»  
Andries DEINUM, «The Cinema Delimina», Stan Vanderbeek, «Film Quarterly», Cilt XIV, No: 4 (Yaz 1961), S. 8

SİNEMA'nın «anayurdu» belki de hâlâ Birleşik Amerika'dır. Griffith'den Chaplin'e uzanan ilk büyük yaratıcılar kuşağıyla sinemaya sanat yolundaki büyük serüvenini açtıran A.B.D., bir yığın, bir sanayi alanı olarak sinemaya verdiği yeni boyutlarla bir yerden sonra kendi sinemasının bugünkü çıkmazlarını da yaratmıştır. Bugün film çevirmek dünyanın belki de hemen hiçbir yerinde Birleşik Amerika'daki kadar düzenli değildir; tekniğin en iyisi, kameracının, ışıkçının, dekorcunun en ustası A.B.D. stüdyolarındadır. Ama yaratılan dev, kendisinin en güzel ürünü, sinema sanatına gerçek yüceliğini katan yaratıcı özgürlüğü dışarılamıştır. A.B.D. örneği, kusursuz bir teknik ve endüstrinin, iyi sinema yapmağa yetmediği gibi, sinemanın «kaatili» bile olabileceğinin çağdaş tanığıdır.

1960'ın 28 Aralıkta New York'ta bir araya gelen bağımsız 23 sinemacının yayınladığı ortak bildiri<sup>(4)</sup>, A.B.D. sinemasının düştüğü çıkmaz karşısında duyulan tepkiyi gösterdiği kadar, çağdaş dünya sinemasındaki genel gelişimi ortaya koyması yönünden de çok ilginçtir.

«Son üç yılda yepyeni bir sinemacılar kuşağının sanki de kendiliğinden doğuşuna tanık olduk - İngiltere'de Özgür Sinema'yı, Fransa'da Yeni Dalgayı; Polonya, İtalya ve Rusya'da genç çıkışları gördük... Dünyanın dört yanında «resmi» sinema artık soluksuz kalmak üzeredir... Bugün istediğimiz salt yeni bir sinema değildir, Yeni İnsan'ta da bir o kadar çok istiyoruz. İstedikimiz sanattır, ama yaşamın yitirilmesi pahasına değil... Uyduruk, cilalanmış, yalan filmler istemiyoruz - varsın kaba ve boyasız ama yaşam dolu olsunlar. Pembe filmler istemiyoruz artık, bizim istediğimiz üzerinde kanın rengi olanlardır.»

II

«Çiçekler gibi apansız tomurcuklanışını görün yeni kuşakların. Devrim bu işte. Evrenin gençliği bu... İşte, bugün!»

Blaise CENDRARS, «The A.B.C. of the Cinema», Film Culture, No: 40 (Sonbahar 1966), S. 20

YENİ Amerikan sinema «Group»unun öfke dolu ilk bildirisi, «Özgür Sinema»ya da «Yeni Dalgaya» gibi bugün artık geride kalmış bir olaydır.

«Yeni Dalgaya» Fransa'da Renoir'lar, Clair'lerle kurulmuş güçlü bir sinema geleneğinin, kendi iç dinamiklerini yitirmesiyle birlikte içine düştüğü çembere kırmıştır. İngiliz sinemasını anlamsızlaştıran akademizm karşısında dinamik bir tepki olan «Özgür Sinema» da yarıcı görevini bugün çoktan bitirmiştir. 1960 başlarında «Film Culture» dergisi çevresinde toplanan Birleşik Amerika'nın yenileri artık «paralı» dırlar ve düşündüklerini en özgür biçimlerle pelikül üzerine aktarabilmektedirler.

Köklerinde Vigo, Renoir, Dziga Vertov, «Kino-Glaz» ve «Neo realizmo» dan gelen etkiler bulunan 3 akım, aralarındaki büyük ayrılıklara rağmen, çağdaş sinemada ortak bazı gelişmeleri yaratabilmişlerdir:

1. Kendi kendine işleyen bir çark durumuna gelen sinema endüstrisinin, yaşamın yani varolan gerçeğin dışına sürdüğü sinema oyununun, sinema dilinin, sinema tekniğinin olumsuzlanması (reddi), her 3 akımın da yıkıcı ama bir o kadar da etkili ve olumlu yanını ortaya koymaktadır. Bir ara ancak «Yeni Gerçekçilik» le stüdyodan soka-

ğa çıkan kamera, artık hemen herşey için, herkes ve her olay için gerçeğe yalansız uzanabilen bir araç olma yolundadır. Olay anlatıcısı olmaktan büyük ölçüde kurtulan yeni sinema bakımından çokluk söz konusu olan «**durumlar**»dır. Bu tutum genellikle evrenin açıklanması, yabancılaşma sorununun, bilişli ya da bilinçsiz, tutarlı ya da eksik ama mutlaka dürüst olarak yeniden, durmaksızın işlenişi de sayılabilir. Kamera insanın özüne doğru, kendi varlığını en özgür biçimde ortaya koyabileceği koşulların köklerine doğru genel bir araştırma içindedir. Bu tutum elbette ki, bütün yeni sinemacıların salt eskiye karşı çıkışta değil, getirilmek istenen yeni insan ve evren'de de «**devrimci**» oldukları anlamına gelmez. Ama, «**alelade**»nin sinemasını yapmağı çalışan, biçimci bir dümcülikle, «**kendinselliği**», giderek «**improvisation**»u yeşleyen bugünün sineması çok daha hümanisttir ve olumlu çıkışlara çok daha açıktır.

2. Çağdaş sinema, teknik yönden de yeni özgürlükler getirmektedir. Kamera artık derinlik kaygısıyla stüdyo ışıklarına, koşullarına köle değildir. Bugünün sinemacısı gerçeği gün ışığında, insanı, yaşadığı yerlerde olanca doğrallıklarıyla yansıtmaya çalışırken, kamera neredeyse gerektiğince kullanılabilen bir oyuncak olmaktadır. (5) Dev vıngler, metreler süren travelling'ler yerine, 16 milimetrelilik kameralar, teleobjektifler sinema diline dar çemberlerin ötesinde yeni teknik özgürlükler vermektedir.

3. Hareketin çok önemli bir özelliğı de, «**resmî**» sinemanın dev bütçeli filmlerine karşılık, onları kolaylıkla aşabilecek nitelikte dar bütçeli filmler yapılabileceğini ortaya koymasındır. Sinema böylece ürküntü verecek kadar «**pahalı**» bir sanat olmaktan çıkarken, belirli bir dar bütçeyle yeni denemelere doğru özgür bir alan açılmaktadır. Uç akimın en etkilisi «**Yeni Dalga**» olmuştur. Bugünün Fransa'sında yeniler öylesine egemendirler ki, «**dalga**» kavramı artık gülünç gelmektedir. Ideolojik içeriğindeki sert ayrıtlıklara rağmen, bu sinema çağdaş insanın «**doğrudan doğruya anlatıcısı**» olmuş gibidir.

İngiliz «**Özgür Sinema**»sı bütününle ükeyi kaplayan bir dalga niteliğini alamamışsa da, **Lindsay Anderson**, **Karel Reisz**, **Tony Richardson** gibi öncülerile kendisini halka ulaştırabilmiş, eski sinemacıları yeni anlatım biçim ve yolları, yeni tutum ve davranışlar getirebilmiştir.

Geniş yığınlarla ilişki kurabilmek yönünden en talihsiz akım **Birleşik Amerika**'daki «**Group**» tür. (6) Dağıtım servislerinin sinema salonlarını ellerinde tutması bu filmcileri öncelikle sinema klüplerine mahkûm etmiştir. Üstelik, **Lionel Rogosin**, **John Cassavetes** gibi en tutarlı olanları artık duraklarken, **Ron Rice**, **Jack Smith**, **Andy Warhol**, **Stan Vanderbeek**, **Jonas Mekas**, **Stan Brakhage** gibi çoğu kısa filmler üzerine çalışan avant-garde rejisörler, öz ve biçim yönünden çarpıcı, ama çarpıcı olduğu kadar da sonucu kuşkuyla işlere girişmişlerdir. **Sürrealizm**, **homoseksüellik**, **anarşizm** ve bireyciliğin karışımı olan içeriğı, uyuşturucu maddelerle insanoğlunun imge gücünün ulaştığı yeni sınırları andıran görüntü düzenleriyle bu sinemacılar, ABD toplumu yönünden yarının bazı sorunlarıyla, sinemasına doğru uzanan «**garip**» bir tepki niteliğı taşımaktadırlar. Ama bu gidişin, yarının yeni insanına ve onun sinema sanatına getirebileceğı katkı şimdilik gerçek bir «**bilinmeyen**»dir.

### III

«**Ben günümüz insanının mutlak bir hiçlikle karşı karşıya olduğum kanısındayım. O artık yalnız kendisine ve biyolojik ölümlüne inanıyor. Bunun dışında herşey saçma...**»

Ingmar BERGMAN, «**Yaban Çilekleri**»nden bir diyalog (Ankara, Bilgi Yayınevi, 1965) S. 54.

ÇAĞDAŞ Batılı sinemanın başka bir gelişimi de, aralarındaki temel ayrıtlıklara karşılık, kendisini **İtalyan** ve **İskandinav** sinemasında ortaya koymaktadır. Bu sinemaların ortak niteliğı, içerik bakımından çağdaş sorunlara belirli bir ağırlıkla eğilmeleri ve bunları, **sosyoloji**, **psikoloji**, **sanat** ve **edebiyat** açısından, geçmişin kültür ve bilim verilerinden yararlanarak işlemeleridir.

Başta **İsvaç** olmak üzere çoğu **İskandinav** ülkelerinin sinemaları, «**refah devleti**» niteliklerini elde eden bu yarı bireyci yarı toplumsal ülkelerde **toplumsal**, **psikolojik** ve **cinsel** yanlarıyla özellikle **yabancılaşma** sorununu derinleştirmektedir. Coşkun bir duyarlılıkla, çilgin bir romantizmin, orta çağdan kalma bir soylulukla, Elisabeth çağındaki benzer bir erotizmin kusursuz bir yapı içinde yeniden yaratıldığı **Bergman** sineması (7) bu okulun en alımlı yapıtıdır. Ne var ki, «**refah devleti**» bireyinin mitoslarını ve kabuslarını, gerçeklerini ve düşlerini gittikçe artan bir özgürlükle «**ifşa**» eden bu sinema, **devrimci** çözümlerine gitmekten belirli bir ürpermeyle kaçınmaktadır.

**İtalyan** sinemasının **Antonioni**, **Fellini** gibi bir bölüm sinema adamı da, çokluk burjuva kültür ve değerleriyle yetmişmiş çağdaş aydının dramını, aile, kadın, cinsiyet, yalnızlık gibi kurum ve kavramlar çerçevesinde işlemektedir. Özellikle edebiyata doğru yeni açılışları da birlikte getiren bu tür sinema, insanın geleceğı ve özgürlüğü sorunu karşısında bireyci ve bazan ters bir tavır almaktadır. (8)

**Visconti**'den **Pasolini**'ye uzanan bir ikinci bölüm İtalyan rejisörü ise, temelleri **Guido Aristarco** tarafından atılmış, «**tarihsel ve toplumsal sorumluluğunu**» bilen ilerici bir sinema anlayışını sürdürmektedir. Sorunları «**ekonomik ve tarihsel kökleri**»ne indirmeğe çalışan bu sinemacılar, başta **Visconti** olmak üzere, salt «**iyi sinema**» yapmakla kalmakta, «**dünyanın değiştirilmesi**» yolundaki eyleme de, yarattığı plastik bütünlüğe denk ağırlıkta bir **toplumsal ve insancıl protesto** ile «**sinema**» yolundan katılmaktadırlar. (9)

### IV

«**Ekonomik düzenin değiştirilmesi ile, herşeyin yoluna gireceğı, ne yazık ki, doğru değildir.**»

Jean DUCHET, Açık Oturumdaki konuşmadan, «**Yeni Sinema**», Nr: 2 (Nisan/Mayıs 1966) S. 60.

**DOĞU AVRUPA** ve özellikle **Sovyet** sineması uzun bir durgunluktan sonra, İkinci Savaş ertesi «**abuzları**»nı kırarak bugün yeni bir hümanist serüvene girişmiş bulunmaktadır. Bu ülke sinemalarında geçmişin verdiği en ağır ders, «**devlet sineması**»nın çok şeyler sağladığı, ama, artistik sorunları açıkta bıraktığı gerçeğı olmuştur. Yine de sinema, sonunda kısıtlamaları daraltmanın yollarını bula-

bilmiştir. Öyle ki, 1961 sonlarında Ingmar Bergman «aktörü, teknisyeni, bestecisi ve kameracısıyla bütün bir ekip olarak korkunç usta» saydığı Sovyet sinemacılarının, «hiç bir şeyi rastlantıya bırakmayan yaratıcılıklarını», Batılı «improvisatlon»culara karşı övgüyle belirtmişti.<sup>(11)</sup>

Bugün Sovyet sineması daha az propagandacı, daha çok hümanist ve yaratıcı bir eğilimle, insanı toplumsal ve evrensel gerçekleriyle yansıtmaya çalışmaktadır. Yaratıcı bir ortamda gelişen Polonya sineması, özgürlüğün yollarını yeniden yeniye açan Bulgar, Çek ve Romen sinemaları da, önemli tezlerle yüklü filmleri, belirli bir yalınlık ve sıcaklıkla ortaya koyabilmenin yollarını geliştirmektedir. Çoğu belirli bir sinema eğitiminden sonra kameranın başına geçen bu ülkeler sanatçıları yeniden 1920'lerdeki gibi, ilericiler ve yaratıcı bir sinemanın dilini ve teorisini pekiştirme savaşındadırlar.

## V

«Kendi kendinden elde et onu... Kimsen, o olmayı göze al.»

André GIDE, Yeni Nimetler (İstanbul, Varlık Yayınevi, 1960) S. 64

XX. YÜZYILIN ikinci yarısının «yedinci sanat» a getirdiği en büyük dönüşüm, sinemanın, salt ileri ülkelerde anlamlı bir biçimde kullanılacak bir araç olmadığının anlaşılmasıdır.

1960'lara doğru ileri Batı ve Doğu ülkeleri sinemada kendi iç evrimlerini oluştururken, Hint, Japon, Arjantin, Brezilya, Meksika, Yunan, Tunus, Mısır gibi Batı dışı ülkeler sinemaları da, kendi varlıklarını duyuran güçlü ya-

pitları ortaya koyabilmişlerdir. Sinemada böylece evrensel niteliklerin yanında, bölgesel ve yerel özellikler de kendilerini belirtme başlamıştır. 1960'lar, içerik ve biçim bakımından tutarlı olarak bir «azgelişmiş ülkeler sineması»nın güçlenişine tanıklık etmektedir.

Nedir, bu değişik gelişim çizgilerindeki Batı dışı ülkelerin sinemalarının ortak yanları?

1. Batılı toplumun eriştiği dinamizmin, din, uygarlık ve dünya görüşünün dışında, ayrı bir toplumsal, kültürel, ekonomik ve sosyal yaşantıyı sürdüren bu ülkeler, aralarından çıkan ender sinema adamlarının aracılığıyla, els aldıkları tem'lerle de, bunları işleyişteki tutum ve davranışlarıyla da, kendi geçmiş kültürlerinin bütün verilerini, çağdaş bir yorumla değerlendirebilme yoluna girmişlerdir.

2. İçerik yönünden taşıdıkları zenginlik ve yeniliğin yanı sıra bu ülkeler sinemaları, kendi niteliklerinin sinemada gerektirdiği form'ları, ritim ve tempo'yu da, Batılı anlayışı sarsan bir biçimde yeniden yaratabilmişlerdir.

Batı, karşısına birden çıkan bu yeni mitos, yeni boyut, yeni dil karşısında, kendi Doğu ya da Güney Amerika tanımının ötesinde, etkileyici ve büyük bir şeylerin doğmakta olduğunu sezmiştir. Araştırmacılar, örneğin Satyajit Ray'de «Hristiyanlığın tanımladığı anlamda ne bir kötülüğün, ne de şiddetin izlerinin bulunmadığını», alışılan tersine filmlerde «soysuzluk, cinayet ya da ırza geçmelerin büyük rol oynamadığını»<sup>(11)</sup> belirtirken, bu dertli toplumların sinema yoluyla ortaya koyduğu insansıl değerlerin zenginliğini ya da Çin sinemasında görülen «durgun ritmin dayandığı toplumsal nedenleri»<sup>(12)</sup> önemle incelemeye girişmişlerdir.



NEW YORK OKULUNDAN TAYLOR MEAD, JERRY JOFFEN, RON RICE. YAZ 1963



METİN ERKŞAN/SUSUZ YAZ, 1963  
HÜLYA KOÇYİĞİT ve EROL TAŞ



Bugün «karakterlerin, kendi gerçek kimliklerini bulmak için durmadan arandıkları» çağdaş sinemada<sup>(18)</sup> Batı dışı ülkelerin iyi sinemacıları çok daha yürekli bir işe girişmişlerdir. Bu, salt filmlerdeki karakterlerin değil, bir o kadar da, o ülkeler sinemalarının gerçek kimlik'lerini bulup, tanımlama görevidir.

Son 15 yıl boyunca, Japon sinemasında Kurosawa, Kinugasa, Yasujiro Ozu, Kon Ichikawa, Masaki Kobayashi, Hint sinemasında S. Ray, Bimal Roy, Yunan sinemasında Mihail Kakoyannis, Arjantin'de Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, Rodolfo Kuhn ya da İspanya'da Berlanga ve Bardem'in ardından Carlos Saura, Antonio Eceiza gibi «Genç Türkler» e<sup>(14)</sup> İran'da Güllistan'la Gaffari'ye dek bir dolu sinema adamı, aralarındaki kişisel ayrılıkların büyüklüğü ölçüsünde güçlü bir çabayla, bu «tanım»ı kesinleştirmenin savaşını vermişlerdir ve vermektedirler...

## VI

«... Ve o günden bu yana... Türkiye, Mısır, Filipinler ya da dünyanın herhangi bir ülkesi bir ya da iki filmle festivallerde birdenbire ilgili üzerlerine çekmektedirler.»

Penelope HOUSTON, «The Contemporary Cinema» (Londra, Penguin Books, 1963) S. 156

DERİN DEĞİŞİKLİKLERE uğramış bir dünyada, eski büyük kültürlerin sinemada yaptığı öne atılmaya böylesine etkiliyken, Türkiye'nin çağdaş sinema içindeki yeri ne olmuştur, öyleyse?

Var mıdır Türk sinemasının da kendi «Genç Türkler» i? Türk sinemasından bazı filmler uluslararası bir ortamda bu sorunun karşılıklarını aramak için, son 5 yılda Berlin, Moskova, Venedik Film Festivallerinin yolunu tutmuştur.

«Test» den bir tek «Susuz Yaz» - bazı dış etkilerin de yardımıyla - bir armağanla çıkabilmiştir. Öteki filmler çokluk elemeleri bile aşamamış, jüriye «bir de Türk filmi görülsün» diye sunulan bazıları ise, sinema inceleyicilerinin bile ilgisini çekememişlerdir. Gerçi festivallerde filmleri iyi sunmak, çevrelerinde bir ilgi yaratabilmek büyük ölçüde bir maddi çaba işidir.

Ama, «Susuz Yaz» gibi, en azından Berlin'de «Altın Ayı» yı almasından ötürü ilgi toplayan bir filmin bile yaptığı yankı - üstelik son yılların en değerli Türk filmi olduğu halde - ancak bir küçümsenme olmuştur.

Türkiye'ye karşı salt bir «Batı ilgisizliği» midir bu?

Bu tür «duygusal» gerçekçeleri, ünlü «Sight and Sound» un editörü Penelope Houston'un umut dolu yargısı bile gülünçleştirmeğe yetecektir.

Üstelik, 1951 de Venedik Festivali'ni alt üst eden Kurosawa'nın «Rashomon» u, 1954 te Cannes'ı biri birine katan Kinugasa'nın «Cehennem Kapısı» ve 1956 da Cannes'da yeri göğü ayağa kaldıran S. Ray'ın «Pather Panchali» si değil miydi?

Dünya, Polonya, Sovyet ya da Arjantin sinemalarındaki son gelişmeleri de aynı festivallerde öğrenmiştir. Belki festivaller, sinemanın değerlendirilebileceği tek ölçü olmaktan çok uzaktırlar; ama genel bir ölçü oldukları yadsınamaz.

Batı için çok şey söylenebilir. İyi bir filmi değerlendiremediği? Asla.

Oysa, Türkiye en azından 15 yıldır, ilkel de olsa, sinemanın kendi istelerine uygun bir çalışma içindedir. İş salt sinema rejisörlüğü, oyunculuğu ya da kameracılığı olan belirli bir kadro, hiç olmasa 10 yıldır, bir sinema endüstrisini yaratacak sayıda ortaya çıkmıştır.

Daha da önemlisi, bir yandan televizyon'un rekabeti öte yandan da beşenilerin değişmesi sonucunda Batı sineması sürekli olarak seyircisini yitirir, sinemaların kapıları biri birinin ardından kapanırken; Türk sineması televizyonun yokluğu ve sürekli dış ticaret zorlukları dolayısıyla yabancı film ithalinin yıldan yıla azalması karşısında, sınırsız bir genişleme olanağı bulmuştur. 1947 ile 1964 arasındaki 17 yılda toplam olarak ancak 200 film yapabildiği Polonya ya da geçen yılda 200-250 filme birden yapılabilmektedir. Birleşik Amerika'da bir rejisör «sadece 200 bin dolarla film çevirmenin ne denli zor bir iş olduğundan» yakınırken, Türkiye'de filmler dünya ölçülerine göre çok ucuza mal edilebilmektedirler. Bu ülkede 200-300 bin lira arasında çıkarılabilen bir film için gerçek anlamda ortada dönen nakit sermaye, çokluk, 50-75 bin lrayı aşmamaktadır. Batı'da sendikalar ve yönetmelikler dolayısıyla film çekmek büyük bir teknik kadroyu, hatta senaryocu ekibini bile zorunlu kılarken, Türkiye'de dar bütçeli filmlerin belini büken böyle bir kısıtlama da yoktur.

Bunlar, yapacağı işi bilmeyen bir sinema için ne denli geri koşullarsa, yürekli bir sanatçı için de o ölçüde fırsat ve güven veren olanaklardır. Açık ki, o tür bir sinemacı için riskler gittikçe azalırken, ticarî sinema içinde bile denemelere girişebileceği olanakları da o çapta artmaktadır. Kaldı ki, Türk sinemasında en azından bir düzine rejisörle prodüktör, «iyi bir film yapma» özlemini sık sık ortaya vurmaktadır. En önemlisi, Metin Erksan'ın salt kişisel nedenlerden ötürü yürümeyen «Susuz Yaz» daki ünlü bağımsız çalışma denemesi bir yana, bugün tanınmış bazı Türk rejisörleriyle oyuncularının kendi film şirketlerini kurdukları da bir ayrı gerçektir. Sonuncu ve çok daha önemli gerçek ise, çok iyi bir filmin asla ticarî başarısızlığa uğramadığı ve uğramayacağı noktasıdır. Türk film piyasasının olanakları «eksik» yapılmış bir film için ne denli başlılamazsa, o piyasayı alt üst edecek nitelikteki büyük bir film için de o denli açıktır. Halk çok iyiyi daima sezmiş ve tanımıştır.

Kullanmasını bilen bir sanatçı için hiç de az olmayan bu koşullara rağmen, Türk filmleri, çağdaş sinema içinde sözü edilebilmekten gerçekten uzaktırlar.

Bu uzaklığın nedenleri ticari ve mali nedenlerle değil, doğrudan doğruya artistik sorunlarla ilgilidir.

## VII

«Hayali kahramanlardan bıktım artık. Gün-lük yaşayışın gerçek kahramanlarını tanımak istiyorum.»

Cesare ZAVATTINI, Film Sanatında Yeni Gerçekçilik, «Yeni Sinema», No: 1 (Mart 1966) S. 7

TÜRK SINEMASI çağdaş sinemadan uzaktır, zira;

1. Modern sinemanın en büyük niteliği, kendisini çağdaş bir yorumla, kendi özel duyarlığı, havası ve form'uyla ortaya koyabilmesidir. Bu bütün maddesel kaygıların ötesinde bir sanat sorunudur. Türk sineması ne içerik ne de biçim bakımından bu soruna kendi karşılıklarını daha bulamamıştır. Çağdaş sinemada aslıolan, karakterleri geliştirirken, içinde yaşanılan ortamı açıklamağa çalışmak, onun gerçek bir tasvirini ortaya koymaktır. Bu, bir yerde, «dünyayı değiştirmek» eyleminin de ön koşuludur. Değiştirmek, hiç kuşkusuz, herşeyden önce «açıklamak» la başlar. Sinemayı salt bir oyalama ya da politika aracı olmaktan alıkoyan, ona hümanist, ulusal ve artistik niteliklerini veren bu karmaşık yapıdır.

Roman gibi, öykü gibi, çağdaş sinema da doğrudan «değiştirmek gerekliliğini» söylemez, ama değişmesi gerekeni, görüntülerin yarattığı genel izlenim ile «ezinletir...». Bu işlemin sonucunda verilecek yargı doğrudan doğruya seyircinin bilincinde oluşur. Sinemada bu çetin işlemin gerçekleştiren içerik ve biçim, güçlü bir yaratıcılıkla sağlam bir gözlem ve bilginin ortak ve zor ürünüdür.

**Türk sineması henüz toplumun hiçbir kesitinin gerçek bir yansımasını verememiştir.** Bu, aslında, uydurma de likanlılarla uydurma kızların, uydurma kötü insanlarla uydurma iyi kişilerin sinemasıdır. **Toplumun genel bir panoramasını, onun mitosları ve dilıyla ortaya koymaktan yoksun olan Türk sineması, zevksiz bir tekrar'a mahkûm olmuştur.** Türk toplumunun dramı da, bu iğreti yapı içinde, görülmemiş bir biçimde açığa sürülmüştür. Oy sa sürgün edilen gerçek yaşantı ve gerçek tipler, taşıdıkları zenginlik ve derinlikle, sanatın hiçbir alanında sinemadaki kadar güçlü bir anlatım ortamı sağlayamazlardı. Türk sinemasında hiç de az olmayan «yüzey» halkçıları henüz sanatçı değil, «söylev» verme dönemindeki kötü propagandacılarıdır. O yüzdendir ki, bazan 2-3 dakikalık diyalog maksatınca, ortaya aynı anlamı yaratacak bütün bir dramatik gerilim, görüntülerle sürekliliği «ifşâ» edilmiş bir gerçek bulunmadığından, filmler sinemasal bir değer taşımaz, hiçbir şeyi getirmez, hiçbir şeyi söylemez duruma düşmektedirler.

2. Türk sinemasının sansürle çatışmasındaki güllünlük de, çokluk, sanatla ilgisiz bir yavanlıklardan doğmaktadır. Oysa, «Roma'ya giden binlerce yol bulunduğu» eski bir gerçektir ve bir başka gerçek de, örneğin İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemasının çıkış noktası olan «Yeni Gerçekçilik» in daha Mussolini faşizmi günlerinde başladığıdır. (16) Sansür aslında çeşitli kısıtlamalarıyla dünyanın her ülkesinde önemli bir sorundur; yeryüzünde çok az film sansürden doğrudan doğruya çıkabilecek niteliktedir. Bu çıkışın yollarını bulmak çağdaş sinemacının görevidir.

3. Türk sineması sosyal ve politik yönlerden ilgiyi çekemediği gibi, insancıl bir dramı, örneğin bir aşk serüvenini bile derinlemesine işleyip, anlatabilmekten uzaktır. Oysa, çağdaş sinemanın en kalıcı yanı, filmlerin insancıl bir belge olarak taşıdıkları değerlerdir. Türk sinemasında böyle bir insancıl açılışı sağlayacak hümanist tem'ler, sansürün ya da prodüktörün tepkisini yaratacak alanın da dışındadırlar. Burada ideolojik bir içerik değil, yara-

tıcı bir senaryocuyla yaratıcı bir rejisörün kendinden katılabileceği hümanist değerler, zenginlikler söz konusudur. Türk sineması, derinlemesine işlenmiş karakterlerin, durumların, kişisel sentez ve yorumların da sineması değildir.

4. Türk sineması, çağdaş teknik bulgu ve gelişmelere de yabancı kalmıştır. Ses, sahne düzeni, kurgu gibi alanlarda ortaya çıkan yeni anlatım ya da kullanım biçimleri, filmleri çok daha kusursuz bir bütünlüğe erdirenken, yerli sinema bildiği yollardan ayrılmamıştır. Özellikle «ses» in elde ettiği yeni boyutlar, efektlerin dramatik gerilimi arttıracak biçimde kullanılması, sesle geriye dönüşler ve iç monologlar, Türk sinemasında kendi yararlanılış biçimlerini bulamamışlardır. Görüntü yerine söz'e dayanan bir sinemanın, kendisi bakımından böylesine önemli bir etmeni olsun geliştiremeyeşi, kendisini aşma konusunda ne denli güçsüz kaldığının bir başka deilidir. Türk sineması değil ses'in değerlendirilmesini, başarmayı, iyi diyalogcular yetiştiremeye bile gerçekleştirememiştir. (17)

5. Türk sinemasının uluslararası bir ortama ulaşmayışi, yaratıkları bütün sınırlamalara rağmen teknik yetersizliklere de bağlanamaz. Çağdaş sinemanın getirdiği önemli özelliklerden birisinin de «teknik özgürlük» olduğu daha önce belirtildiği. Rossellini daha 20 yıl önce «Roma, Citta Aperta - Roma Açık Şehir» i, araba içlerine, damlarına yerleştirdiği kameralarla çekmeğe başlamış, ama, filmin fotoğrafisindeki yetersizlikler, pürüzsüz bir güzellik ve anlama ulaşmasına engel olamamıştı. (17) Bugün, Fransız «Yeni Dalga» kameracılarının başlıca niteliği, çokluk gün ışığında en basit kameralarla çalışmaları, en zor hareketleri bile elde kullandıkları aygıtlarla gerçekleştirebilmeleridir. Türkiye'de bugün hiç olmazsa üç dört rejisöre, istediğini verecek çapta birkaç kameracı bulunduğu su götürmez bir gerçektir.

**Stüdyo, dekor, kostüm** gibi sorunlar için de Türk sinemasının öne sürebileceği önürler, çağdaş gelişmeler karşısında önemini yitirmektedir. Parklar, dükkanlar, eski evler, kahveler yeni sinemanın doğal dekorlarıdır. Artık doğal gün ışığı, doğal gece ışığı filmler için yeterli duruma gelmektedir. Bu gelişme ışık, dekor, kostüm gibi sorunları tümüyle değiştirirken, yürekli bir rejisörün yaşadığı evrenin gerçeğine çok daha rahatlıkla yaklaşmanın yollarını da kendiliğinden açmaktadır.

6. Çağdaş sinemanın bir başka niteliği olan «denemeci» karakteri de, Türk sineması daha tanımış değildir. Oysa, Welles'ten Renois, Reisiz ya da Losey'e kadar uzanan araştırma ve deneme tutkusuna, bir sinemanın gelişmesinde en önemli etkenler arasındadır. (18) Gerçi ekonomik nedenlerle Türk sineması için, aynı sahnenin değişik biçimlerini filme almakta, bazan bir tek plânı bile farklı açılardan birçok kere çekmekte, bazan da kurgu sırasında kesin seçimi yapmak üzere bazı bölümleri ayrı yorum ve sonuçlara göre üç dört kez düzenlemekte büyük güçlükler yok değildir. Ancak, Türk sinemasının «patron» rejisörleri için bu sorunda da, gerçekten önemli bir film yapmağa giriştikleri anda ağırlığını yitirecektir. Ustelik, Türkiye'de «tekrar» lar yapılmıyor da değildir. Ama bu, çokluk, rejisörlerin deneme isteğinden değil, salt ne çekeceklerini bile doğru dürüst kararlaştırmamış

olmalarından ileri gelmektedir. Senaryosu, çekim düzeni filme başlanırken daha bitirilmemiş, diyalogları bile tamamlanmamış bir sinemada, ona canlılığını katacak «denemeci» nitelikten söz etmek yersiz kalmaktadır.

Toplam kesin ve acıdır: Çağdaş sinemanın eriştiği boyutlarda, Türkiye'nin daha haritadaki bir nokta kadar olsun yeri yoktur. Oysa, Türkiye'yle aynı durumdaki bazı ülkeler, kendilerinin haritadaki noktanın da ötesinde bir varlıkları olduğunu duyabilişlerdir. Bu duyuruş, herşeyden önce, bir yaratıcılık ve duyuş sorunudur. Sinema okulları, devlet yardımları ya da devlet sineması... Ama bütün bunlar bir yerde yine de tek başına hiçbir şeyi çözümlenemeyecek sorunlardır. İş, kameranın arkasındaki güçlü ellerdedir, yüreklerdedir. Çağdaş sinemanın büyüklerinin yarısı belirli bir sinema eğitiminden gelmişse, öteki yarısı da bunun tam karşısı yollardan kimliklerini bulmuşlardır. Sinemada, Griffith'le Chaplin'den bu yana insancıl değerlerle yüklü bir film, teknik, politik ya da ideolojik nitelikleri, eksiklikleri ne olursa olsun, kendi varlığını tanıtabilmiştir.

Sinemanın büyük kurtuluşu, insancıl değerlere ulaşabilmesiyle başlamıştır. Teknik ve estetik sorunlar bu yolda ancak araçlardır.

XX. yüzyılın ikinci yarısında, Türk sineması hâlâ hiçbir insancıl değer taşımamaktadır. Türk sineması, toplumsal ya da politik sorunlar bir yana, doğrudan doğruya kendi insanına yabancı'dır.

## VIII

### «İyice düşün bu bütün yaşamamızdır»

Fazıl Hüsnü DAĞLARCA, *Batı Acısı* (İstanbul, Varlık Yayınevi, 1958) S. 71, LIX. şiir.

GERÇEKTE, çağdaş dünya sineması karşısında Türk sinemasının yerini ve sorunlarını araştıran bir inceleme, sonucu çoktan belli bir durumu, delilleriyle yeniden ortaya koyma çabasından başka bir iş değildir. Bu sonuca sinema adamları bile katılmaktadırlar. Katılmadıkları ya da anlayamadıkları tek şey, bu sinemanın kurtuluş yollarının yine kendi içinde yarattığı gerçeğidir.

Sinemacılara göre, herşey, bir genel «sıçrama» sorununun ibarettir. Türkiye kendi iç devrimini başardığı gün, sinema da aynı sıçramayı yapacaktır.

Ne güçlü bir büyüye, ne korkunç bir sihirbaz eline sahip olmalı bu «sıçrama»?

Çünkü, herkes, hiçbir şey yapmadan onun gerçekleşmesini bekleyecek ve sonra o, dayanılmaz gücü, cümle çirkinlikleri bir anda ortadan kaldıran bağışlayıcı tilsimıyla yıllardır değişmeyen kültürel üst yapıyı birdenbire sınırsız enginliklere ulaştıracaktır.

Bir anlayışsızlık değilse, bu ancak bir «istihza» olabilir. Değiştirme eylemi, devrimci çaba ve pratik olmadan hiçbir an düşünülemez. Bu kaba maddeçiler, «koşulları özellikle insanların değiştirdiğini ve eğitimcinin kendisinin de değiştirmeye ihtiyacı olduğunu unutuyor»lar. (19) Türkiye'de çok alanda olduğu gibi, sinemacılar da, değişimi engelleyen koşulları sıralarken, söyledikleri, o koşullara «boyun eğdikleri» gerçeğinden başka şey değildir. Bu yorgun sinemacılar, salt yaratıcılık kısırlığının değil, yüreksizliğin de anıtlarıdır; zira, engelleri aşma yürekli-

liği aslında en büyük yaratıcılıktır.

Oysa, bir yerde herşey ne denli açık ve «gül» işte ne kadar ortada. Bekledikleri coşkun cümbüş, onlara herşeyi yarattırarak esin, içinde yaşadıkları yaşam'dan başka bir yerde değildir. Kurtuluş yine bu ortamda, yine bu koşullarda ama ona karşı - olacaktır.

Sinemayı, kendilerine kollarını açmış gerçeğin ortasında ancak yaratıcı sinemacılar değiştirebileceklerdir.

## KAYNAKLAR

- <sup>1)</sup> Ivor Montagu, *Film World* (Londra, Penguin Books, 1964) S. 34
- <sup>2)</sup> Nijat Ozon, *Türk Sineması Tarihi* (İstanbul, Artist Yayınları, 1962) S. 21
- <sup>3)</sup> Ibid, S. 36
- <sup>4)</sup> *The First Statement of the New American Cinema Group*, *Film Culture*, No: 22-23 (Yaz 1961) S. 131-133
- <sup>5)</sup> Raoul Coutard, *Light of the Day*, *Sight and Sound*, Cilt: 35, No: 1 (Kış 1965/1966) S. 9-11
- <sup>6)</sup> Penelope Houston, *The Contemporary Cinema* (Londra, Penguin Books, 1963) S. 186-187
- <sup>7)</sup> Ado Kyrou, *L'art du Cinema Antolojisi* (Paris, Editions Seghers, 1960) S. 380
- <sup>8)</sup> Guido Aristarco, *Fellini - 8 1/2*, *Yeni Sinema*, No: 2 (Nisan/Mayıs 1966) S. 4-6
- <sup>9)</sup> Henri Agel, *Les Grandes Cinéastes* (Paris, Editions Universitaires, 1959) S. 264
- <sup>10)</sup> Ingmar Bergman, *Away with Improvisation - This is Creation*, *Films and Filming*, Cilt: 7, No: 12 (Eylül 1961), S. 13
- <sup>11)</sup> Eric Rhode, *Satyajit Ray - A study*, *Sight and Sound*, Cilt: 30 No: 3 (Yaz 1961) S. 133
- <sup>12)</sup> Ivor Montagu, op. cilt. S. 127
- <sup>13)</sup> Penelope Houston, Op. cilt. S. 184
- <sup>14)</sup> Claire Clouzot, *The Young Turks of Spain*, *Sight and Sound*, Cilt 35, No: 2 (İlkbahar 1966) S. 68-69
- <sup>15)</sup> Henri Agel, op. cilt. S. 263
- <sup>16)</sup> Türk filmlerinin sessiz olarak çekilip sonradan dublajının yapılması sırasındaki, tiyatro oyuncularının sinemaya tam anlamıyla aykırı ses kullanışları yüzünden çok daha çirkinleşmesi sonucu da doğmaktadır. Dublaj gerçeğe özellikle son yıllarda en büyük yabancı filmlerde bile başvurulabilen bir yoldur. Uluslararası oyuncu kadroları bazı filmlerde dublajı zorunlu kılmaktadır. Ama dublaj, filmlere dünyanın ender ülkesinde Türkiye'deki kadar kötülük edebilir. Çevirdikleri filmlerin dublajıyla olsun ilgilenmeyen, seslerin seçimini bile filme bütünüyle yabancı dublaj rejisörlerinin eline bırakan rejisörler çağdaş sinema içinde kendilerine elbette bir yer bekleyemezler.
- <sup>17)</sup> Parker Tyler, *Classics of the Foreign Film*, (Londra, Spring Books, 1962) S. 142
- <sup>18)</sup> Orson Welles, *Yurttaş Kane* (Ankara, Bilgi Yayınevi, 1965), Nijat Ozon'un açıklama yazısı, S. 21-25
- <sup>19)</sup> Karl Marx, *Feuerbach üzerine Tezler*, III. : F. Engels, *L. Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu* (İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1962) S. 52

# ...t.kakınc TÜRK SİNEMASININ BOYUTLARI

Her ülkede iyi de vardır, kötü de. Sözelgeşi; halktan yana politika ve politikacı ile halkın karşısında yer almış politika ve politikacı da vardır. Yararlı kuruluşlar da vardır, çıkarıcı kuruluşlar da; iyi gazete vardır, kötü gazete de; iyi aydınlar, kötü aydınlar vardır, iyi yazarlar da, kötü yazarlar da.

Yine Türkiye'de iyi tiyatro kadar kötü tiyatro da vardır. İyi ile kötünün sarmaş dolaş olduğu ülkemizde, yalnızca sinema yoktur; yani, sinemanın ne kötüsü vardır, ne de iyisi!

Politikanın iyisi için de, kötüsü için de önce halk vardır, sonra siyasal kuruluşlar, sonra bunu kendine uğraş edinmiş kişiler.. Genellikle aydın oluşun gereklerini okumaya, okuduğunu sindirmeye, iyi bir eğitimden geçmeye bağlarlar. Bir dünya görüşüne sahiplenme ve aydın olmanın baş koşuludur.

Gazetenin iyisi, kötüsü önce okur yığınları ister; yazar kısmı da öyle.

Şunu demeye getiriyorum: Birşeyin iyiliği olsun, kötülüğü olsun, onu yapanlara, yapılanlara bağlıdır. En başta yapılanlara tabii!..

Türkiye'de sinemayı yapanlar yoktur.

İşin burasında bir kızılca kıyamettir kopabilir: «Vay, demek öyle ha? Peki bunca yılın **Lütfü Akad'ları**, **Atif Yılmaz'ları**, **Osman Seden'leri**, **Memduh Ün'leri**, **Metin Erksan'ları**, **Halit Refiğ'leri**, **Ertem Göreç'leri**, n'oluyor peki? Onlar ne peki?» diye sorulabilir.

Hiç «**kara kuşak**» sözünü duydunuz mu? Bir kuşak gelir; işin başına oturur, çalışmalarına başlar. İşin sürekliliği bakımından, bu kuşağa mutlaka «**ihtiyaç**» vardır, bir; sonradan geleceklere örneklik etme, bir çeşit geçit vermede köprü görevini bu kuşağın yüklenmesi zorunludur, iki.

Yakın politik geçmişimize bakınız: DP için CHP, 27 Mayıs Devrimi için DP; AP için de 27 Mayıs Devrimi, mutlaka gerekiyordu. Bugün başıra çağıra toplumculuktan söz ediliyorsa, bunun borcu; geride bıraktığımız, şimdiki yeni kuşakların pek hatırlayamayacakları eylemci kişilere, dergilere ve gazetelere aittir.

CHP kötü yöneticileri ve kötü yönetimiyle DP'ye, DP daha aşağı bir davranışla 27 Mayıs Devrimine, 27 Mayıs Devrimi de aşırı iktidarlık ve şairatıcı gevşekliliği ile AP'ne ana kaynaklık etmiştir.

**Sabahattin Ali**, **Fahri Erding**, **Memduh Şevket Esenalı**; **Mahmut Yesari**, **Reşat Nuri Güntekin** ve kuşağının hazırladıklarıdır. Onlardan sonra gelen kuşak da **Orhan Kemal'leri**, **Sait Faik'leri** hazırlayacaktır.

Bugün Türk tiyatrosu ne **Kel Hasan'ların**, ne de **Minakvan Efendi'lerin** tiyatrosu değildir; ünlü «**Darülbodayi**» tiyatrosu da değildir. Yeni Türk tiyatrosunun yazarlarınıca dünün kötü tiyatro yazarları, **Sinasi'ler**, **Ibnurrefik Ahmet'ler**, **Musahipazade Celâl'ler** hazırlamıştır.

Bugün artık Türkiye'mizde **Şeker Ahmet Paşa** fırçasıyla tuval boyanmıyor elbet!

Dünün **Muhsin Ertuğrul'u** olmasaydı - ne kötü sinemacıdır Ertuğrul, bilir misiniz? - bugün, bu tür bir karşı çıkışta «peki onlar n'oluyor?» diye öne sürülen kuşak olmayacaktı. Başlangıçta bunu da bilmekte fayda vardır.

Ara kuşaklarda yer alan kişiler, genel olarak, başarılı olmamışlardır. Tek tük kişisel çıkışlar da bir kuşağı temize götürmek için yeterli sayılmamalı.

**Metin Erksan'a** «**Susuz Yaz**»'ından ötürü alkış tuttuk da n'oldü? **Erksan**, kendini aşabilirdi mi, bir büyük güçle n'ileyebilirdi mi kendini?

Suçlanan şimdiki «**iktidar kuşağı**», kendini garip garip yollardan savunuyor da, biri olsun çıkıp «evet, suç bizi zimdir, çünkü bizim gücümüz bu kadardır ve daha fazlasına yetmemektedir.» deniyor, diymiyor.

Bir kuşağın bütün takımıyla işin üstesinden gelmesi herim mümkündür, hem değil. Suçu kendinde bulmadıklarında, ister istemez yükleyecek başkalarını tutup kurban vereceklerdir. Bu, prodüktördür, işletmecidir, senaryocudur, oyuncudur. Bazı bazı devleti de suçluyorlar: «Bize yardım elini uzatmıyor da... Bize yapacağımız iyi filmlere «**prim**» vermiyor da...» diyorlar.

Devlet, bir yerden sonra üzerine düşeni fazlasıyla yapmıştır; hiç bir ülkede bir ticaret alanında bu çeşitten kışkırtmacı ve bol keseder bir «**rüşüm indirimi**» tanınmamıştır. Ayrıca yine hiçbir ülkede, yapımcları vergi kaçırımı sağlayan bir «**amortisman**» çabası yoktur.

Bir de şu sansür dediğimiz türkölü masalımız var. Yeri geldi mi, sansür, bir kalkan biçimine sokulup hemen ardına geçiliyor: «Ah, ah! Şu sansür olmasa... Biz... O zaman...»

Bizim sansür yönetmeliğimizden çok daha ağırına sahip İspanya'da bir **Bardem**, bir **Berlanga** nasıl çıkabiliyor; eski usta **Luis Bunuel** nasıl ve hangi akla hizmetle kalkıp yeniden İspanya'ya dönüyor ve birbiri arkasına o ülkede filmler çevirebiliyor? Bu nasıl oluyor peki?

Sansürümüz daha yumuşatılsa, ya da hiç olmasa; **ara kuşak** sinemacıları bize kendi ölçülerimiz içinde iyi film verebilecekler mi?

Ben sanmıyorum.



TARIK DURSUN/KELEBEKLER ÇİFT UÇAR. 1964

Türkiye'de bugün sinema yaktur ama yapanlar vardır. Bu cümle size bir gelişme gibi gelebilir. Tersine de ileri sürülebilir çünkü; sinema vardır, fakat yapanları yoktur. Önce şurasını belirleyelim: sinema sözcüğü ile iyi sinemayı kasdediyorum tabii!

Gerçekte bu iki cümle de birbirleriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Sinema varsa, yapanı da vardır; yoksa, ne sinema vardır, ne de yapanı.

Fakat işi «ara kuşak» açısından ele alırsanız, o zaman ortaya hem sinema çıkacaktır, hem de yapanları.

Çok şey söylüyorlar: iyi film yapamamayı toplumumuzun batıya karşılık temel yapısının değişikliğine bağlayanlar var; yanı sıra alaturkalığa, lâubaliliğe, işletmecilik düzeneğinin bozukluğuna; asıl doğrunun davul zurnanın keyfine varmada ve süngü zoruyla Beethoven dinletmemede olduğuna bağlayanlar da arada seslerini yükseltiyorlar.

Bir bölümü de «film sayısı azaltılırsa, belki o zaman» diyor. Bir bölümü «işletmeciler..» diyor; iki aşırı uç temsilcileri birbirlerinden ayrı hava çalarak ver yansın ediyorlar. Biri: «..sinemanın düzelmesi genel düzenin düzelmesine bağlıdır» derken öbürü de «ekmek parası..» diyor, diyebiliyor.

Sinemaya yeni girip kendine hemencecik bir aslan payı çıkaracağını sanan bir başkası da iyi niyetle çevirdiğine inandığı bir filmini uluslararası bir film şenliğine göndermiş; «teknik yönden zayıftır» deyip geri göndermişler; o da laboratuvarı «asıl suçlu» gösteriyor.

Teknik öyle mi? İşte şimdi sorunun asıl can alıcı noktasına gelmiş bulunuyoruz.

Her işin bir kuralı ve olanakları vardır. Sinema için de. Sinema yapacak kişinin bu kuralı ve «mevcut» olanakları nasıl kullanacağını öncelikle bilmesi gerekir.

Sinema için kullanılan senaryo, oyuncu, kamera, mekân ve laboratuvar bunlar arasındadır. Gerçi en başta yaratıcı güç gelirse de, bunu sinemacılarımıza kabullendirmek mümkün değildir. Çünkü dünyada en kolay sinema yapma yeteneği bizim ülkemizdedir. «Ben film yapacağım» dediniz mi, kolaycacak bir yapımcı ve «imkân» bulursunuz. Bunun üstesinden gelebilir misiniz, becerir misiniz sinema yapmayı; bilginiz, gücünüz var mı? Kimse sorgu sual açmaz. Bu denli bir gelenek yoktur; gelmemiş yerleşme-



DUYGU SAĞIROĞLU/BİTMİYEN YOL. 1965

miştir hiç.

Ben film yapmayı çokluk, yazı yazmaya benzetiyorum. Mektup yazmak için -en yalından yazı yazma yoludur- günkü -bile kişinin kişinin önce okuma yazma bilmesi- zorunludur. Bunu bilerek sonra büyük harf, küçük harf, virgül, nokta, noktalı virgül nerde ve nasıl kullanılır nerde satırbaşı yapılır? Hep bilecek bunları da, sonra mektup yazacak, merakını karşındakine anlatacak.

Sinemacılarımızın büyük çoğunluğu, okuma-yazma bilmeden mektup yazmaya kalkan bilgisizleri hatırlatıyor. Us-telik bir büyük ayırım daha var: «büyük meseleleri», çeşitli «yurt sorunları» nı; daha bu nece yazdıkları bilinmeyen mektuplarında da anlatmaya çalışıyorlar.

Pantomima dediğimiz şey, işte o zaman kopuyor: ya zaten. Ne yazan ne yazdığını, ne de yazılan yazılarının ne olduğunu anlamıyor çünkü.

Senaryolarımız, gerçi teknik bir güç gerektirir; ama, bir yerden sonra senaryo demek yalın bir teknik demek değildir elbet. Bizde, edebiyata kesinlikle yer yoktur. Ağdalı bir «üslûp» la kaleme alınan sözde karşılıklı konuşmalarla, parçalı ve kopuk birer foto-roman düzenlemesine girilir.

«İktidardaki kuşak», kendini herşeyden sorumlu saymaktadır. Toplumsal gelişmede mutlaka kendileri de paylanmak isterler. Yanlışlık da, yanlışlık da buradan gelmektedir. Bütünüyle mülkiyetin savunmasını yapan bir film hem sağ kesim, hem de sol kesime gürültülere «sebebe» olur. Sağcılar, «komünistler sinemayı bastı..» deyip bindikleri dalı keserlerken, solcular göz yaşartıcı çıkışılarla filmi sağcılara karşı «aslanlar gibi» savunurlar.

Özel sektörü «amazlum ve masum» saydıran bir başka film, yine iki kesimi birbirine düşürür. İçinde «ah, ah şu bizim onmaz yoksulluğumuz.. Şu yoksulluk olmasa bir..», ya da «tabii o ağa, parası da var, pulu da.. Dilediğini yaptırır. Biz koskoca bir ağayla nasıl başa çıkarız? Fakat bu ağanın yaptıkları da yanına kalmaz elbet..» gibisinden sözler filmün kahramanları -yeri olsun olmasın- ettirir mi; o senaryo, hemen bir değer kazanıyor, toplumcu olur ve filmi yapan da «biz üzerimize düşeni yapıyoruz. Düzenin iyiye doğru gitmesini savunuyoruz..» deyip böbür böbür böbürlenir.

En güllüncü, aktı başında bilinen birinin yalın kılıç ortaya atılarak; «Türkiye'de iyi film yapılmamasının tek nedeni, marksizmi bilmememizdir..» demesindedir.

Şimdi, bu konuda bilirkişi saydığımız bir **Divitışoğlu'nun**, bir **Avcıoğlu'nun**, ya da bir **Aren'in** çalyaka sinemamıza getirilmeleri mi gerekir? Getirdiğimizde iyi film yapıpcaıklarını mı işaretler bize? Sorarım!

Bir yazarımız, şunca ünlü romancımızın, hikâyecimizin ortada durup durduğu halde, niçin sinemacılarımızca yararlanılmadıklarını soruyordu.

Burada iki şeyi birbiriyi karıştırmamalı; sinemanın edebiyatçıya ihtiyacı vardır ya; herşeyin üstünde, gerçek sinema senaryocusuna sinemanın daha çok ihtiyacı vardır. **Zavattini** ne hikâyeci, ne de romancı. Ama çağımız sinemasında, «en büyükler», arasında rahatlıkla yer alabiliyor.

Bu, elbette edebiyatçılar sinemaya burunlarını sokmamalılar anlamına gelmemeli. Senaryo yazarı, teknik güçle «silâhlendiğinden», düşünme ve kurgu açısı bakımından edebiyatçılar, topluluklarını onlardan çok daha iyi tanımaktadırlar. Gerçek amaç halka varmak, halkla ilişki kurup köprüler inşa etmek; yapılması gerekenlerin başında, bu edebiyatçı-senaryocu işbirliği mutlaka zorunludur.

**Astruc**, «sinemacının kâemi, kameradır» diyor. Gerçekti bu. İyi sinema yapma; tek aracı kamera ile başlıyor, yine kamera ile son buluyor. Türk sinemasında kameralarına «hâkim» fotoğraf direktörleri vardır. Bu gün -eski kuşak oluşuna karşılık- bir **Kriton İliadis'i**, bir **Turgut Ören'i**, bir **Çetin Gürtop'u**, bir **Orhan Kapkırı'yı** kimse görmekten gelemiz. **İliadis'i** saymazsanız, çoğu klâsik eğitimden geçmiş kişiler değillerdir. Ama bilinçsizce bir sinema bilincine varmışlardır hepsi de. Genellikle çoğu ışık yapıcılığından geldiklerinden, en gerekli öğeyi, ışığı ustalıkla kullanmaktadırlar. Resim ve resim geçmişi ile ustalıkları üzerine bir bildikleri yoktur; ama, yine de bir çerçeve beğenisine varmışlardır.

Peki nasıl varmışlardır? Orasını kendi deneylerime bakarak ben de kesinlikle çıkaramıyorum.

Bu, sanırım, herşeyden önce kamera gerisindeki duydukları güvenden doğuyor. O kişiyi yanbaşlarından kaybettikleri an, bütün güçleri de, beğenileri de kayboluyor. Bir örnek vereyim size: **Atif Yılmaz**, «**Seni Kaybedersen**» filminde **Çetin Gürtop'la** ortak bir çalışmaya girişmişti. Konu, senaryonun kötülüğünden filmi de kötüye vadmıştı ya, fotoğraf düzeni bakımından «**Seni Kaybedersen**» filminde **Çetin Gürtop'la** ortak bir çalışmaya «**Düşman Yolları Kesti**»si; **Kapkırı'nın** «**Kelebekler Çift Uçar**»ı başarılı sonuçlar sağlamış filimlerdendir. **Akad**, bu türde bir başarıya **Ören'le** «**Yangın Var**»da ulaşmıştı. Burada adını andığım filmlerde rejisörle fotoğraf direktörünün çabalarını yaman bir güçle desteklemiş ışık direktörlerinin yerini de belirtmeliyim. Yerini ve önemini. Biz, her zaman sinema oyunu ile tiyatronun getirip önümüze diktiği o yanlış oyunu birbirinden ayırt edememiştir. Yanlışlık, gerçekte rejisör yerine oyuncudan gelmiştir de ondan. Çünkü Türk sineması uzun yıllar, tiyat-

rocuların elinde hadım oyunlara çanak tutmuştur. Oyuncu ve oyun geleneği hep bu çalkantılı yoldan gelmiştir. Sinemamızın yenileşme çabası, «**esneklikteki esneme**» kamera önüne gelmesiyle başlar. **Fisat**, yorumu yararlı olacak esnekliği veren eğitimden yine yoksundur. Eğitimci rejisör de, yorum dışıdır. Bu durumda, çağırıldıkları kişilerin düşünme ve gerçek dışı olmalarını, için yadırgamalı?

Objektif, hiç bir aşırılığı bağışlamıyor. Tiyatro için bu tem tersine oyuncunun sevap hanesine kaydedilecek bir oluşturdur. Tiyatro oyuncusu, davranışlarını bütünüyle en arka sıradaki seyircisine de dışlamak zorundadır. Oysa sinema, bu çeşit bir zorunluğun çok ötesindedir.

Bazı bazı bir **Erol Taş'ın**, bir **Kadir Savun'u**, bir **Ahmet Mekin'in**, bir **Hülya Koçyiğit'in** oyunlarına bakarak, şaşkınlığa düştüğünüz olmuştur. **Eşref Kolçak** da çok şaşırttı sizi. Bu oyuncular, bütün yumuşaklıkları ile iyi yumurtlamaya hazır dırlar. Fakat çoğu başarılı saydıklarımızda, yorum, rejisörün değil, kendi kendilerindedir. Bir rastgelelik içinde aşklarını çok oturtmuşlardır.

Peki, sonra? Sonrası yoktur.

Bir filmin çekim süresi boyunca, kamera gerisinde duran adamın yapacağı, hem çok iş vardır, hem de hiç bir iş yoktur. Vardır; oyuncularını, konusunu, yaratacağı elikini, aydınlık ve çözümlü bir yorumu; iyi trafik düzenlemesi -mizansen-, seçimci bir mekân bulumu, iyi çerçeveleme ve akılcı bağlantılarla yürütebiliyorsa, ne âlâ!

Yoksa, bütün bu dediklerim oturduğu yerden de yapılabilecek şeylerdir. Koyar kamerasını, alır oyuncusunu, sürekli bir objektif değişimciliğinde çeşitli büyüklüklerde resimlerini çekerek «dialoglarını söyletir» ve işini bitirir.

**Semih Evin** böyle yapıyor, **Umit Utku** böyle yapıyor, **Ülkü Erakalin** böyle yapıyor; **Zafer Davutoğlu** ve eşdeğerdeki rejisörlerimiz hep böyle yapıyorlar.

Bir oluşun, bir anın, bir sözcüğün altını çizmek için; ya da buna benzer bir başka çözümleme için rejisörün elinde iyi anlatım olanakları da vardır: kaydırma (travelling) gibi, vinç gibi... Kameranın üç ayak üzerine çakılması zorunludur diye bir kural yokken adını ustalar arasında saydıran bir rejisörümüzün, sete çıkar çıkmaz ilk sözünün, «**kaydırma yapmam**» olmasına ne demeli?

Neden ama? Yeri varsa, altını çizmede kaydırma yararlı olacaktır; neden?

Bir elne çabukluk, bir haydıcılık içinde bunlara pek aidiyet eden yok. Gerçi, bir kitabın iyiliğine, ya da kötülüğüne kâğıdının kalitesi ile baskısının büyük oranda etkisi olmaz ama, parşömen kâğıdına da elleme kömürüyle yazı yazıldığı ve bunu dürüp büküp kitaptır diye yutturulduğu hiç görülmemiştir.

Sözgelimi, laboratuvarı suçlasak, acaba temize çıkabilir miyiz? Ben sanmıyorum. Çünkü bugün Türk stüdyolarında bir **Şadan Kamil**, bir **Hilmi Başcan**, bir **Selâhattin Eryavuz** varken, bu türde bir suçlamanın da yeri yoktur.

Evet, bir filme hazırlanmış banyoda beş filmin yıkandığı doğrudur, ama bir film için hazırlanmış bir banyodan tek bir filmin çıktığı da «vakia»dır ve sonuç, yine de iyiliğe varmamıştır.

İki günde de seslendirme yapılıyor, evet! Uydurma plâk-

larla fon müzikleri derleniyor, evet! Ama dublaj salonunu onyedü gün kapatan, Ankaralardan bir uçak dolusu orkestra üyesi getirtip özel besteler çalınan filmler de oldu «**Karacaoğlanın Kara Sevdası**» iyi film miydi? Değil tabii.

Size birşey diyeyim mi? Bunlar avunma bile değil. Hem ülke olarak, hem de sinema olarak bize pek benzeyen -şimdilerde benzemiyor ya, neyse- Yunanistan'da bir **Cacoyannis**'in nasıl çıktığını düşünmeli asıl, düşünmeli de ders alınmalı.

«**Stella**» yurdumuzda da gösterildi. Sineması ilkel. tek kelimeyle. Niçin saklamalı, hep çatıp durduğumuz **Nejat Saydam**'ın, **Muharrem Gürses**'in ve **Sırrı Gültekin**'in sinemaları; **Cacoyannis**'in sinemasından çok daha iyi sinemaydı.

Senaryonun temeli konu, üstelik **Merimee**'nin «**Carmen**» inden aktarılmıştı. Kamera usta işi değildi, oyuncularını çarpıcı bir oyun vermiyorlardı -ama yine eli yüzü düzgündü oyun- laboratuvar da bizimkilerden daha ilkel.

Boyleyken «**Stella**»yı **United Artists** satın aldı ve bütün dünyaya dağıttı; **Cacoyannis**, «**dünya çapında**» bir rejisör oldu, çıktı.

Niçin?

«**Stella**» tepeden tırnağa Yunan filmiydi de ondan. Ve bütün gücünü bu ulusallığından alıyordu.

Bugüne kadar çevrilmişler arasında bana bir tane «**Türk filmi**» gösterebilir misiniz?

Asıl ana sorun budur bence. Türk filmi yapabilmek, ulusal olabilmek. Bir filmi ulusal kılan nitelikleri bir araya getirebilmek!

Bunu «**iktidardaki kuşak**» yapamıyor. Sonradan gelenler de işin lafı güzâfında, Çalçene vakit öldürüyorlar ve -ne acıdır- durmadan kendilerini savunuyorlar.

**Ertuğrul** kuşağı, **Akad**'ların kuşağına aracılık, köprülük etmiş. **Akad**'ın, **Yılmaz**'ın filmleri, bir öncekilere bakarak daha bir «**filmdi**» tabii. **Memduh Ün**, işlerinde ilk kişidir. «**Eleştirmecilerin yüz aklı**» diye göklere uçurduğumuz **Halit Refiğ**, ilk filminin ardından, çevirdiklerinin anlaşılmadığını ileri sürüyor. Unutulan; sinemanın bir bilince-bulmaca olmadığıdır. Anlaşılmasısa...

Peki ama, niçin anlatamadığı düşünümüyor, ben orasını çıkaramıyorum.

Montajın sinemadaki yerini ve önemini de kabul ediyor. Yalnız Türk stüdyolarında montajcı yerine «**kolaj nesnuru**» vardır. Yani, bir elinde makas, öbür elinde aseton, yapıştır Allah yapıştır! Oysa bir **Hanri Colpi** olmasaydı, **Alain Resnais** zor çıkardı «**Hiroshima Mon Amour**» un altından!

Türkiye'deki rejisör diye imza atanların büyük çoğunluğu iki plânın birbirine nasıl bağlanması gerektiğini bile bilmezler. Yalnız alaturka bir kurnazlıkları vardır: her sekans için yedek **yakın plan** çekerler. Zora geldiler mi, karışıklık iki **yakın** işlerler ve böylelikle «**vatanı kurtarırlar**»: Montajcı hiç birşeye karışmaz. Susar. Ne yaratıcı bir yanı vardır, ne de gücü. Türk sinemasında susmanın tek yakıştığı insan, bu montajcıdır.

Başka ülkelerde, sinema, sürekli bir kuşak değişikliğine uğrar. «**Yeni Dalga**» cılar, «**Kızgın Kuşak**» ve «**Ozgür Sinema**» cılar; gelmeden çok önce, yerlerini ve kendilerini hazırlamışlardı. Değiş-tokuş, o yüzden sıkıntısız ve zorluk-

suz oldu.

Türk sinemasında da bir değişikliğe, bir yenilenmeye ihtiyaç yok değildir. Değildir ya, kimlerle, hangi, «**akadro**» ile bu yapılacak? Yeni kişilikte bir sinemacı «**akadro**» su, henüz ortalarda yoktur; ufukta bunu haberleyen herhangi bir işaret de görülmemektedir.

Sinema eleştirmecileri bir sözü pek seviyorlar: «**Yorgun usta**»dır bu söz ve yakışıklı, yakışiksız kullanılabilir. Kimdir peki bu «**yorgun usta**» dedikleri?

Çooooo! **ÜN** için, **Seden** için, **Akad** için, **Yılmaz** için dönem; «**yorgun usta**»lık dönemidir artık.

Peki, bir sinemacı bu tehlikeli döneme girdiğinde, umut kesilmeli mi ondan? **ÜN** bir «**Uç Arkadaş**» daha yapamıyacak demek midir bu? **Seden**'den bir «**Namus Uğruna**», **Akad**'dan bir «**Bayaz Mendil**», **Yılmaz**'dan bir «**Gelinin Muradı**» çıkmayacak mıdır?

Balki son bir umut daha, ha... Ne dersiniz?

Fakat sinema eleştirmecileri, kendi kendilerine yaratıkları «**monster**»lara karşı artık merhametli değildir. Eski iyimserliklerinin yerini şimdi acı bir zalimlik aldı.

Kimbilir, belki de haklıdır. Çünkü hiç bir ülke sinemasında, eleştirmeciler, sinemacılara bu oranda açık hatır bonusu vermemişlerdir.

«**İktidar kuşağı**»nın bir başka talihsizliği de «**ara kuşağı**» olmasındadır. Elbette öbür alanların ara kuşakları gibi ezilecekler, hırpalanacaklar, bütün yıldırımaları üzerlerine çekecekler.

«**Ara kuşak**» sinemaları, bugün darmadağındır. Her biri bir yanda; kör konuşun içinde boş başına kendilerini harcama meşguller. Kötü filmler yapıyorlar, konforun getirdiği doymazlıkta daha kötüyeye, daha kötüyeye gitmekten çekinmiyorlar. Artık seçme hakları da ellerinden alınmıştır. Eskiden olsa, itibarlı bir burun bükmede dilediklerini yaparlardı; şimdi dilediklerini onlara yaptırıyorlar. **Seden**, **Akad**, **Yılmaz**, **Erksan**, **Refiğ** bu kadar çabuk mu kaybolacaklardı? Bu kadar hızlı mı «**adapte**» olacaklardı kötüyeye karşı?

Ama oldular işte! Yalnız siz biz değil, kendileri de görüyorlar bunu. Görüyorlar ve...

Onlar, aslında bir Türk sinemasının oluşu için üzerlerine düşeni yerine getiriyorlardı. Odevleri buydu; yani, «**ara kuşak**»ın üyeleri olmak!..

Savaşlarıyla ve günahlarıyla bu ödevi yerine getirdiler; fakat, beklenen asıl sinemacı kuşağı bir türlü kendini ortaya koymadı!

O zaman «**ara kuşak**»a bir yeni ödev daha yüklendi. Yeni Türk sinemasını kurmak, kotarıp pişirmek ödevi!..

Çöken omuzları bu yeni yükü taşıyabilecek mi? O yeni yeni belirlenmeye başlamış, arama çağıının sabun köpüğü kişilikleri, yeni bir sinema kurmada onlara yeterli olabilecek mi?

Gerçekte bu «**takım**»ın ne kendilerine, ne sinemaya pek hayırları yok gibi görünmektedir ya, bir yeni silkinmede, bir yeni kan tazelenmesinde; **ÜN** olsun, **Refiğ** olsun bunun da altından kalkabilirler mi?.. diye düşünüyorum.

İstesek de, istemesek de -şimdilik- bu durumu kabullenmek zorundayız. Çünkü onların kendilerinden, bizim de onlardan başka dayanağımız nerde bugün?

Türkiye'de yok olan sinemanın ve sinemacının günümüzdeki kavgası budur.

# sungu çapan genc kusak iyimsérliđi....

Bir saptama: Türk sinema tarihi incelendiğinde 52 yıllık geçmişi içinde belirgin, ortak ilkeler çevresinde toplanmış, aynı ya da tümüyle aynı olmasa bile birbirine benzer çizgideki görüş açılırlarında hareket eden, aynı yöntemlerden yararlanan bir sinemacılar kuşağının varolmadığı görülr. Böylesi bir kuşağın ya da kuşakların bir ülke sinemasının gelişimindeki etkenliği, örnekleri sinema tarihinde yığınlarla dolu olan bir gerçektir, kuşaksızlık sanımcı Türk sinemasının kendine özgü ayırıcı özelliklerinden biridir ve yıllar yılı belli bir düzeye varamamasının temel nedenlerindenir. Öbür sanat alanlarında örneğin derinlemesine bir düşünce yapısından, sağlam bir yazın geleneğinden yoksun olmasına karşılık edebiyatta tanzimattan 'bu yana servet-i fúnun'cular, fecr-i at'iciler, beş hececiler, birinci yeni, ikinci yeni v.b. gibi sürüyle birbirini eskitmiş, değişik duyularını dile getiren şiir kuşaklarına rastlanmıştır oysa Türk sineması için böyle bir o'gudan söz etmek iki katlı bir aldatmacadır. Türk sinemasında birtakim insanlar gelip geçmiştir ama herhangi bir sinemacı kuşağı yoktur. 1922-1939 döneminin «mutlak hakimisi» Muhsin Ertuğrul'un geçiş çağındaki sinemacıları etkilediği için (kuru tiyatro anlayışı, sinema kavramından alabildiğine uzak temsilendirilmiş tiyatro uyarlamaları, kolaya kaçış yolları) ve 1950-1955 arasındaki Lütfi O. Akad'ın da kendinden sonrakileri bütünüyle Muhsin Ertuğrul sinemasına karşıt öğeler kapsayan yönleri itici katkısından dolayı (günlük konular, gerçek sinema anlatımına yaklaşırlık) zamanları içinde öz ve biçimce birbirine benzer filmler yapıldığı ileri sürülebilir ama Ertuğrul'la etkilediklerinin ve Akad'la izleyicilerinin temel nitelikleriyle birer sinemacı kuşağı oluşturabildikleri demek değildir bu, Ertuğrul'un etkisinde kalanların ve Akad'ı izleyenlerin arasında bu topluluklara topluluk demek nereye değin doğru, kuşak kişiliğini kazandırabilecek birkaç kişi de çıkmamıştır, çıkmamıştır.

Bir betimleme: Durum şimdiye değin birçok kez ortaya

kondu. Gerektiği gibi mi? 1950 ile 1965 arasındaki umutlandırıcı kıpırdanırını 1960'ta bu yana geçilen «bu noktalar»dan sonra gitgide daha bir yitiren Türk sineması bugün artık sıfır denebilecek bir yerde çakıldı kaldı; öyle bir yer ki, aklıca söylemeli, «iflâs» a gidide deşilabileceğ bundan daha garip bir basamak düşünülemez, öyle bir yer ki, bir sonun başlangıcı olarak alınabileceği gibi bir başlangıcın sonu da olabilir ya da olmayabilir/dilenen bu, dilekten eyleme geçilmesinin artık son tam zamanıdır.

Sinema da diğer sanatlarda olduğu gibi kendi içinde çeşitli engellerle karşı karşıyadır, ama ilkin sorumlu, bireysel ve ortak bir bilinçle gösterme ve kimi zaman da eğitim amacı güden bir sanattır, bu çağın sanatıdır, sonra en çetin engellerden biri belki de birincisi olan ticari anlayışın kısıktırak sardığı endüstriyel işlevi vardır. Genellikle sanata boşverilen Türkiyede sanatın sinema alanında unutuluşu ve sinemanın tıkanışı haydi haydi olağandır, yerleşmiş ticari anlayış durumunu perçinlemiştir, geçerli değer ölçüsü kazanç olarak kesinlikle saptanmış bulunan Türk sinemasında şu çok söylenen iki kavramın (hem sanat, hem ticaret) hiç değişe dengelendiği filimlerin bile yapılamaması da olağandır. Yerli sinema fikirsizlik, düzmece değerler, yapımcı-işletmeci-sinema sahibi üçlüsünün kayıtsız şartsız egemenliğindeki tümüyle sakat ve bakımsız bir endüstrinin tutarsızlıkları, diř pazarsızlık gibi ya da bunların tersi durumların varolacağı mutlu geleceği içeren bir dönemin öñünde durmaktadır. Bu andan başlıyarak yapılacaklar, takınılacak tavırlar yeni Türk sinemasının oluşumunu çizecektir.

Burada kuşak sorunu daha bir önem kazanmaktadır çünkü betimlenen ortamın geleceği, önceden kararlaştırılmış yeni şeyler söyleyerek belli bir sinema politikası uyguluyacak olan yeni kuşaklara kalmaktadır. Türk sinemasında yeni bir kuşağın ya da genç kuşağın varlığından söz edeceğim artık, gittikçe belirginleşen, yeni bir oluşumun, kendini ağır ağır koyan, zorunlu ve kaçınılmaz bir değişimin ilk sancılarının hissedilmeye başlandığıdır. Türk sineması, tarihinde ilk kez gerçek bir kuşak öncesinin ortamındadır, bir ara kuşak olarak ileri sürülebilecek 1950-1965 arası döneminin ardından gerçek anlamıyla bir sinemacı kuşağı, edebiyattaki ikinci yeni'nin o'naklarıyla, durumlarıyla benzer yanlar göstererek kendini yapımcılara kabul ettirerek belirlemektedir, daha da belirlenecektir.

Kuşak sözcüğünü nasıl tanımlamalımız? Önce körikörüne olmayan bir karşı çıkma duygusu, atılğnlık, yozlaşmış bir ortamı düzeltmek, yenilik tutkusu, amaçlanana giden yonde ayrıntılardaki kimi başkalkılar bir yana genel olarak ortak beğeniler, geleceğe dönük olma, açık seçiklik ve belki en önemlisi yaş ayırımı.. Hemen eklemeli, kuşak sözcüğü arkasından akım sözcüğünü çeker getirir. Akım bir kuşağın kotardıklarıdır. Kuşağın geçerliliği, akımın ömrü ve önemi, istenilen düzeye ulaşması, o düzeyin sınırlarını zorlayabilmesi, o düzeyi aşabilmesiyle orantılıdır. Türk sinemasının yabancı olduğu kuşak-akım ikileminin başarılı ya da başarısız ama yeni soluklar getiren örneklerini, hele son bir iki yıldır gittikçe evrenşelleşerek





ERDOĞAN TOKATLI/SON KUŞLAR. 1966



FEYZİ İUNA/YASAK SOKAKLAR. 1966



ALP ZEKİ HEPER/SULUK GECENİN AŞK HİKÂYESLERİ. 1966

çağdaş sinemayı en uç noktalara vardırarak örneklerini ancak gereksiz.

Bugün için Türk sinemasında kişiselleşme, piyasa değerlerine yakalanmama anlamında kişiselleşme ancak ortaklaşa bir kuşak çerçevesi içinde kesin bir tavır almakla mümkün olabilecektir. Kişiselleşme derken sinemanın ortaklaşa bir sanat olduğunu da unutmuyorum elbette ama kişiseldir de. Türk sinemasının son dönemi çözüm getirmeyen, giderek belki de kapıları kapatan tek tek çıkış örnekleriyle doludur, çıkışları yapanlar sonunda ya beylik sözde gerekçelere (sinema yazarlarının anlayışsızlığı, ortamın koşulları, sansür vb) bürünüp bütün bütün piyasaya döküldüler, gerekçeleri onlar için ilk ve son savunma yolu oldu ya da sürdürmeyip sinemayı bıraktılar. Ortama karşı aralarında örgütlenmediler belki örgütlenemediler, sinemacılar benzeri bir yerden sonra diyecekleri tükenmiş sinema eleştirmecileriyle sürekli çatıştılar, karşılıklı suçlamaların kazandırdığı bir şey olmadı kişisel avunmalardan başka, oysa bozuk bir sinema ortamında sinemacıyla sinema yazarı birbirlerine karşı değil başka şeylere karşı olmalıydılar, işbirliğine girmeliydiler. Özetle, sinema yazarları için değil ama sinemacılar açıkça bir kuşak olma fırsatını kaçırdılar Türk sinemasının son döneminde. Yitiren Türk sineması oldu. Kuşak sorunu Türk sinemasının diğer sorunlarıyla da ilgilidir, başlıbaşına bir sorun olarak alındığında da enikonu önemlidir. Gerekli kuşak birikiminin son evresinde, kendini getirip koymakla, kendini geliştirmekle, olayları yeni bir açıdan ele almakla, anlatım, açıklama ve çalışma yöntemleri bakımından köklü, toplu bir kuşağın çıkışı Türk sinemasında oturmuş birçok şeylerin değişmesine yol açacaktır.

Geleneksel piyasanın dışında bir hareket meydana getirilemez inancı da geçerliliğini yitirmekte olan bir yarıdır. Bunun örnekleri biri ikiyi aşmıştır. Uvey bir sanat gibi davranılmış bomboş bir alan olan sinemaya karşı duyulan ilginin yaygınlığı, gün geçtikçe genişler oluşu yeni yenidir ve bir kuşağı destekleyecek, besleyecek güçtedir. Çalışmakta olan sinemacılar, sinemaya atılmış ama kendini hazırlamakta olan karanlık salon tutkunlarından, sinema yazarlarından, edebiyatçılardan v.b. oluşacak yeni kuşağın, Türk sinemasının ilk gerçek kuşağının belirli görüşler, ilkeler çerçevesinde kümelenecek tavrı olması demek, kaba çizgileriyle eleştirel ve bilimsel tonunu yitirmeden özenlenen canlılıkla sorunları yazmak, bağımsız film yapımı için yollar araştırmak, halk beğenisi üzerinde durmak, kısır ve bitmez tükenmez sinemacı-sinema yazarı çekişmelerine, havada kalmış birtakım önerilere, birtakım «isim»lerle uğraşmaya, make money'cilere sünger çekmek, giderek artık bunlarla hiçbir şekilde ilgilenmemek demektir. Her şeyin yeni baştan yapılması gereken bir işte, bir yılın genç insanın bütün yetisini, gücünü belki yaşamını koyacağı bir işte çağdaş duyarlılığın, evrensel sanatın Türkiye örneklerinin verilmesi artık uzak değildir.

Bütün bunları «yeni dalga», «özgür sinema» vb. özentisi olarak almak büyük bir yanılgıya götürür kişiyi. Tarihsel sorunluğun yanısıra bu birtakım kavramlara, çözümlere kesinlikle inanmış, yürekli insanların varlığı, Türk sinemasını ergeç aydınlığa götürcek yolu «kapatmaya» yeterlidir.



Türk sinemasının ekonomik mekanizması benzerine dünyanın hiçbir yerinde raslanmayacak garipliktedir. Yılda ikiyüzden fazla film çevriliyor Türkiye'de. Bilmeyen kalmadı artık bunu... 1966-1967 mevsiminin sonunda yıllık yapımın 250 filmi geçeceği hesaplanıyor. Şunu da iyi biliyoruz ki, Avrupa kıtasında yıllık yapımı 250 filme varan tek bir ülke dahi yok. Son birkaç yılın en hareketli sinemacı ülkesi İtalya bile yıllık yapımını 250 filme vardiirabilmiş değil. Amerika kıtasının tek dev'i Amerikan sineması ise 1965 yılında ancak 195 film yapabilmiş. Afrika'da zaten önemli bir sinemacı ülke yok. Türkiye ile film yapımında boy ölçüşen ülkeler olsa olsa Asya kıtasındakiler: Japonya, Hindistan, Hong Kong. Bir ülke düşünün ki, 50 yıllık sinema geçmişi içinde hiçbir zaman endüstrileşme, örgütlenme gereği aramamış, yapımıcılığı en temel meslek geleneklerinden yoksun kalmış, dış pazarlara kapalı, iç pazarı gayet dar, sinemacı yetiştirecek her türlü kuruluşlardan uzak, sinemacı kadrosu baştan aşağı «alaydan yetişme» ve dünyanın en çok film yapan beş ülkesinden biri... Ya sinema dünyasının bugünkü dev sinemacı ülkeleri işlerini bilmiyorlar, ya da bizim sinemamızda bir anormallik var... Bu koşullarla film yapmanın olumlu bir anlamı olsaydı, bu tezadı «Türk sineması mucizesi» diye nitelendirir, yoktan var olan sinemamızla gururlanırdık. Kazın ayağı böyle değil ama...

#### YAPIMCI MI OLACAKSINIZ?..

Türkiye'de film çevirmenin hiçbir belirli koşulu yoktur. Serbest rekabet düzeniyle işleyen Türk sinema piyasasına herkes sinemacı olarak katılabilir. Hangi dalda olursa olsun, sinema mesleklerinden birine girebilmek herkese açıktır. Sinema eğitiminden geçmek bir yana, okuma yazma bilmek dahi aranmaz aslında. Oysa, ileri yabancı ülkelerin çoğunda film çevirmek için, sinemanın herhangi bir meslek dalına kayıtlanmak gereklidir. Bu da bazı şartları uygun olmak zorunluluğunu getirmektedir. Denetleme görevi ya meslek birliklerine verilmiş, ya da devletçe kurulmuş örgütlere bırakılmıştır. Böyle bir denetleme, ister istemez, görünürde de olsa bir ayıklamayı, bir süzmeyi, hiç değilse sinemacılık mesleğine girenin bir yere bağlanmasını, kayıtlanmasını sağlamaktadır. Türkiye'de ise sinemacılar «hür doğarlar, hür yaşarlar» mesleklerinde kaldıkları sürece... Bu özgürlük ideal anlamda

bir özgürlük değildir. Pratik anlamda sinemacıya sınırsızluktan başka bir şey getirmemektedir. Bir hapishane gardiyanı, bir işkembeci, bir emekli memur, bir borazan, bir disc-jockey hiçbir yetişme dönemi, hazırlık dönemi geçirmeden, hemen meslek değiştirip sinemacılığa geçebilir. Sinema alanında hiçbir denetleme olmadığı için de, rahatça çevresini talan edip, istediği zaman ortalıktan kaybolabilir. Dün dükkânını kapatan bir işkembeci bugün film yapımıcılığına başlar, yarın zavalı bakışları önünde bir sultan hayatı yaşar. Yaptıklarından zarar görenler haklarını hukuk yoluyla aramaya çalışır. Hukuk mekanizmasının işlemlerini kolaylaştıracak hiçbir mesleki denetleme ya da mesleki kurul desteği olmadığı için haksızın kendini rahatça kurtarabilmesi de mümkündür. Özellikle film yapımının bir furya durumuna girdiği son beş yılda bu tür olaylar olağanlaşmıştır.

#### İŞE BAŞLARKEN...

Belirli koşullara uymak gereği olmadığına göre elinizi kolunuzu sallaya sallaya pekâlâ yapımıcılığa başlayabilirsiniz. Yapımcı olmak için karar vermek yetlidir. Herşey bu kararın ardından kolayca gelir. Çevireceğiniz film için gerekli yatırımı önceden bilmeniz de zorunlu değildir. Yapılacak iş, piyasada moda haline gelmiş sürümü önceden garantili film türlerinden biri üzerinde karar kılmak, bunun ardından oyuncuları seçmektir. Oyuncularla anlaşma yapmak güç sayılmaz. Birkaç ünlü oyuncunun dışında, oyuncular ücretlerinin senetle (bono) ödenmesini kabul etmektedirler. Bonoların vadesi 3 ay ile 9 ay arasındadır. Bu bonoları adınıza hazırladıktan sonra bu oyunculara uygun bir senaryo arayacaksınız. Senaryo oyuncularından sonra gelir genellikle... Oyuncuların önce gelmesi de aslında bu komik durumu değiştirmez. Zira, ne olursa olsun, yapımcı senaryosunu ismarlarken İzzet'e göre bir senaryo, Fatma'ya göre bir senaryo diye senaryocusunun bazı «tıpıleme» komutları verir. Bugünkü sansür yönetmeliği senaryoların film çekiminden önce mutlaka sansür kurulunca denetlenmesini şart koşmaktadır. Çekim senaryosu sansüre gönderilir. Sansür kurulunca görev arasında bunları okuyarak çevrilmesinde sakınca gördüğü sahneleri çıkartmak ya da senaryonun tamamını yasaklamak da vardır. Bu ön sansür yapımcının rahatça elindeki senaryoyu filme almasını sağlamak içindir. Fakat san-

süre son birkaç yıldan beri oniki ay içinde 400 den fazla senaryo geldiği için, zaten bu kuruldaki görevlerini ek görev olarak yapan sansür üyeleri hiçbir zaman senaryoları tamamen okumazlar. Nasıl olsa filmi bittikten sonra göreceklarını de düşünür ve böylece ön sansür mekanizmasının önemini pratikte hayli hafifletmiş olurlar.

Çevirime başlamadan önce yapımcı çevirim takımının elemanlarıyla da anlaşmasını bono karşılığında yapabilir. Fakat derhal filmin çevirime başlaması gerekli değildir. Kendisini bir iş daha beklemektedir: Filmin dağıtımını yapacak kişiler ya da ortaklıklarla önceden anlaşmaları yapmak... Bu anlaşmalar önceden kendine bir garanti veriyorsa çevirime başlar. Vermiyorsa çevirime başlaması gerekli değildir, buraya kadar yaptığı bütün anlaşmaları reddetmesi mümkündür. Sirtında yumurta küfesi yoktur ya... Verdiği borç senetlerinin önemi de yoktur. Nasıl olsa ülkemizdeki İcra ve İflâs Kanunu uygulaması ödenmemiş bonolardan dolayı insanların suçu oranında cezalandırılmasını sağlayamamaktadır.

#### BÖLGE İŞLETMELERİ

Dağıtımçılar kimlerdir?... Türkiye'de filmlerin dağıtımını bölge işletmecileri tarafından yapılmaktadır İstanbul merkez olmak üzere Marmara bölgesi şehirleri, birkaç İç Anadolu şehriyle birlikte İstanbul işletmesine, İzmir merkez olmak üzere Ege bölgesi şehirleri İzmir işletmesine, İç Anadolu bölgesinin güney kesimi, Güney Anadolu bölgesi ve Güneydoğu Anadolu bölgesi Adana merkez olmak üzere Adana işletmesine, Ankara ve çevresindeki bazı şehirler Ankara işletmesine, Samsun merkez olmak üzere Trabzon ve Doğu Karadeniz bölgesi şehirleri ve Doğu Anadolu'nun kuzey kesimi Samsun işletmesine bağlıdır. Zonguldak ve çevresi, Erzurum ve çevresi, Eskişehir ve çevresi bazen bağımsız ayrı işletme bölgeleri meydana getirmektedir.

Dağıtım iki şekilde olmaktadır: Ya dağıtımçı dağıtacağı filmin gösterme hakkını belirli bir süre için yapımcısından satın alır ya da sadece dağıtımını yapımcısı adına yapar ve sağladığı ciro üstünden belirli bir yüzde oranında işletme komisyonu alır. Her iki durumda da yapımcı dağıtımçıdan çevireceği film için peşin bir ödeme isteyebilir. İşletmecinin gösterme hakkını satın alması kapalı gözle yapılmış bir alışveriştir. Yapımcı filmini çevirmeden önce satışı yapmaktadır. İşletmeci, gözünün tuttuğu oyuncuların gene piyasada sürüm yapacağı sandığı türden filmlerine peşin yatırımda bulunur. Buna rağmen bölge işletmecisi kumar oynamaktadır. Bir defa piyasası çok sınırlıdır. Ayrıca, film bütün ön hesaplarını altüst edecek kadar isteklerine uygunsuz olabilir. Bütün bu ihtimaller peşin satışlarda işletmecilerin hele filmlerin bol olduğu sıralarda, asgari risklerle oynamaya yol açmaktadır. Yüzdelerle film işletenlerin herhangi riski yoktur. Onlar yalnızca satış üzerinden komisyon almaktadırlar. Bu komisyon ortalama olarak yüzde yirmi oranındadır. Bir film, örneğin Gaziantep şehrinde 5.000 liraya kiralandığı zaman bu bedelin 100 lirası otomatik olarak işletmecinin komisyonudur. Adana bölgesinde bu koşullarla 25 film dağıtan bir işletmeciyi düşünelim. Film başına 60.000 lira ciro yapıldığı hesaplanırsa, 25 film 1.500.000 lira

lık ciro yapacaktır. İşletmecinin payı bu toplamın yüzde yirmisi, 300.000 liradır. Bu bakımdan işletmeciler «kazın geldiği yerden tavuğu esirgememeli» sözüne uyarak işletmelerine mümkün olduğu kadar çok sayıda film sağlayabilmek için, her sinema mevsiminin başında yapımcılara cömertçe peşin ödemeler yaparlar.

#### SİNEMANIN GERÇEK SAHİPLERİ

Türk sinemasında yapımcılığın en önemli sorunu da budur. Türkiye'de film yapımı ister artistik yönleri, ister mali yönleri olsun, her yönüyle aslında dağıtımçılarla yapımcılar arasındaki pazarlıkla başlamakta, yine orada bitmektedir. Yapımcı durumundaki kişi dağıtımçıdan peşin para ya da bono alabilmek için, onu elindeki oyuncularla, çevireceği filmin türüyle ikna etmek, tatmin etmek zorundadır. Bu aslında bir danişıklı döğüştür tabii. Zira o «hür doğar hür yaşar» dediğimiz yapımcı daha başlangıçtan beri dağıtımçının kuklası olmayı kabullenmiştir. Kamu oyunundan korkmaz, sansürden korkmaz, maliyeden korkmaz, eleştirmecilerin gücüne meydan okur da, işletmecinin karşısında ceketinin düğmelerini ilikle-yiverir... Ve dağıtımçılar bal gibi fermanlarını dikte ederler yapımcılara... Hiçbir ülkenin sineması böylesine iç piyasasının bölgesel dağıtımçıları tarafından sağılmaz, sömürülmez.

Yapımcı bölge işletmeleriyle anlaşmalarını yapıp daha filmini çevirmeden eline geçecek para hakkında bir düşünceye sahibolur. Şimdi, vakit geçirmeden işletmecilerden aldığı bonoları kısmen paraya çevirmek, kısmen alacaklılarına ciro etmek üzere harekete geçmelidir. Çevirin giderlerinin büyük bir kısmı nakden ve peşin ödendiği için yapımcının paraya ihtiyacı vardır. Elindeki bonoların bir kısmıyla da ham film satın alır yapımcı.

#### HAM FİLM SORUNU

Ham film Türkiye'ye çeşitli yollardan ithal edilmektedir. Fakat ithal edilen ham filmlerin çoğunluğu, bugünkü ticaret rejimimiz gereğince Polonya, Rusya, Doğu Almanya, Çekoslovakya gibi Doğu ülkelerinden sağlanmaktadır. Bu zorunluluk ham film konusundaki «açlığımızı» bilen bu satıcı ülkelerin bizi bile bile sömürmelerine yol açmaktadır. Örneğin Batı piyasasının çok kullandığı, kalitesi yüksek ham filmler makul fiyatlar ve mali şartlarla Türkiye'ye teklif edildiği halde, Doğu bloku ülkelerinin tekeli bir düşünceyle davrandıkları görülmektedir. Bu işin bir yanı... Ham film konusunun ikinci düşündürücü yanı da, ham film ithalatının birkaç büyük firma tarafından yapılması ve iç piyasadaki satış fiyatlarının bu firmaların tekeli isteklerine göre ayarlanmasıdır. Piyasanın ham filme açlığı arttıkça fiyatlar ınsafsızca yükselmektedir. Ödemeler bono karşılığında olursa - film yapımcıları genellikle ödemeleri bu biçimde yapabilmektedirler - bono vâdeleri yılda yüzde elli faiz oranı hesaplanarak dikkate alınır. Örneğin peşin paraya 300 metrelik bir kutu pozitif film 180 liraya satılırsa iki ay vâdeli bonoyla 195 liraya, dört ay vâdeli bonoyla 210 liraya satılır. Film satıcıları böylece hem satışlarından fazlasıyla kâr edebilmekte, hem de bono alışverişinden tefecilik yapmaktadırlar.

## BONO İSKONTOCULARI

Yapımcı elindeki işletmeci bonolarını paraya çevirebilmek için bankalara başvurmaz. Ticarî sorumlulukları bankalarca garanti edilen yapımcıların sayısı parmakla gösterilecek kadar az olduğu için, yapımcıların genellikle bonolarını tefeciler aracılığı ile iskonto ettikleri dikkati çekmektedir. Bono iskonto edenlerin uyguladıkları faiz oranı yüzde 30 ile yüzde 50 arasında değişmektedir. Paraya muhtaç olanın gücüyle ters orantılıdır bu... İskontocu karşısındaki ne kadar cılızsa o kadar yüksek faiz oranı uygular. Film piyasasında dönen paranın yüzde ellisinden fazlası bono iskontocularının elindedir. Üstelik bu kişilerin sayısı parmakla gösterilecek kadar azdır. Adam sabah bürosunu kuyruk halinde kapısının önünde bekleyenlerle açar ve akşama kadar sinema gişesi gibi bürosunu dolduranlara cevap verir. Düşünebileceğiniz en yüksek gelirli işten daha yüksek, vergi denetlemesinden de uzak bir iştir bu...

## STÜDYOLAR : «AZ İŞ, ÇOK FİLM»

Yapımcı bonolarını iskonto ettirmekle eline geçen paraları kasasına koyarak çekime başlayabilir. Çekim, bilindiği gibi, lokal çalışma niteliğindedir. Stüdyo çalışmaları pek azdır. Stüdyo çalışmalarının az oluşu da gayet normaldir. Önce yeter derecede çekim yeri, plato yoktur. Mevcut platoların yapı özellikleri çekimin teknik gereklerine cevap vermekten uzatır. Platolarda çalışan işçiler, stüdyo çalışmalarının gerektirdiği niteliklere sahip değildirler. Örneğin dekor ekipleri, dekorcu, marangoz gibi elemanlar sinema açısından bilgili, nitelikli elemanlar sayılamazlar : Aydınlatma araçları çok ilkeldir. Stüdyo çalışmalarının ön hazırlıklarının çok zaman alması da yapımcıların üstünde durdukları bir sorundur. Örneğin stüdyo içinde bahçeli bir evin oturma odasını yapmak gerektiği zaman günlerce dekor çalılacak, bu da çekim süresini uzatacağı gibi, fazla gidere yol açacaktır. Türk sinemasının geçer ana kuralı ise «az iş çok film» sloganına uygundur. Filmlerin çekimi 12-25 gün arasında tamamlanmaktadır). Bu genel durumun dışında kalan, çekimi bir ay aşmış kırk güne ulaşabilmiş birkaç film varsa da ayrılıkların kuralları bozmayacağıni akıldan çıkarılmamak gereklidir.

## VE «AMORTİSMAN»

Çekim süresinin hızlandırıldığı zamanlar daha çok yıl sonlarıdır. Zira bir yıl içinde piyasaya çıkan filmlerle belirli bir hasılat sağlayan yapımcı bu hasılat üzerinden vergi vermek yerine, matrahını düşürmek ya da zarar durumuna geçerek bu vergiyi ödememek için yeni bir yatırım kapısı arar. Bu da yeni filmler çevirmektir. Yapımcı takvim yılı bitmeden derhal kollarını sıvayarak, Aralık sonuna kadar bir veya birkaç film çekip montajını yaptırmak ve piyasaya hazır bir duruma getirmek ister. Film bu duruma gelince maliyetinin yüzde altmışı amortisman bedeli olarak yapımcının gideri sayılmakta, böylece yapımcının matrahı düşmekte, belki de yapımcı zarar durumuna geçerek o takvim yılı için vergi vermemektedir. Sinema piyasasında «amortisman filmleri» denilen bu seritlerin ne gerekçeyle çevrildiğini daha iyi açıklayabilmek için matematik bir örnek verelim: Bir fil-

min maliyeti bugünkü vergi mevzuatınca beş yılda amorti edilmektedir. Birinci yılın amortisman oranı yüzde 60, ikinci yılın yüzde 20, üçüncü yılın yüzde 10, dördüncü ve beşinci yılın yüzde 5 olarak tesbit edilmiştir. Bir filmin 200.000 liraya mal olduğunu düşünelim. Diyelim ki, filmin gösterilmeye başlamasından yıl sonuna kadar 150.000 lira hasılat toplayabileceğini hesaplıyoruz yapımcı... Daha kâra geçmediği halde, 200.000 liralık bu maliyetin sadece yüzde 60 oranındaki 120.000 lirası amortisman gösterilebileceği için, 30.000 lira üzerinden vergi vermek zorunda kalacaktır... Oysa, daha önce de belirttiğimiz gibi, o anda yapımcı daha filminin borçlarını ödemekle uğraşmakta, kasasına 150.000 liralık gelirin kuruşunu dahi sokamamaktadır. Bu durumda, hiç olmazsa vergi yükünden kurtulmak için, olanca hızıyla sağa sola borçlanarak, bir amortisman filmi çevirir. Filmin maliyeti yine 200.000 lirayı bulduğu zaman yapımcı 120.000 liralık yeni bir amortisman tutarından yararlanmaktadır. Yıl sonunda hazırlanması ancak biten film vizyona da giremediği için, hasılat sağlamayınca yapımcı, 30.000 lira üzerinden vergilenecek yerde, 120.000 liralık amortismanı bu matrahtan düşerek birden 90.000 lira zararlı bir duruma geçmektedir. Bu zarar ertesi yılki kazancından düşülecektir tabii... Ertesi yıl da yapımcının aynı taktiklerle başvuracağı düşünülsen Türk film piyasasında dönen bu kadar paraya rağmen yapımcı şirketlerden niçin vergi sağlamadığı açıkça meydana çıkar. Her yıl önceki yıldan daha çok sayıda film çevrilmesini asıl nedeni de budur. Konu çekimle ilgili olduğu için «amortisman filmlerini» çevirim koşulları açısından da tanımlayabilmek için bir olayı burada anmadan geçmeyelim: Geçen yıl bir yapımcı, bir bahçeli evi çekim yeri yaparak, aynı iş günlerinde işçe üç film birden çevirmiştir. Bunlardan üçü de ayrı rejisörler tarafından yönetilmiş ikisinde aynı fotoğraf yönetmeni kullanılmış, üçüncü de aynı baş oyuncu oynamıştır. Bu oyuncu genç ve fizik sağlamlığı sayesinde günde onbeş saat kadar kamera karşısında çalışabilmeye tahammül göstermiştir ama, ondört günde işçe çevrilen bu üç filmi seyrettikten sonra harcanan emek ve paraya acımamak elden gelmemektedir.

## ÇEVİRİM, BASKI VE DUBLAJ

Çekimde kullanılan negatif filmin uzunluğu yabancı ülkelerin sinemalarıyla bu konuda hiçbir karşılaştırma yapılmaya imkân vermeyecek kadar azdır. 3000 metrelik bir film için ortalama 4500 metre negatif harcanmaktadır. Bu da aslında gayet normaldir. Zira, bugün kullanılan hızlı çalışma temposu içinde, sahnelerin elli defa tekrarlansa dahi, sonucunda ilkinden daha iyi olabileceği akla gelemez. Zaten yarış atı gibi koşturulan çevirim takımı, oyunculardan en basit tekniklerine kadar bütün elemanlarıyla işini biran önce bitirmek çabasındadır. Çekilen filmler laboratuara gönderilir, yıkanır. Negatiflerden iş kopyaları basılır, iş kopyasıyla pozitif montaja geçilir, montajın ardından film seslendirilir ve piyasaya çıkacak standart kopyalar elde edilir. Bütün bu işlemlerin yapıldığı stüdyoların sayısı parmakla gösterilecek kadar az olduğu için, yapımcılar bir an önce «kurtulmak» çabasıyla -zira bir filmin nasıl olursa olsun tamamlanması yapımcının gün ışığına çıkması demektir- en kalitesiz işle-

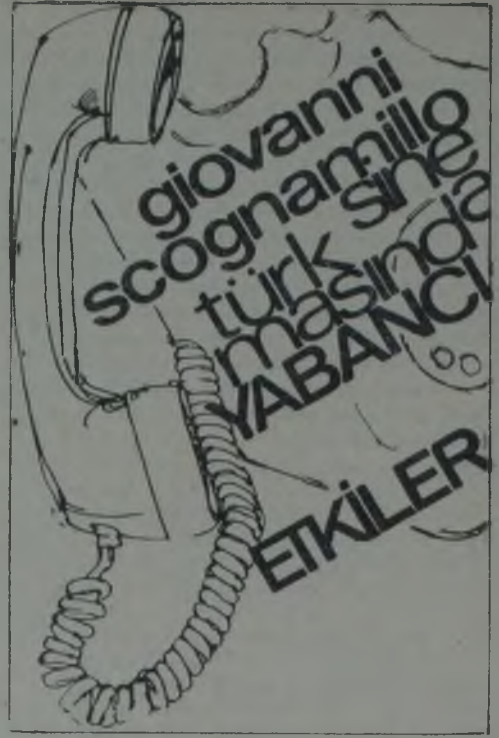
re dahil razı olurlar. 250 filmin bütün bu işlemlerini yapan stüdyolar topu topu dört tane. Her filmin negatif banyosundan standart kopyaların basılmasına kadar geçirdiği stüdyo işlemleri ortalama olarak 20.000 ile 25.000 lira arasında değiştiğine göre 250 film için stüdyolara 5.000.000 - 6.000.000 ödenmektedir. Stüdyoların gelirleri, ayrıca dışarıdan gelen yabancı filmlerin Türkçe dublajlarına ait işlemler için ödenen paralarla da bu toplamın yüzde yirmibeşi oranında artar. Bu yüksek gelirlerine rağmen Türkiye'de stüdyo sahipleri mesleklerinin gereklerini yerine getirmezler. İlkel araçlarını, kullanılmaz hale gelmiş araçlarını, küflenmiş çalışma tekniklerini değiştirmez, yenilemezler. Çalışmalarının rasyonel çalışmayla ilişkisi yoktur. Müşterileri lehine «iktisadilik» sorumluluğunu da üzerine almazlar. Piyasanın tekeli durumunda en tipik kuruluşudur Türkiye'deki film stüdyoları...

#### KEÇİ BOYNUZU ORNEĞİ...

Stüdyodan çıkan kopya dağıtımına hazır demektir. Yapımcı bundan sonra ektiklerini biçecektir. Fakat, kelimenin tam anlamıyla bir hasattan söz edebilmek de olamaz ya... Zira, yapımcının dağıtımıcılardan elde ettiği avanslar filmin yapımında kullanıldığı gibi, dağıtımıcılar genellikle bu peşin ödemelerini filmin ilk hasılatından mahsup etmeye başlarlar. Film ancak yapımcının topladığı avansların toplamını aştıktan sonra dağıtımıcı yapımcıya payını ödemeye koyulur. Buradan da anlaşılıyor ki, yapımcı dışarıdan görüldüğü gibi, aslında paraya boğulan bir kişi değildir. Elindeki parayı filmin çevirimine yatırdığı gibi, filmin dağıtılmaya başlamasından hemen sonra eline para geçiremez. Üstelik filmin hasılatı arttıkça bir de vergi vermek zorunda kalır. Peki neyle yaşar, neyle geçinir Türkiye'de yapımcı?... Gerek bürosunun giderlerini, gerek kişisel giderlerini filmin çevirimi boyunca elinde tuttuğu paranın bir kısmını «arttırmakla» karşılar. Bazen elindeki işletmeciler bonolarını iskonto ettirecek, o da yetmediği zaman filminin hasılatından payını alabilmek için işletmecisinin kapısını aşındırıp duracaktır. Başka bir pratik çare, hatta zorunluluk yeni bir filme başlamaktır. Gene öncesi gibi tabii... Yine işletmecilerden peşin para ve bonolar toplayarak... Yine bonoların aynı yollardan iskonto ettirerek... Nasıl olsa çekim süresince elindeki parayla bürosunun ve kişisel giderlerinin karşılanması mümkün olmaktadır. Ya gerisi?... Gerisi için Allah kerimdir artık... Bir üçüncüye, bir dördüncüye başlar gerekli bulursa... Yapımcı dağıtımıcının avanslarına doymazken, dağıtımıcı da kazın geldiği yerden tavuğu esirgemezken bizim Türkiye'de yıllık yapım 400 filmi de bulur, 500 filmi de... Biz böyle elimiz kolumuz bağlı, dünyanın sekizinci harikasını seyrederek gibi alıveririz şaşkın şaşkın... «Hür doğan hür yaşayan» yapımcıya siz mi yan bakacaksınız?...

#### SONUÇ

Başlarken dediğimiz gibi, «hür doğan hür yaşayan» yapımcıların ülkesinde, sinemanın ekonomik ve endüstriyel panoramasına bakıldığında dünyanın hiçbir yerinde rastlanmayan garipliklerle işleyen bir mekanizmayla karşılaşılmaktadır. Eh, «hür doğan hür yaşayan» yapımcıya yan bakmadığınızdan...



Her yıl Türkiye'de 200/250 kadar film çevrilmekte. Ve Türk sinemasının yapım hacmi genişlerken de yıldan yıla bu 200/250 filme hikâye bulmak, konu bulmak sıkıntısı da aynı orantı ile daha da belli oluyor.

Konu sıkıntısı çekmek, bir konu buhranı içinde kıvrınmak, temelsiz, hazırlıksız ve düzensiz bir şekilde gelişen, arz ve talep kanununa uymayan, yeterli ve, her yönü ile, teşkilatlı, etkili bir yaratıcı kadrodan yoksun her ülke sinemasının er veya geç karşılaştığı, hal çarelerini bulmak için uğraştığı, bir durumdur. Bu durumu, özellikle sinema tarihinin her belirli döneminde, gerek batıda gerekse doğuda çeşitli örneklerle ve çeşitli çıkar yolları ile görmek mümkündür. Hacmini genişletmekte olan her sinema endüstrisi -ya da endüstriye yakın bir düzen kurmak için uğraşan her geri kalmış ülke sineması - «kaynak» sorunu ile karşı karşıya gelir.

Türkiye'den çok daha az film çeviren üç Avrupa ülkesinde bu «kaynak» durumuna bir göz atıp bunu Türk sinemasının durumu ile karşılaştıralım :

	Türkiye	Fransa	İspanya	İtalya
Filim adedi	206	70	131	122
<b>Konu kaynakları</b>				
Orijinal senaryolar	195	42	114	109
Ulusal roman, hikâye ve sahne yapıtlarından uygulamalar	11	23	7	5
Yabancı roman, hikâye ve sahne yapıtlarından uygulamalar	—	5	10	8

Görüldüğü gibi, Türkiye dahil, ele alınan bu ülkelerde en çok başvurulan kaynak özellikle sinema için düşünülüp, hazırlanan orijinal senaryolardır; Fransa hariç, genel olarak ulusal ve yabancı edebi kaynaklar azınlıktadır.

Yukarı rakamlara inanmak gerekse, Türk sineması varolan senarist ve yönetici kadrolarına dayanarak aslında, ve herhangi bir yabancı kaynağa başvurmadan, konu sıkıntısını gidermiştir.

Gerçekte durum bambaşka. Tarık Dursun Kakinç'in belirttiği gibi «Yerli sinemamızda konu sıkıntısı pek çekilmez. Çokluk yabancı filimlerden denenmiş hikâyelerden yola çıkıldığı için batı her zaman ana kaynaktır.»

Ve yukarıki çizelgede görülen 195 orijinal senaryonun çoğu da ya yabancı bir romana, ya yabancı bir sahne yapıtına ya da genellikle yabancı bir film hikâyesine dayanmakta.

Gerçi çoğu zaman bir Türk filminin -yani Türkiye'de, Türk yapımcıları, Türk yöneticileri, Türk oyuncularını, Türk teknisyenleri tarafından meydana getirilen oysa az çok batılı, yabancı bir fikir kaynağından hareket eden bir filminin -hangi yabancı filminden alındığını kesinlikle çıkartmak oldukça zor ve en sabırlı araştırmacılara taş çıkartan bir iştir (bu yüzden yazımızın sonuna eklenen filmografi oldukça eksik ve, itiraf edelim, tatminkâr olmaktan uzak).

Bazen örnek gibi alınan yabancı film veya roman olduğu gibi aktarılır, bazen esas hikâye bir çıkış noktası gibi kullanılır, buna başka filimlerden, başka kaynaklardan alınan malzemeler ilâve edilir, iki değişik hikâyeden bir hikâye meydana getirilir, bazen de çıkış noktası gibi kullanılan film hikâyesi ya da roman evire çevire bambaşka bir hal alır.

1965 te çevrilen 206 filminden onbiri ulusal edebi kaynaklara dayanıyor (Bozuk Düzen - Güner Sümer; Kırık Hayatlar - Halit Ziya Uşaklıgil; Senede Bir Gün - İhsan Koza; Buzlar Çözülmeden - Cevat Fehmi Başkut; Yıldız Tepe - Peride Celal; Hıçkırık - Kerime Nadir; İsyancılar - Recep Bilginer; Posta Güvercini - Kerime Nadir; Murtaza - Orhan Kemal; Dudaktan Kalbe - Reşat Nuri Güntekin; Keloğlan) geriye kalan 195'i de orijinal senaryolardan alınmış gibi görünüyor. Görünüyor halbuki bunların içinden Henry Hathaway'in «North to Alaska», Charles Chaplin'in «Lime - light», James Hadley Chase'in romanları, Georges Ohnet'in «Demirhane Müdüğü», Billy Wilder'in «Sabrina», George Stevens'in «Shane», G. B. Shaw'in «Pygmalion» gibi kaynaklardan esinlenen, etkilenen, yararlananlar önemli bir sayı tutuyor.

Artık bir gelenek haline gelen bu durum, Türk Sinema tarihinin ilk uzun metrajlı konulu filmi olan -ve Akademi «Le Mariage Forcé» (Zor Nikâh) yi tuluğatırtıran - «Himmet Ağa'nın İzdıvacı» (Ahmet Fehim, 1916/18) ndan başlayıp, Muhsin Ertuğrul'un çeşitli uygulamaları ile devam edip René Clair'in «La Porte des Lilas» (Leylaklar Kapısı) nı plân plân tekrarlayan «Gariban» (Aram Gülyüz, 1966) sına kadar süregelen

Çoğu yapımcıların, yöneticilerin, senaryo yazarlarının gayet rahat bir şekilde benimsedikleri bu kolay yor, bu apaçık yağmacılık, Türk Sinemasını, Türk Sinema adamlarını, Türk Sinema seyircisini soysuzlaştırmakta, kısır- laştırmakta, her yönü ile zararlı, kurtulması çok güç bir çıkmaza sürüklemektedir.

Ve bu sistem tatbik edilmeğe devam edilince gittikçe teşkilâatlanmağa yüz tutuyor, filme, film hikâyesine yarı-yabilecek malzeme dışardan, dış kaynaklardan, dış etki-lerden aranılıyor, bulunuyor, garip bir alışımı sonucunda sözüm ulusal niteliklere kavuşuyor.

Bugün silip süpürülmesi imkânsız gibi görülen bu yöntem, bu salgın, Türk sinema piyasasını öylesine sarmış, Türk sinema adamlarına öylesine cazip gelmiş, Türk sinema ürünlerini öylesine soysuzlaştırmış, hatta ve hatta geniş seyirci topluluklarını öylesine uyutmuştur ki -ulusal niteliğini kaybeden - Türk Sinemasının yapım siyasetini yalnız başına dikte etmektedir.

Ve bu yöntem, bu yağma siyaseti açıkça savunulmakta: «Bugün yılda 225 film yapılır. Bu filimlerin ancak 5 tanesi orijinal, yerli hikâyeye dayanır. O da filmin başından sonuna kadar değil... Bugün dışarıda Jerry Lewis bütün komedilerinde mimiklerini Şarlo'dan almaktadır. Bugün Amerikalı Japon'dan, Mısırlı Fransızdan, İsraili Belçikalı'dan alıyor... Herkes birbirinden bir şeyler aktarıyor.»

(Adnan Saner)

«Bugünkü düzen içinde, yerli filimler 250 tane çevrildikçe konular hep birbirine benzeyecek, ve telif hikâyeden alınan film sayısı asla üçü beşi geçmeyecektir. Dört yılda çevrilen filme 1.000 tane hikâye bulmak imkânsız.»

(Orhan Aksoy)

«Ben bu filmi (Gariban) plan plan aynen çekiyorum. Bunu da iftiharla ilân ediyorum. Başka prodüktörler, rejisörler aynı şeyi yaptıkları halde saklıyorlar. Bunda utanacak ne var? Böyle şaheserleri kopya etmek bile bir şeref sayılır. Hiç «La Jeconde» tablosunu kopya eden ressam utanıyor mu? Hem bizden kimse telif ücreti, telif hakkı da istemiyor. Niçin saklayalım? Saklarsak ona hırsızlık derler, saklamazsak hiç olmazsa beğenmiş de örneğini çıkarmış derler.»

(Aram Gülyüz)

Bu, ve bu gibi, açıklamalarının, savunmalarının dayandıkları başlıca noktaları üzerinde bir an duralım:

- 1) 250 e yaklaşık filme konu bulmak sıkıntısı,
- 2) «Aktarma» sisteminin aslında uluslararası bir sistem olması,
- 3) Bazı önemli yabancı filimleri aynen kopye etmenin yararlı oluşu,
- 4) Seyircinin genellikle yabancı filimlerden alınan ko-

nuları rahatça kabul ediydi.

Fakat,

acaba günden güne gelişen, devamlı yeni hikâye, konu, durum ihtiyacını hisseden bir sinemanın - herhangi bir telif hakkı, telif ücreti istenilmediğini de göze alarak - sistematik bir şekilde, hiç bir huzursuzluk duymadan, hiç bir sorumluluğa yanaşmadan, üstelik ürününe çekinmeden «Türk malı» etiketini yapıştirarak, duyduğu sıkıntıyı bu çeşit bir çareye başvurup haletmek isteyişi ne gibi bir ticari ahlâka, ne gibi bir ticari prestij, ne gibi bir yaratma namusuna hizmet ediyor.

Aslında eksik olan, yetersiz olan konu kaynağı değil; eksik ve yetersiz olan bu kaynakları kullanmakla, aramakla, bu kaynaklardan yararlanmakla görevli olan kişilerdir.

Yılda 250 filme yaklaşık bir yapım ve bunların arasında gerçekten ulusal bir niteliğe sahip olan 5/10 film! Bir sanat yapıtının, bir sanatçının, bir sanat kavramının, değerini, yetersizliğini ispat etmiş bir görüşün, bir biçim tarzının etkisi altında kalmak bir sanatçı için olağan bir şey. Benzer bir konuyu ele almak, genel bir davayı incelemek, paralel bir durumu canlandırmak; bunlar da olağan şeyler. Hatta ve hatta, «remake» (yeniden çeviri) e başvurmak bile - belirli şartlara uymak, belirli mecburiyetlere ve katlanmak şartı ile - bir sinema adamı için olağandır.

Oysa Türk sinemasında - genel bir anlamda - salt etkiden, kaynaklarını çekinmeden açıklıyan «yeniden çeviri» den ayrı bir durumla karşılaşılıyor.

Bir Metin Erksan'ın, zaman zaman, Kazan, Ford, Bunuel gibi yönetmenlerin etkisini, bir Halit Refiğ'in Visconti, Antonioni'ye bağlılığını, gençlerden Feyzi Tuna'nın, Erdoğan Tokatlı'nın «yeni dalgâ» tutkularını bazı filimlerinden rahatça çıkartabiliriz.



HULKİ SANER/FİSTİK GİBİ MAŞALLAH. 1964

«Yeni Çeviri» ise bizde apayrı bir anlam taşımakta; «yeni çeviri» bizde önceden yapılmış bir filmin aynen uygulanmasından çok, örnek gibi seçilen filmdeki bir takım durumların, kişilerin, atraksiyonların az çok yeni - ya da çevresile, niyetlerle değişik - bir kalıba sokulması, özellikle yapmacık, sömürücü, yama gibi kalan ulusal davalara alet edilmesidir. (Örneğin, Kıbrıs davasını kullanan «On Korkusuz Adam» - «The Magnificent 7», «Uç Korkusuz Arkadaş» - «Uç Silâhşöhrler», ya da bir Millî Mücadele filmi şeklinde sokulan «İsimsiz Kahramanlar» - «Korsikalı Kardeşler» ).

İşin en kötü tarafı şu ki, zaten yıllardan beri en bayağı Hollywood ve Avrupa filimlerini göre göre en pespaye kalıplara alışı, uyutulmuş sinema seyircimiz de, yerli kalıbına giren aynı konularla yeniden karşılaşınca üzerinden atmak fırsatını bulamadığı bir alışkanlıkla bunları kabul etmekte, bazılarını gişe şampiyonu durumuna sokmakta (örneğin, «Fıstık Gibi Maşallah» (Some like it hot), «Ekmekçi Kadın» (La Porteuse de Pain), «On Korkusuz Adam» (The Magnificent 7), «Sürtük» (Pygmalion) gibi)

Yılda 200/250 film ve bu filimlerin %90'ı yabancı sinemanın taklitçiliğini, tekrarlayıcılığını, kopyacılığını umursamadan, önemsemeden sürdürüyor.

Gerçek Türk Sineması, ulusal sinema bu değil, olamaz da. Oysa uygulama, aktarma, esinleme, etkileme (kullanılan terim ne olursa olsun) yolu ile meydana getirilen bir yığın filmin arasında kaybolan, köşeye itilen 5/10 deneme hiç bir zaman gerçek, olgun, Türk yaşantısını, Türk insanını, Türk insanının davalarını salt, katıksız, namuslu bir şekilde dile getirecek bir Türk Sinemasının yerini tutamaz.

Türk seyircisine, yabancı bir kaynaktan aldığı bir hikâye



AHMET SERT/İNTİKAM HİRSİ. 1965 - 66

ile, yaklaşmak isteyen, ve bunu yaptığını sanan yapımcı, yönetmen, senarist aslında çok kısa vadeli bir plasman'a, yakın bir sürede zararını göreceği bir blöfe atılıyor. Ve Türk Sinemasını kolay ve ucuz yollara sürükleyenlerin tutumlarını değiştirmeye itecek devrim ne piyasanın gidişini dikte eden işletmecilerden, ne yapım siyasetlerini en kaygusuz bir şekilde yürüten yapımcılardan, ne de içinde buldukları çevrenin şartlarına - şu veya bu sebeple - boyun eğmek zorunluğunda olan yönetmenlerden gelecek değil; bu devrim bilinçlenmeğe yüz tutan, Türk sinema seyircisinden gelecektir.

## — TEMEL FİLMOGRAFI

### A) YABANCI ROMANLAR

Selma Lagerlöf - Tösen fran stormytorpet (Bataklik Kızı)  
 «AYSEL BATAKLI DAMIN KIZI» (Muhsin Ertuğrul, 1934/35)  
 Gerhardt Hauptmann - Rose Bernd  
 «KAHPENİN KIZI» (Kani Kıpçak, 1953)  
 Alexandre Dumas Fils - La Dame aux Camelias (Kamel-yalı Kadın)  
 «KAMELYALI KADIN» (Şakir Sırmalı, 1957)  
 «BEN BİR SOKKAK KADINIYIM» (Ertem Eğilmez, 1966)  
 Erich Von Stroheim - Paprika  
 «PAPATYA» (Mümtaz Ener, 1956)  
 D'Annery - Les Deux Gamines (İki Yavrucak)  
 «İKİ YAVRUCAK» (Orhan Aksoy, 1965)  
 Xavier de Montepin - La Porteuse de Pain (Ekmekçi Kadın)  
 «EKMEKÇİ KADIN» (Zafer Davutoğlu, 1965)  
 Georges Ohnet - Le Maître des Forges (Demirhane Müdüğü)  
 «TAMİRCİ PARÇASI» (Türker İnanoğlu, 1965)  
 Perrault - Cendrillon (Kül Kedisi)  
 «YAVRU KUŞ» (Hulki Saner, 1961)  
 André Gide - La Symphonie Pastorale (Pastoral Senfoni)  
 «SEVDİĞİM SENDİN» (Ağah Hün, 1955)  
 Brahm Stoker - Dracula  
 «DRAKULA İSTANBULDA» (Mehmet Muhtar, 1953)  
 H. G. Wells - The Invisible Man (Görünmeyen Adam)  
 «GÖRÜNMEYEN ADAM İSTANBULDA» (Lütfü Akad, 1956)  
 Alexandre Dumas - Le Comte de Monte-Cristo (Monte Kristo Kont'u)  
 «GÜNEŞE GİDEN YOL» (Halit Refiğ, 1965)  
 Alexandre Dumas - Les Trois Mousquetaires (Üç Silâhşörler)  
 «ÜÇ KORKUSUZ ARKADAŞ» (Halit Refiğ, 1966)  
 «DORT PAŞALILAR» (Osman Seden, 1965)  
 Panaît İstrati - Codine  
 «YEDİ BELÂ» (Yücel Hekimoğlu, 1964)  
 Alexandre Dumas - Les Freres Corses (Korsikalî Kardeşler)  
 «İSİMSİZ KAHRAMANLAR» (Semih Evin, 1964), «KARA KARTAL» (S. Evin.)  
 Mark Twain - The Prince and the Pauper (Çalınan Taç)  
 «AYŞECİK FAKİR PRENSES» (Ertem Göreg, 1963)  
 François Coppée - Le Coupable (Suçlu)  
 «GENÇLİK HULYALARI» (Halit Refiğ, 1962)  
 Auguste Le Breton - La Loi des Rues (Sokakların Kanunu)

«SOKAKLARIN KANUNU» (Aram Gülyüz, 1965)  
 Prosper Merlmeé - Carmen  
 «ERKEK VE DİŞİ» (Halit Refiğ, 1966)  
 «KİNGENE GÜZELİ»  
 Joseph Cronin - Hatter's Castle (Gurur Şatosu)  
 «ERKEK SEVERSE» (Orhan Aksoy, 1966)  
 Fector Malot - Sans Famille (Kimsesiz)  
 «AVARE YAVRU VE FİLİNTA KOVBOY» (Süreyya Duru, 1965)  
 Erich Maria Remarque - ( ? )  
 «DEMİR PERDE» (Semih Evin, 1951)  
 Erich Maria Remarque - Trois Camarades (Üç Arkadaş)  
 «KARDEŞ GİBİDİLER» (Semih Evin, 1963)  
 Pierre Decourcelles - Fanfan et Claudinet  
 «İZTIRAP ÇOCUKLARI» (Burhan Bolan, 1964)  
 O'Henry -  
 «ÇOCUK HIRSIZI CAFER» (Hulki Saner, 1962)  
 John Steinbeck - Of Mice and Men (Fareler ve İnsanlar)  
 «İKİMİZE BİR DÜNYA» (Nevzat Peseni, 1962)  
 Jules Verne - İki Sene Mektep Tatili  
 «İKİ SENE MEKTEP TATİLİ» (Yılmaz Atadeniz, 1965)  
 Charlotte Bronte - Jane Eyre  
 «RÜZGARLI TEPE» (Süha Doğan, 1963)  
 Emily Bronte - Wuthering Heights (Rüzgârlı Bayır)  
 «ACI AŞK» (Hulki Saner, 1964)  
 «ÖLMEYEN AŞK» (Metin Erksan, 1966)

### D) YABANCI SAHNE YAPITLARI

Molière - Le Mariage Forcé (Zor Nikâh)  
 «HİMMET AGANIN İZDİVACI» (Ahmet Fehim, 1916/18)  
 Paul Autier ve Cloquemin - Gardiens de Phare (Fener Bekçileri)  
 «KIZKULESİNDE BİR FACİA» (Muhsin Ertuğrul, 1923)  
 François de Curel - La Terre Inhumaine (Vicdansız Toprak)  
 «ANKARA POSTASI» (Muhsin Ertuğrul, 1928/29)  
 Pierre Weber ve Maurice Hennequin - Et moi j'ite dit qu'elle t'fait d'l'oell (Ben sana göz kırptı diyorum)  
 «SÖZ BİR ALLAH BİR» (Muhsin Ertuğrul, 1933)  
 Jean de Letraz - Bichon  
 «TOSUN PAŞA» (Muhsin Ertuğrul, 1939)  
 Georges Feydeau - La Puce a l'oreille (Şüplie)  
 «AKASYA PALAS» (Muhsin Ertuğrul, 1940)  
 Edmund Morris - Tahta Çanaklar  
 «KIRIK ÇANAKLAR» (Memduh UN, 1960)  
 Alessandro Cajones - Ağaçlar Ayakta Ölür  
 «AĞAÇLAR AYAKTA OLÜR» (Memduh Ün, 1964)  
 Jacques Deval - Tovaritch (Şahane Züğürtler)  
 «ŞAHANE ZÜĞÜRTLER» (Süreyya Duru, 1965)  
 William Shakespeare - The Taming of the Shrew (Hırçın Kız)  
 «ERKEK FATMA EVLENİYOR» (Abdurrahman Palay, 1963)  
 «YAVAŞ GEL GÜZELİM» (Memduh Ün, 1963)  
 Alexandre Bisson - La Femme X (Meçhul Kadın)  
 «MEÇHUL KADIN» (Lütfü Akad, 1956)  
 «O KADIN» (Zafer Davutoğlu, 1966)

### C) YABANCI FİLMLER

René Clair - Le Million (Fransa, 1931)  
 «MİLYON AVCILARI» (Muhsin Ertuğrul, 1934)



«GARİBAN» (Arâm Gülyüz, 1966)  
 Victor Fleming - The Way of All Flesh (A.B.D., 1927)  
 «ŞEHVET KURBANI» (Muhsin Ertuğrul, 1940)  
 «İHTİRAS KURBANLARI» (Muharrem Gürses, 1953)  
 Kurt Bernhardt - Die Letzte Kompagnie (Almanya, 1931)  
 «ONUÇ KAHRAMAN» (Şadan Kamil, 1943)  
 Willi Forst - Mazurka (Almanya, 1935)  
 «YUVAMI YIKAMAZSIN» (Kâni Kıpçak, 1947)  
 Gianni Franciolini - Ultimo Incontro (İtalya, 1951)  
 «SON BUSE» (Suvari Tedü, 1952)  
 Hugo Haes - Pick Up (A.B.D., 1951)  
 «KALDIRIM ÇİÇEĞİ» (Baha Gelenbevi, 1953)  
 René Clair - Porte des Lilas (Fransa, 1956)  
 Emilio Fernandez - La Red (Meksika, 1953)  
 «SAHİLDEKİ KADIN» (Ayдын Arakon, 1954)  
 Luis Bunuel - Suzana la perversa (Meksika, 1950)  
 «FIRTINA GEÇTİ» (Kâni Kıpçak, 1957)  
 Fritz Lang - You Only Live Once (A.B.D., 1937)  
 «YAŞAMAK HAKKIMDIR» (Atif Yılmaz, 1958)  
 Julien Duvivier - Pepe le Moko (Fransa, 1937)  
 «SENİ SEVİYORUM» (Ertem Eğilmez, 1966)  
 Leo McCarey - An Affair to Remember (A.B.D., 1957)  
 «İLK AŞK» (Hulki Saner, 1961)  
 Mervyn Le Roy - Waterloo Bridge (A.B.D., 1940)  
 «SONBAHAR YAPRAKLARI» (Nejat Saydam, 1962)  
 Mervyn Le Roy - The Bad Seed (A.B.D., 1956)  
 «KÖTÜ TOHUM» (Nevzat Pesen, 1964)  
 Mervyn Le Roy - Johnny Eager (A.B.D., 1941)  
 «MACERALAR KRALI» (Hulki Saner)  
 Charles Walters - Lili (A.B.D., 1952)  
 «KÜL KEDİSİ» (Nejat Saydam, 1961)  
 Stanley Donen - Seven Brides for Seven Brothers (A.B.D., 1954)  
 «ÜÇ ÇAPKIN GELİN» (Süha Doğan, 1961)  
 Fedor Ozep - Gibraltar (Fransa, 1938)  
 «MELEKLER ŞAHİDİMDİR» (Süha Doğan, 1961)  
 Mervyn Le Roy — Random Harvest (A.B.D., 1943)  
 «KALP YARASI» (Türker İnanoğlu, 1961)  
 King Vidor - Duel in the Sun (A.B.D., 1947)  
 «VAHŞİ KEDİ» (Muzaffer Tema, 1962)  
 Mario Mattoli - L'Inaffabile 12 (İtalya, 1950)  
 «GOL KRALI CAFER» (Hulki Saner, 1962)  
 Charles Vidor - Gilda (A.B.D., 1946)  
 «BOMBA GİBİ KIZ» (Orhan Aksoy, 1964)  
 George Cukor - Born Yesterday (A.B.D., 1951)  
 «DÜNKÜ ÇOCUK» (Semih Evin, 1965)  
 Billy Wilder - Some like it hot (A.B.D., 1958/59)  
 «FISTIK GİBİ MAŞALLAH» (Hulki Saner, 1964)  
 Billy Wilder - Sabrina (A.B.D., 1954)  
 «ŞOFÖRÜN KIZI» (Ülkü Erakalın, 1965)  
 Marlon Brando - One Eyed Jacks (A.B.D., 1959)  
 «DAĞLARIN OĞLU» (Yılmaz Atadeniz, 1965)  
 «ALTIN HIRSI» (Yavuz Yalınkılıç, 1965)  
 Robert Siodmak - The Killers (A.B.D., 1946)  
 «ŞEYTANIN KURBANLARI» (Arşavir Alyanak, 1965)  
 George Stevens - Shane (A.B.D., 1953)  
 «KONYAKÇI» (Tunç Başaran, 1965)  
 George Stevens - A Place in The Sun (A.B.D., 1951)  
 «BÜTÜN SUÇUMUZ SEVMEK» (Ülkü Erakalın, 1963)

John Sturges - The Magnificent Seven (A.B.D., 1960)  
 «ON KORKUSUZ ADAM» (Tunç Başaran, 1965)  
 Charles Chaplin - Limelight (A.B.D., 1952).  
 «SERSERİ AŞIK» (Ülkü Erakalın, 1965)  
 Jean Negulesco - Johnny Belinda (A.B.D., 1948)  
 «KANLI DEĞİRMEN» (Agâh Hün, 1959)  
 Frank Capra - Mr. Deeds goes to town (A.B.D., 1936)  
 «HALK ÇOCUĞU» (Memduh Ün, 1964)  
 Frank Capra - It happened one night (A.B.D., 1934)  
 «ARSLAN MARKA NİHAT» (Mehmet Dinler, 1965)  
 John Cromwell - The Prisoner of Zenda (A.B.D., 1937)  
 «YALANCI» (Orhan Aksoy, 1965)  
 Joshua Logan - Fanny (A.B.D., 1961)  
 «UZAKTA KAL SEĞİLİM» (Ülkü Erakalın, 1965)  
 Raj Kapoor - Awhara (Hindistan)  
 «AVARE» (Semih Evin, 1965)  
 Raj Kapoor - Ah! (Hindistan)  
 «AH BU DUNYA» (O. Nuri Ergün, 1965)  
 Walter Lang - Kentucky (A.B.D., 1938)  
 «ATI ALAN ÜSKÜDARI GEÇTİ» (Hicri Akbaşı, 1962)  
 Maurice Cloche - J'avais sept filles (Fransa, 1954)  
 «DİLBERLER YUVASI» (Arşavir Alyanak, 1963)  
 William Wyler - Roman Holiday (A.B.D., 1953)  
 «MUHTEŞEM SERSERİ» (Ülkü Erakalın, 1964)  
 Rouben Mamoulian - The Mark of Zoro (A.B.D., 1940) -  
 ve diğer Zoro filimleri)  
 «DAĞLAR BULUTLU EFEM» (Semih Evin, 1962)  
 «KARA ŞAHİN» (Nuri Akıncı, 1964)  
 «SEVEREK DÖVÜŞENLER» (Adnan Saner, 1966)  
 Michael Curtiz - Mildred Pierce (A.B.D., 1945)  
 «ŞOFÖR NEBAHAT VE KIZI» (Süreyya Duru, 1964)  
 Henry King - The Gunfighter (A.B.D., 1950)  
 «KİSİ DE CESURDU» (Ferit Ceylan, 1963)  
 David Miller - Back Street (A.B.D., 1963)  
 «SEVEN KADIN UNUTULMAZ» (Osman Seden, 1965)  
 Daniel Tinayre - Le Ruffian (Arjantin)  
 «SIRTIMDAKİ BIÇAK» (Natuk Baytan, 1965)  
 Michael Curtiz - The Adventures of Robin Hood (A.B.D., 1937)  
 «VATAN KURTARAN ARSLAN» (Tunç Başaran, 1966)  
 Robert Mulligan - Come September (A.B.D., 1963)  
 «PLAJDA BULUŞALIM» (Orhan Elmas, 1964)  
 Ralph Levy - Bedtime Story (A.B.D., 1964)  
 «AVA GİDEN AVLANIR» (Hulki Saner, 1965)  
 Ceza Von Cziffra - Lana, Königen der Amazonen (Almanya)  
 «ORMAN ÇİÇEĞİ NİLÜFER» (Hulki Saner, 1961)  
 Jean Negulesco - Daddy Long Legs (A.B.D., 1955)  
 «HIZIR DEDE» (Osman Seden, 1964)  
 Charles Crichton (İngiltere, 1955)  
 «PAYLAŞILMIYAN SEVGİLİ» (Yücel Hekimoğlu, 1963)  
 Norman Mac Leod - The Secret Life of Walter Witty (A.B.D., 1947)  
 «CİLALİ İBO RÜYALAR ALEMİNDE» (Osman Seden, 1962)  
 Vincent Sherman - The Young Philadelphian (A.B.D., 1958)  
 «FAKİR VE MAĞRUR» (Mehmet Dinler, 1966)  
 Robert Aldrich - The Last Sunset (A.B.D., 1960)  
 «SİLÂHLAR PATLAYINCA» (Orhan Elmas, 1966)

# yerli sinemada ANLATIM Sorunu ●●● ●●● SEZER TANSUG

Türk sinemasının bütünüyle ticari bir sinema olduğunu görüyoruz ilk bakışta ama, bu onun gene de bir takım ayrıtı özelliklere sahip olmadığı anlamına gelmiyor. Yerli sinemanın bir bakıma belirgin niteliğini bir yandan idealleştirmeleri öbür yandan da gerçekçi oluşu teşkil ediyor. Böyle bir ikilik bir filmin yapısına belli bir gerginlik kazandırmalıydı, aksine bir gevşeklikle etkinliğine kastediyor. İdealleştirmelerin gerçeğin doğal yapısını araştıran bir çabadan geçmeyip zorlama oluşu rol oynuyor belki de bunda. Senaryoların genellikle derli toplu bir dramatik yapıdan yoksun oluşları da bu aksaklığın başka bir yanı değil mi? Oysa gerçek durumların kendisinden hareket eden bir sanatçı çabası sonuçta gerçeküstü bir ifade tarzına da ulaşsa devamlı bir us hesaplamasını ortaya koyar ve bir çeşit örgü sistemini geliştirir. Bu örgü sistemi de yapının kuruluşundaki geometrik keskinliğin, ayrılmazlığın, parça bütün ilişkilerinin bir ifadesi oluverir.

Bir sinema eserinin herhangi bir düşünüyü ya da idealden hareket ederek gerçek durumları kullanmak için vesileler icad etmesi bu gerçek durumların duygusal bir perde arkasında bulanık görüntüleri haline gelmesine sebep oluyor. Böyle bir davranış gerçek durumlar arasındaki bağı ancak belli bir zorlamayla elde edebilir. Doğal biçimde, birbirini mantıksal yolda izleyen durumların organik bağlantısına yatkın eser vermek dururken zorlama bir yolun tutulmuş olması, sorunu kavramak yönünden hayli ilgi çekicidir.

Sinemayı sadece belli teknik olanakları kullanmak diye ele alanlar pek çoktur. Bu doğru olmakla birlikte sinemanın artistik bir anlatım gücü taşıdığı örneklerde teknik olanaklar sorununun aşıldığı bir gerçektir. Teknik bir aracın kullanımı anlatım ve üslup sorunlarının aydınlanmasında bir engel ortaya koymaz. Teknik olanakların Türkiye'deki kullanımı ile başka bir yerde kullanımı arasında fark vardır. Bu farkı da belirleyen nedenler vardır elbette. Bu nedenlerin başlıcalarından biri sanatçının malzeme-yi yorumlayış tarzındadır. Yorumda kişisel ifadesini taşıdığı ölçüde mahalli bir duyarlığın ürünüdür.

Türkiye'nin sinema tekniğiyle karşılaşması, Batının öbür sanat teknikleri ve biçimleriyle karşılaştığı devreye rastlıyor. Bu basit bir tesadüf olmasa gerektir. Sinemanın bir teknik olarak mensup olduğu endüstri çağı Türkiye'yi diğer kurumlarına, diğer sanat teknikleri ve biçimlerine zorlamıştır. Bu bakımdan sinema bir kültür aracı olarak kendi mahalli ifadesini aramak üzere bu topraklara gelmiştir.

Mahalli insanın davranışı ile yeni kurumlar, teknikler, biçimler arasında süratli bir uyumun hemen sağlanması beklenemez. İnsan yeni teknik ve kurumlara alışmış görünse bile bir yabancılığı sürdürüyor. Bu yabancılığın nedeni kendi yaşama koşulları ile yeni teknik ve kurumlar arasında sürekli bir açıklığı duymasındadır.

Bununla birlikte sinema belli bir anlatım aracı niteliğini bu ülkede de kazanmıştır. İlk bakışta senaryoların gerçek durumları izleyen bir çeşit fanteziye bağımlı olduklarını kestirmek mümkündür. Bunda söz unsurunun oynadığı ve görüntü dizisinde sinema sanatının klâsik anlatımını engelleyen rolü belirtilmelidir. Görüntüye düşen görev sürekliliği yapma bir biçimde sağlayan sözün kişilerini tasvir etmekten öteye geçmiyor. Sinema söz anlatımının egemenliğinde kalıyor böylece. Eski temaya dönüşününün söze geniş ölçüde dayanan nitelikleri yerli sinemada da belli bir rol oynuyor. Statik bir görüntü mekanizmasıyla elde edilen çatıyı süsleyip hareketlendiren söz oluyor öncelikle. Türkçenin kıvrak, diri ve özel bir tada sahip olan yapısında görel bir sanata kolaylıkla katılan çok şey var. Sinemanın kolayca söz sanatının egemenliğine girdiği ve bunun yıllarca sürüp günümüze kadar ulaştığı görülüyor. Başlangıçta tiyatro oyuncularının sözlü oyunları perdeye aktarışlarında görülen bağıllık «sinemacı» tiplerin ortaya çıkışından sonra da karanlık dublaj salonlarında varlığını sürdürüyor. Yerli sinema'da sessiz çağın yerince yaşanmamış olması görüntüsel sinema dilinin yerleşmesinde başlıca eksiklerden biri olarak duyuluyor.

Sözle sinema anlatımı arasındaki bağıntı sorununu mekân, obje ve tip kullanımındaki eğilimleri kapsayan sorun izler. Bu unsurlar sinemanın görel niteliğine uygun olmakla birlikte sinema anlatımının aslında hareketli, değişken olan mekanizmasına karşı koyuyorlar. Böylece görel bir sanat önce kendi unsurları tarafından engellenmiş oluyor. Gerçekte mekân, obje ve insan birbirini tamamlayan anlamlı bir bütünün hareketli yaşantısını bir arada, iç içe meydana getirirken bu unsurlara kendi imgesel, farklı düzeyinde ihtiyaç duyan sinema onları tek tek, aralarında organik tamamlayıcı bağıllılığı olmadığı parça unsurlar olarak düzenliyor.

Sinemanın belli bir süre içinde gelişen anlatımı ayrıca, yalnız tek bir sahnenin teşkilinde değil, sahneler arasındaki bağıntıda da sıkı bir bütünlüğü şart koyuyor. Sorunun üçüncüsü bu süreyle belli bir tempo içinde geliştirmekle sorumlu kişinin hangi kişisel örgüyü hazırlamış,

ona hangi soluğu kazandırmış olduğu sorununa gelip dayanıyor.

Sözün basit bir öykü aracı olduğu ilk aşamadan görel unsurların grup grup bir araya nasıl toplandığı ve düzenin kişi eliyle nasıl yoğunlaştırıldığı, nasıl ritim kazandırıldığı, kısaca nasıl yorumlandığını belirleyen en karmaşık aşamalara kadar herşey anlatım sorununun kapsamını ortaya koyuyor.

Anlatımın görel niteliklere uygun biçimlere başvurması gerektiği yerde sinemacının karşılaştığı engellerden biri, temaşa geleneğinde klişe unsurların tekrarına bağlı eğilimin alabildiğine yerleşmiş olmasıydı. Temaşa geleneğinde klişe unsurları tekrarlama düşünüşünün objektif aracını kullanan ve her yönüyle karşısına farklı bir nesne ve tipin çıktığı sinema ortamında derin bir açıklık ve uyumsuzlukla karşılaşacağı aşıkardı. Ama yerli sinemanın her fırsatta standart mekân, obje ve tip klişelerine yönelişinin anlamı gene de geleneksel görel anlatımın her defa yeniden düzenlenen klişe unsur ve malzemeyi kendisine amaç edinışı olgusuyla aydınlanabilir.

Yerli sinemanın yıllar süren serüveni yeni bir görel anlatım tekniğiyle bağdaşan yeni klişelerin yaratılması olarak mı anlaşılmalıydı? Eğer bu bir zorunluluk idiyse authentic niteliklere sahip olması gereken standartların elde edilmesi bütün bütüne yetkisiz kişilerden bekleniyor demektir.

Objektif aracıyla düşünsel - imgesel bir anlatım esprisinin ve buna bağlı olan klişeciliğin hiçbir zaman arası bulunamaz demek elbette yanlıştır. Ne var ki bu uzlaştırma ancak klişelerin ve tekmiil düzmeliklerin artistik bir tavırla, artistik bir biçimde yaratılışına bağlıdır.

Grup halinde obje ve kişi bağlantıları, davranışlar, mekânla kaynaşma v.b. gibi durumlar belli bir üslûbun açık işaretlerini taşıyan bir ilişkiler bütünü olarak kavranabilselerdi, bunun sonucunda görel bir anlatım tekniğini kullanan bir adamın kendi kişisel klişelerini elde ettiğini ortaya koyan özellikler de kavranabilirdi. Bu çevrede sanatçı davranışı kendi yaratıcı yolunda değişimlerini, tekrarlarını deneyip duracağı kalıplara muhtaçsa bunu ancak kişisel bir çaba içinde elde edebilir. Üslûplar da kendi kalıplarını yaratmış üslûplar olarak benimsenebilir böyle bir zorunluluk içinde.

Yerli sinemanın imgesel-düşünsel yoldaki klişeci anlatımında kişisel bir düzenleme gücünün rol oynamadığı daha ilk tahlilde ortaya çıkıyor. Bu aynı zamanda bir yorum yoksunluğudur ki görel malzeme arasındaki kopuklukta, ismarlama bir metnin gelişi güzel resimlenişinde farkediliyor. Yerli sinema doğrudan doğruya kendi eğilimlerinin fersah fersah uzağında bulunuyor tutturduğu anlatım tarzıyla. Sorunun en ilgi çekici yanı bu olduğu gibi en gülmünç yanı da budur. Durum böyle olduğu halde Batı'ya da Doğu sinemalarında denenmiş anlatım yollarını kendilerine maletmeye çalışarak işi büsbütün açmaz sokan «seçkin» lere ne ne demeli? Dış etkilerle gücün ve yoğunluğun artırılabilmesi herşeyden önce kendi eğilimlerini doğrulamakla mümkün değil midir?



HULKI SANER/VAHŞİ GELİN 1966



ARAM GÜLYÜZ/LAFINI BALLA KESTİM 1965



## I. Giriş

Sinemanın diğer sanat dallarına kıyasla geniş halk yığınlarına seslenebilme olanağı, sosyal gelişimle aynı oranda sıkı bir ilişki kurmasına yolaçmaktadır. Geniş anlamıyla sinema, yalnızca beyazperde görüntülerinden ibaret bir olay değildir. Beyazperde görüntülerinin ardında ve ötesinde kalan bölümleri, sinema olayının sosyal gelişimle kurduğu kopmaz bağları ortaya koyar. Sinema olayı salt bir beyazperde görüntüsü olarak ele alındıkça sorunları havada kalmakta, dayanaksız öne sürülen fikirler bir kördüğüşü yaratmaktan öteye geçememektedir. Sinemanın sosyal oluşumla bağıını gösteren en kestirme örnek, hiç bir sanat dalına sinema kadar sıkı bir sansür uygulanmaması olayıdır. Hiçbir sanat dalı sinema gibi türlü devlet yönetimlerinin güdümü altına sokulmamıştır. Kendine özgü yapısı sinemayı, tarihsel gelişim içinde dozu gittikçe artan bir sosyal nitelik kazanmaya zorlamaktadır.

## II. Sinema olayı ve eleştirisi

Sinemanın kendine özgü yapısını incelediğimizde bu sanat dalının, diğerlerinden ayrılan en kesin özelliğini hemen saptayabiliriz.. Sinema belirli bir tarihsel aşamanın, sanayi devriminin ürünüdür.. Sanayi devriminin oluşu ne denli Batı tipi üretim tarzının koşullarına bağlıysa, sinema da o denli bir sosyal kurum olarak sanayi devriminin koşulları içinde işlemektedir. Her sanayi dalı gibi sinema da sermaye birikimi-yatırım-kâr çizgisini izleyerek gelişmiş, büyümüştür. Tekstil sanayi nasıl halkın beğenisini ölçüp tartarak belirli sürelerde değişik mallar piyasaya sürmekte, «moda» dediğimiz değişiklikler yaratmakta ise sinema da belirli sürelerde değişik filmler sunmakta, «şu akım, bu akım» dediğimiz birtakım değişimlere gitmektedir. Tekstil sanayindeki moda olayı ile sinema sanayindeki akım olayını meydana getiren etken, ekonomik yönden arz-talep, sanat yönünden yaratıcılık-halk beğenisi, sonuç olarak sosyal oluşumun kendi kurumları arasında doğan dialektik gelişmedir. Sinemanın bu gelişme içerisinde beliren en büyük özelliği, halk yığınlarına en fazla etki yapma gücüne sahip olmasıdır.

Ham film yapımından işletmeciliğe kadar uzanan faaliyeti içinde sinema olayına katkıda bulunan unsurlardan biri de film eleştirisidir. Film eleştirmeciliğinin sinema olayındaki yerini belirlemeden önce görevliliği üstünde durmak gerekir. Eleştirinin görevliliği, sinemayı sosyal gelişimle kurduğu kopmaz bağlardan estetik yönüne kadar uzanan tüm oluşu içinde araştırmak incelemek, giderek sinemaya yön vermektir. Kurumsal olarak nitelendi-

rebileceğimiz araştırma, inceleme faaliyetlerinde eleştiriyi ağırlığını, sinema olayının beyazperde görünümü ardında ve ötesinde kalan bölümleri üstüne yağmak zorundadır. Sinemanın estetik yönündeki gelişmeler de gene bu alanda oluşacak dönüşümler üstüne inşa edilecektir. Eleştirisi kuramsal alanda yürüttüğü faaliyetlerini sinemaya yön verir bir düzeye getirdiğinde doğrudan bir eylem içine girmiş demektir! Yeni bir sinemacı kuşağının sözsahibi olması için mevcut düzeni basın yoluyla, kanun tasarılarıyla zorlamağa bağlayacak, çoğu kez kendi içinden yeni sinemacılar yetiştirecektir. Gerek Batı sinemasında gerek az gelişmiş ülke sinemalarında tüm akımlar hep böyle oluşmuştur. Batı ile az gelişmiş ülke sinema akımlarını ayıran çizgi, az gelişmiş ülke sinemalarının her şeyden önce ulusal sinema olma amacını gütmeleridir.

## III. Türk sinema eleştirisinin tarihsel serüveni

Türk sinemasının yapısını ortaya koymadan eleştirinin yerini, payını belirlemeğe kalkmak, bu konuda olumlu sonuçlara varılmasını engeller. Şu gerçeği iyice bellemeliyiz ki, Türk sineması - ülkesinin sosyal gelişim kanunlarına bağlı olarak - Batı'da olduğu gibi bir sanayi devriminin ürünü değildir.. Batı tipi üretim tarzının az gelişmiş ülkelerde oluşturduğu tüketim ekonomisinin bir ürünüdür. Türk sinemasının kuruluş yılı 1948, (iyi kötü ayırdetmeden yerli filme indirimli rüsum uygulanması) aynı zamanda tüketim ekonomisi yoluyla gelişen bir sosyal sınıfın varolma sürecidir. Türk sinemasını elinde tutan, yürüten kişiler çokluk bu sınıftan çıkmıştır. Bu sınıfın her türlü ekonomik faaliyetlerinde gösterdiği tüm özellikler Türk sinemasında da mevcuttur. Türk sinemasını elinde tutanlar bu alanda bir sermaye birikimine gitmemiş, bir ulusal sinema endüstrisi kurmamışlardır. Bugün yılda ikiyüzyü aşkın film çevrilen bir ülke olarak Türkiye'de ne doğrudürüst bir stüdyo, ne de ham film yapımı vardır. Film şirketlerinin çoğu bir iki film çevirip piyasadan çekilmektedirler. Geleneğe, göreneğe gibi üstyapısal kurumlar açısından halka daha yakın duran sinema yapımcıları, halkla buluşma olanaklarını halkın ilerlemesi yolunda kullanmayarak çıkarlarının sömürmüştür. Batı üretim tarzına çıkarıyla bağlı, ancak Batı kültürüne sırtçevirenlerin sineması şüphesiz ulusal olmayan bir sinemadır. Ulusal olmadığı içindir ki, Türk sinemasının dünya sinemasında yeri yoktur. Türk sinema eleştiricisi çalışmasını, Türk sinemasının Batı'nın karşısı ulusal olmayan bir sinema olduğunu gözönünde tutarak düzenlemek zorundadır. Türk sinemasını elinde tutanların sınıfsal yapısı dışında kişilerden meydana gelen eleştiriciler, sinemacıların tam

karşıtı Batı kültürüyle yetişmişlerdir. Sinema düzeni yerine sinemacıları karşılarına alan eleştiricilerin yirmi yıldır sürdürdüğü kısır çekişmenin kaynağı, sinemacılar «sen eskiden halî tüccarıydın, sanattan ne anlarsın» gibisinden kızmalarında, «yerli filmlerden indirimli rüsum kalkarsa mecbur kalır, iyi film yaparlar!» demelerinde yatmaktadır. Sinemanın sosyal gelişimle kurduğu kopmaz bağlar eleştiricilerle yetersiz ya da çokluk yanlış ele alınmıştır. Eleştiriciler mevcut sinema düzeninin belirli bir sosyal gelişim ürünü olduğu, ancak sosyal yapıda oluşacak dönüşler sonucu değişeceği gerçeğine inememişlerdir. Yirmi yıllık eleştiri koleksiyonlarını karıştıranlar Türk sinemasına sövğu, Batı sineması başyapıtlarına -tıpkı Batılı eleştiriciler gibi- övgüden başka birşey bulamayacaklardır. 1952'lerden 1959'lara kadar Türk sinema eleştirisi önceleri sinemanın temel ilkelerini belirtmek, ansiklopedik bilgiler vermek yoluyla sinema kültürünü yaymada yararlı olmuş, ancak sinemanın gerek sosyal gerek estetik yanı ile ilgili araştırmalarında ulusal sinema yaratacak güçte görünmemiştir. Bu dönemde eleştiri kuramsal faaliyet olarak anlamı belirsiz bir gerçekçilik sözünü diline takmış, nasıl olacağını belirtmediği bir «milli sinema» efsanesi yaratmıştır. Yetersiz kuramsal faaliyeti sonucu, yeni bir sinema akımı ve kuşağı doğmasına yolaçmadan, mevcut düzeni öfkeli yazılarla, rüsum indirimiyle ilgili dermeçatma ekonomik tedbirlerle yıkacağıni sanarak bu yolda boş eylemlere de girişmiştir.

1952-59 döneminde eleştiriler, birtakım sinemasever yönetmenlerin yapım düzenini zorlaması yönünden etkili olmuş,yazarların «gerçekçi» diye bazı filmleri göklere çıkararak, yabancı film seyircisi sağlama yoluyla iş yaptırma ları, sinemacılarla yakın ilişkiler kurmalarına yolaçmıştır. Ancak kısa bir süre sonra eleştiriciler Türk filmlerini çokluk «gerçekçi değil!» diye yermeğe başlayınca yapımcılarla aralarındaki bağ kopmuş, eleştiri basmakalıp sözlerle yerinde sayan yıpranmış bir kurum olarak sinema olayında görevliğini yitirmiştir. 1960 sonrası düşünce özgürlüğüne rağmen eleştiri duraklamasını sürdürmüş, ancak aydın güçlerin her alanda dönüşümler aradı-

ğı bu dönemde sinema üstüne sözsahibi bir kurum olarak mevcut düzenin karşısına birtakım sinema şuralarıyla dikilmiştir. Ama bu olayda da yirmi yıllık kısır çekişmenin basmakalıp tedbirlerini tekrarlayarak bir çoküntü dönemi içinde bulunduğunu son kez ispatlamıştır.

#### IV. Gerçekçilik üstüne iki örnek

Türk sinemasının tiyatro etkisinden sıyrılıp sinema dili kurmağa çabaladığı dönemde eleştiri gerek günlük gazetelerde gerek dergilerde varlığını duyurmuş, kuramsal faaliyeti sinema olayında en can alıcı noktaya gelmişti. Birşeyler yapmağa çabalayan bir avuç sinemasever yönetmen eleştiricilerle kuramsal yönden yakın ilişki kuruyordu. 1959 yılında eleştiricilerin elbirliğiyle «gerçekçi film» diye göklere çıkardıkları, adeta örnek film haline soktukları «Uç Arkadaş», eleştirinin Türk sineması üstüne vardığı yanlış grafiğinin en uç noktasıydı. Filme gene her zamanki gibi «gerçekçi» etiketi altında alkış tutuluyor, yönetmeni Batı kültürüyle değil, sezgileriyle film yaptığı için beğeniliyordu. Eleştiricilere göre filmdeki gerçekçilik, insanlar arasında sevgi ve dayanışmanın içtenlikle belirtilmiş olmasıydı. Üç yoksul kişi ile arkadaşlık kurana gene yoksul kör bir kızın üst sınıfta yaşama özlemini karakomedi türünde anlatan film sonunda ne yapıyor ne ediyor gözleri açılan kör kızın ünlü bir şarkıcı olmasıyla tüm kahramanlarını kolayca üstsınıfa geçiriveriyordu. «lyilik eden mutlaka zengin olur!» cinsinden afyoncu bir bildiri getiren «Uç Arkadaş» filmi, Türk sinemasının en hasta yanı, «mistifikation» u dolambaçlı yoldan pekleştiriyordu. Melek kadar iyi kahramanlar -şeytan kadar kötü kahramanlar çatışmasının iyiler - kötüler dünyası biçiminde sunulması eleştiriciyi de aldatıyor, kahramanların ancak kötüler dünyasının yaşayışına atlayarak mutlu olabildikleri gözden kaçıyor. Üst sınıfa atlama aracı olarak kullanılan tutucu bir sevgi ve dayanışma olayına eleştiriciler «gerçekçilik» demek gafletinde bulunuyorlardı. Eleştiricilerin düştükleri en büyük yanlış, ulusal film yapmak için Batı kültürü yerine sezginin yeterli geleceği kanısını ileri sürmeleriydi. Oysa zaman, Türki-



METİN ERKSAN/YILLARIN ÖCÜ. 1961



CENGİZ TUNCER/SEVMEK SENİ'NİN ÇEKİMİNDE. 1966

ye'de de az gelişmiş ülkelerin karmaşık sosyal yapısını görebilmek için güçlü bir Batı kültürüne ihtiyaç olduğunu gösterecekti. «Gerçekçi film» yapmak, her şeyden önce düzme batılılaşma hevesi yerine, çağdaş uygarlık düzeyine varma bilinci veren temel sosyolojik bilgilere sahip olmayı gerektirmektedir. Eleştirinin düştüğü yanlış sonucu Türk sinemasında sezgiyle yapılan dolambaçlı «mistikation» halâ süregeliyor, biravuç iyiniyetli yönetmen kendi kendini yiyerek kayboluyorlardı. «Uç Arkadaş» yanlışlığı, eleştirinin duraklama döneminin başlangıcı olmuştu. Dört yıl kadar sonra eleştiriciler, bireysel çıkış olarak «gerçekçi film» olma yolundaki «Yılanların Öcü»nü eksik inceleyerek yeni bir yanlışlığa daha düşeceklerdi. «Yılanların Öcü», hikâye olarak köylü-muhtar çekişmesini Türkiye'nin sosyolojik yapısına rahatça oturtmaktaydı. Film, köylü-kaymakam dayanışmasıyla moral katıcı bir halk-zinde güç beraberliği işlerken muhtarın üstünde yükselen egemen çevrelerin köyle ilişkisi ele alınmıyordu. Hikâyede bu konu gerçek-üstücü bir biçimde işlenerek yılanlar efsanesine bağlanmıştır. Teknik nedenlerle sitemada gerçekleştirmenin güçlüğü yüzünden işlenmeyen bu bölüm, «Yılanların Öcü»nün özvarlığını yarım bırakıyor, bütünlükten yoksun kılıyordu. Filmin getirdiği bildirinin aksaklığına yeterince parmak basmayan eleştiriciler, buyüden eksiği gediği elle tutulur biçimde burunları dibine gelmiş bir ulusal film örneğini bütünleyecek yoruma varamıyor, filmin yönetmeninin ikinci bir denemesinde (Susuz Yaz) benzer yanlışlıklara düşmesine yol açıyorlardı.

#### VI. Sonuç

Türk sinema eleştirisi artık tıpkı Türk sineması gibi ölü bir noktaya gelmiş durumdadır. Eleştiricilerin birtakımı Türk sinemasını yok sayma derecesinde sırtçevirmiş, çalışmalarlarıyla sinema kültürünü yamada en büyük payı bulan bir eleştirmeci yirmi yıllık efsaneleşmiş gerçekçilik öğütlerini Musa peygamberin on buyruğu biçimde tekrarlama yoluna gitmiştir. Son yirmi yılın sosyal gelişim süreci, her alanda olduğu gibi sinemada da aydınların egemen güçler ve halk ilişkilerinde bir yanlışlıklar komedyası oluşturmuş, Türk sinema eleştirisi bütün iyi niyetine rağmen sinema olayında halka karşı olma durumuna düşmüştür. Eleştiri kurumunun günah ve sevaplarını sosyal gelişim süreci içinde diğer kurumlarla olan dialektik bağından ayrı incelemek yanlış bir davranış olur! Son yirmi yıllık sosyal gelişim içerisinde yalnızca sinema eleştirisinin tarihsel şartlanmalar dışı davranmasını bekleyemeyiz. Sinemamız eleştiricilerinin tarihsel süreci yüzünden olağan yanlışları yanında birtakım olumlu sonuçlar da sağladığı unutulmamalıdır. Bugünkü sinemasever yığınları, sinema kulüpleri, sinematekler, sinema yayınları hep onların eseridir. Gene eğer eleştiricilerin yanlışları incelenip ortaya dökülüyor, Türk sinemasına yön verebilecek yeni birtakım çabalardan sözaçılabilirse bunu eleştiricilerin genç kuşaklara kazandırdığı sinema sevgisine, kültürüne borçluyuz. Kesinlikle söyleyebiliriz ki, önümüzdeki yıllar Türk sinema eleştirisi için yeni bir dönem başlangıcı olacak, genç kuşak eleştiricileri mutlaka ulusal film yaratma yolunu genç yönetmenlere açmağı başaracaklardır!...

## türkçe sinema kitapları bibliyografyasına ek

Dergimizin 1966 Mayısında çıkan ikinci sayısında arkadaşımız G. Scognamiglio'nun hazırladığı bibliyografyaya ek.

#### Kitaplar :

Fikret Adil: ŞARLO. İstanbul — Nizamettin Nazif: BİR MİLLET UYANIYOR. İstanbul, Kanaat Kütüphanesi (tarihsiz) — Nüvit Osman: İŞIKTAN DOĞANLAR. İstanbul, 1934 — F. A. : SİNEMA YILDIZLARI. İstanbul, Akşam Neşriyatı 1934 — Turhan Aziz Beler. HOLİVUDA GİDEN İLK TÜRK GAZETECİ YILDIZLAR ARASINDA. İstanbul, Vakit Neşriyatı 1938 — Hikmet Feridun Es: HOLLYWOOD'DA 300 GÜN. İstanbul, Bütün Kitabevi — Adnan Fuat Aral: YILDIZLARIN GİZLİ HAYATLARI. İstanbul, Ar Yayını 1943 — Necip Fazıl Kısakürek: VATAN ŞAIRİ NAMIK KEMAL. İstanbul, Semih Lütfi Kitabevi 1944 — Şinasi Barutçu: FİLM KURSU. Bursa, 1952 — Zeki Tükel: BİZİM YILDIZLAR ANSİKLOPEDİSİ. İstanbul, 1952 — Selma Dikmen: MARILYN MONROE. İstanbul, And yayınları 1955 — Jean Roubier: FOTOĞRAF VE SİNEMA SANATI. İstanbul, 1958 — Macit Doğudan: KOCATEPENİN ÜÇ SÜVARİSİ. İstanbul, Senaryo Film Neşriyatı 1961 — Melâhat Gürses: ARTİST OLMAK İSTEYENLERE FİLMCİLİĞİN İÇYUZU. İstanbul, 1965 Anonim: SİNEMATEK DERNEĞİ FİLM GÖSTERİLERİ 1965-1966. İstanbul, 1966 — Simon de Beauvoir: BRIGITTE BARDOT. İstanbul, Uğrek Kitabevi 1966 — İngmar Bergman: YEDİNCİ MÜHÜR. Ankara, Bilgi Yayınevi 1966 — Penelope Houston: ÇAĞDAŞ SİNEMA. İstanbul, Kitapçılık Ltd. Ort. Yayını 1966 — Gregori Çukray: ASKERİN TÜRKÜSÜ. İstanbul, Ataç Kitabevi 1966 — Âlim Şerif Onaran: SİNEMATOĞRAFİK HURRIYET. Ankara, 1966 — M. Antonioni: GECE. Ankara, Bilgi Yayınevi 1966 — V. Pudovkin: SİNEMANIN TEMEL İLKELERİ. Ankara, Bilgi Yayınevi 1966 —

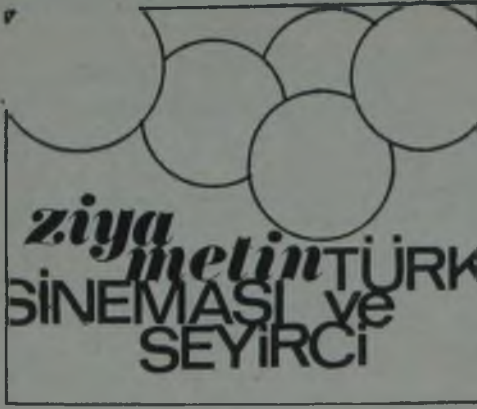
#### Dergiler :

Film ve Öğretim (İstanbul, 1951) 11 sayı (yayınlanmıyor) — Görme ve İşitme Yoluyla Eğitim (Ankara, 1956) ..... sayı (yayınlanmıyor) — Görüntü (İstanbul, 1966) 1 sayı (yayınlanıyor)

ZİYA METİN

## g. çukray askerin türküsü

çeviren :  
İbrahim Denker  
ataç kitabevi



Filmciliğimizin başladığı yerde kalmasının, bugün halâ acınacak durumda bulunmasının baş suçlusu olarak seyirci kitlesini gösterenler çok. Herhangi bir yapımcıya, filmlerinin kötülüğünü hatırlattığımızda alacağınız karşılık «seyircinin bilgisizliği, zevksizliği..» üzerinedir. Yapımcıların bu sağma savunmalarını çürütmek için belediyelerin ve ilgili makamların mâli bültenlerini elde etmek gerekir. Ne yazık ki Türkiye'de herhangi bir konuyu aydınlatıcı rakam yayınlamak olağan işlerden değildir. Sinema konusunda kişisel çabayla rakam, istatistik elde etmek, deveye hendek atlatmaktan güçtür. Biz bu yazımızda sadece ortalama rakamlara dayanarak ve sinema seyircisinin psikolojik davranışlarına göz atarak gerçeği tesbit etmeğe çalışacağız. Bugün İstanbul'da sokaklara kadar serilmiş, başdöndürücü bir film çalışmasına tanık olacağız. Yüzdenden fazla yapımcı firma, yıllık sayıları iki yüze ulaşan filmlerini harıl harıl çevirmektedirler. Bu yapımcıların hepsi, kendilerine teklif edilen iyi niyetli herhangi bir projeyi, derhal ellerinin tersiyle itmekte, «seyirci böyle istiyor» teranesile bir yığın bayağı kurdeleleri ortaya çıkarmaktadırlar. Yayılan filmlerden alınan sonuç şudur: Her dört yerli film-den bir tanesi ziyan ediyor, iki tanesi ancak giderini karşılayabiliyor, bir tanesi de kâra geçiyor. İşte Türk film seyircisinin yapımcılara verdiği.. Bu yüzden her yıl 20-25 firma iflâs etmekte, yerlerine yenileri hemen gelmektedir. Hiçbirisi liberal ticaret sisteminin târif ettiği anlamda Kapitalist-iş adamı değillerdir. Bir bölümü parasız amatörler, diğer bölümü de birtakım karanlık emeller besleyen kişilerdir. Bu serüvenciler sayesinde, yapımcılık kazançlı bir iş olmadığı halde, film üretimi eksilmekte, aksine artmaktadır. Devlet önyak olmaz, denize düşmüş kabilinden kapitaliste sarılırız, o da kaçar, sonunda işte bugünkü dejenere durum doğar.

Yurdumuzdaki kapalı ve açık sinemalar bin adet civarındadır. Satılan yıllık bilet sayısı da, 40 milyonu İstanbul'da olmak üzere, 200 milyon kadardır. Bu 200 milyon biletin yarısı yerli, yarısı da yabancı filmler için kesilmektedir. Aslında yabancı sermaye tarafından sömürülme-kten kurtulmak için, seyircinin hiç olmazsa yüzde yetmiş beşi yerli filme gitmelidir. Eğer yapımcılarımız seyirciyi itmek, uzaklaştırmak için ellerinden geleni yapmasalardı..

İstanbul, Ankara, İzmir, Adana gibi büyük kentlerde seyirci toplamının yarısı oturmaktadır. Bu kentlerde, iyi inşa edilmiş, rahatça film seyredilebilecek yüksek fiyatlı sinemalar vardır. Büyük gelir sağlayan bu sinemalar yerli filmlere bir türlü açılmamışlardır. Buna engel olmak sinema sihbinin aklından geçmez. Aksine, indirimli vergi sisteminin uygulanmasından faydalanıp, kendi payını çoğaltmak ister. Yerli film seçmeyi hemen hepsi denemiştir de.. Fakat derhal «bilgisiz ve zevksiz» diye çamur atılan seyircinin direnmesi başlamış, haftalık hâsılat yarıyarıya düşürmüştür. Kazara seyretmeğe gelenlerse gördükleri müstehcen sahnelerden yüzleri kızarmış, «Exodus» filminin dip müziğinin çalındığı milli mücadele filmlerinden tüyleri diken diken olmuş, oyuncuların derme-çatmalığından, konuşmaların sahteliğinden sinirleri bozulmuştur. Karşılı-na ilk çıkan tanıdıklarına filmi kötülerler, geliri büsbütün düşürürler. İş bu duruma geldiği anda, tüccar sinemacı yerli film seçmekten cayar. Seyircinin davranışı el-betteki olumludur. Gerçi yapımcının aksine «seyircinin çok bilgili ve yetişkin» bir kitle olduğunu iddia edecek değiliz. Esasen tam bir sinema kültürü almış kimseler hiçbir zaman yağlı müşteri olamazlar. Kendimizden ve arkadaşlarımızdan biliriz. Sinema meraklısı olarak delikanlılığımızda haftada 5-6 film gördük. Şimdi aynı merakla ancak 1-2 film görmekteyiz. İyi yetişmiş seyirci inceden inceye seçme yapar, ancak iyi filmleri izler. Film yapımcısı için gerekli olan ortalama seyircidir. Bugünkü seyircimizin çoğunluğu, yıllardır gördüğü yabancı filmlerin etkisiyle az-çok eğitilmiş durumdadır. Bir Visconti veya Antonioni'yi değilse bile, bir John Ford veya Charlie Chaplin'i pekalâ anlar ve sever. Gerçi Türkiye'de gösterilen yabancı filmlerin çoğunun sanat kaliteleri de düşüktür. Ama sanat olduğu kadar endüstri de olan, fikir unsuru kadar teknolojiye de dayanan sinemanın seyircisi yabancı filmlere gitmekle haksız olabilir mi? Bizim yapımcılarımız henüz tam donatımlı bir stüdyo kuramayadur-sunlar, seyirci, İngiltereden gelen düzgün teknikli bir James Bond filmini gözü-kulağı rahatsız olmadan izlemektedir. Bizim yapımcı, aynı James Bond filminin adını dahi kullanarak sade suya tiritir bir kopyasını yapıyor, kötü oyun, döküntü dekor, hırslılaşma müzik, aksak laboratuvar işlemleri sonucu piyasaya çıkarıyor. Sonra da istiyor ki, halk filmine akın etsin. Tabii yağma yok.. Türk toplumunun meseleleri düzgün bir teknikle filmlerimizde yankılanmadıkça, sinemacılığımız bir ticaret konusu bile olamayacaktır.

Seyircinin tedirginliğinin bir nedeni de şudur. İyi bir filmi iyi koşullar altında seyretmek hakkı olduğu halde, çoğu bundan yoksundur. Sinema işletmeciliğimiz de film yapımcılığımıza paralel yürümektedir. Anadolu'da ve büyük kentlerimizin kenar semt sinemalarında bir filmi doğru dürüst seyretmek olanaksızdır. Örneğin fotoğraf yönetmenlerimizin kişisel kabiliyetlerle iyi çekilmiş bazı filmlerimiz düşük amperli, arızalı makinelerde, sigara dumanı ve tozdan grileşmiş perdeler üzerinde gösterilirken bütün değerlerini yitiriyorlar.

Bir kültür ve eğitim aracı olan sinemayı devletin bir an önce kontrol altına alması mutlaka gereklidir.

# KAYNAKLAR

1966 ocak ayından  
ekimin başına kadar  
çevrilen türk filimleri  
agah özgüç

- 1) **ÖLÜM TEMİZLER** — Yön. / Hüsnü Cantürk - Sen. / Hüsnü Cantürk - Gör. / Cahit Engin - Oy. / Fatma Girik, Kartal Tibet, Turgut Özatay - Yap. / Kulüp Film
- 2) **SEVGİLİM BİR ARTİSTTİ** — Yön. / Atif Yılmaz - Sen. / Özdemir Birsal - Gör. / Gani Turanlı - Oy. / Belgin Doruk, Sadri Alışık, Ekrem Bora - Yap. / Birsal Film.
- 3) **NİKÂHSIZLAR** — Yön. ve Sen. / Bilge Olgaç - Gör. / Nedim Akanlar - Oy. / Yusuf Sezgin, Selma Güneri, Tuncel Kurtiz, Aliye Rona - Yap. / Sarıkaya Film
- 4) **GÖKLERDEKİ SEVGİLİ** — Yön. ve Sen. / Remzi Cöntürk - Gör. / Mahmut Demir Oy. / Cüneyt Arkın, Selda Alkor, Ali Şen, Uly Uraz - Yap. / Duru Film
- 5) **AT AVRAT SİLAH** — Yön. ve Sen. / Yılmaz Güney - Gör. / Vedat Akdikmen Oy. / Yılmaz Güney, Nebahat Çehre - Yap. / Kazankaya Film
- 6) **VURGUNCULAR** — Yön. ve Sen. / Şinasi Öngüt - Gör. / Kenan Davutoğlu - Oy. / Tunç Okan, Gülsüm Kamu, Kuzey Vargin, Ege Ernar - Yap. / Kazankaya Film
- 8) **MEZARINI HAZIRLA** — Yön. ve Sen. / Yücel Uçanoğlu - Gör. / Vedat Akdikmen, Kenan Davutoğlu - Oy. / Tanju Gürsu, Gönül Yazar, Hayati Hamzaoğlu - Yap. / Kazankaya Film
- 9) **ŞİYAH OTOMOBİL** — Yön. / Aram Gülyüz - Sen. / Veddi Uygun - Gör. / Memduh Yükmän - Oy. / Ayhan Işık, Ajda Pekkan - Yap. / Metro Film
- 10) **KARA FATMA** — Yön. / Nuri Akıncı - Sen. / Muharrem Gürses - Gör. / Cezmi Ar Oy. / Yusuf Sezgin, Sevdâ Ferdağ, Necdet Çağlar - Yap. / Televizyon Film
- 11) **BURÇAK TARLASI** — Yön. / Ümit Utku - Sen. / Yılmaz Güney - Gör. / Yılmaz Gürbüz - Oy. / Nuri Sesigüzel, Pervin Par, Necdet Çağlar - Yap. / Kervan Film
- 12) **FAKİR VE MAĞRUR** — Yön. / Mehmet Dinler - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Mustafa Yılmaz - Oy. / İzzet Günay, Selda Alkor, Kenan Pars - Yap. / Kadri Film
- 13) **BEYOĞLUNDA VURUŞANLAR** — Yön. / Ertem Göreç - Sen. / Veddi Uygun - Gör. / Kaya Ererez - Oy. / Kartal Tibet, Gönül Yazar, Hayati Hamzaoğlu - Yap. / Kazankaya Film
- 14) **YARINI OLMIYANLAR** — Yön. ve Sen. / Kemal Kan - Gör. / Feyzi Eryılmaz - Oy. / Yusuf Sezgin, Nalan Egesen, Sami Hazinses - Yap. / Uzun Film
- 15) **ÇAMAŞIRCI GÜZELİ** — Yön. / Hulki Saner - Sen. / Erdoğan Tünaş - Gör. / Turgut Ören - Oy. / Türkân Şoray Ediz Hun, Avni Dilligil - Yap. / Saner Film
- 16) **SIRAT KÖPRÜSÜ** — Yön. ve Sen. / Lütfü Akad - Gör. / Ali Uğur - Oy. / Orhan Günşiray, Sezer Sezin, Özatay, Seniç Orkan - Yap. / Aslı Film
- 17) **BOMBACI EMİNE** — Yön. ve Sen. / Nuri Akıncı - Gör. / Cezmi Ar - Oy. / Yusuf Sezgin, Birsen Menekşeli, Necdet Çağlar - Yap. / Televizyon Film.
- 18) **ÇİRKİN KRAL** — Yön. / Yılmaz Atadeniz - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Ali Yaver Oy. / Yılmaz Güney, Nilüfer Aydan, Reha Yurdakul - Yap. / Metin Film
- 19) **GÜNAHKÂR KADIN** — Yön. / Ülkü Erakalın - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Ali Yaver Oy. / Yılmaz Güney, Nilüfer Aydan, Reha Yurdakul - Yap. / Metin Film
- 19) **GÜNAHKÂR KADIN** — Yön. / Ülkü Erakalın - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Cahit Engin - Oy. / Türkân Şoray, F. İzzet Akın, Sadri Alışık, Kuzey Vargin - Yap. / Duygu Film
- 20) **BIÇAKLAR FORA** — Yön. / Hacı Kazankaya - Sen. / Veddi Uygun - Gör. / Vedat Akdikmen - Oy. / Ayhan Işık, Sevinç Pekin, Hayati Hamzaoğlu - Yap. / Kazankaya Film
- 21) **ARZUNUN BEDELİ** — Yön. / Orhan Elmas, Arşavir Ayanak - Sen. / Orhan Elmas - Gör. / Kriton İlyadis, Necati İllaç - Oy. / Tanju Gürsu, Tijen Par, Yusuf Sezgin, Sevdâ Ferdağ - Yap. / Koçanga Film
- 22) **SENİ BEKLİYECEĞİM** — Yön. / Ertem Eğilmez - Sen. / Sadık Şendil - Gör. / Rafet Şiriner - Oy. / Fatma Girik, Sadri Alışık, Nilüfer Aydan - Yap. / Arzu Film
- 23) **TOPAL OSMAN** — Yön. / Ural Ozon - Sen. / Berkan İnal - Gör. / Nejat Okçugil Oy. / Ahmet Makin, Ayşen Ay, Ali Şen - Yap. / Ozon Film
- 24) **O KADIN** — Yön. / Zafer Davutoğlu - Sen. / Osman Seden - Gör. / Necati İllaç Oy. / Hülya Koçyiğit, Müşfik Kentler, Salih Güney, Muzaffer Tema - Yap. / Kemal Film
- 25) **BEYOĞLU ESRARI** — Yön. / Türker İnanoğlu - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Çetin Gürtop - Oy. / İzzet Günay, Selma Güneri, Öztürk Serengil - Yap. / Erler Film
- 27) **SİLÂHLARIN KANUNU** — Yön. / Yılmaz Atadeniz - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Ali Yaver - Oy. / Yılmaz Güney, Nilüfer Aydan, Suzan Avcı - Yap. / Metin Film
- 28) **TOPRAĞIN KANI** — Yön. / Atif Yılmaz - Sen. / Recep Bilginer - Gör. / Gani Turanlı - Oy. / Fikret Hakan, Belgin Doruk, Erol Taş, Feyzi Tuna - Yap. / Güneş Film
- 29) **FAKİR BİR KIZ SEVDİM** — Yön. / Sırrı Gültekin - Sen. / Sadık Şendil - Gör. / Nedim Akanlar - Oy. / Cüneyt



- Arkin, Gönül Yazar, Münür Ozkul - Yap. / Gültekin Film
- 30) **MEYHANE GÜLÜ** — Yön. / Nevzat Pesen - Sen. / Suavi Sualp - Gör. / Manasi Film-ridir - Oy. / Türkân Şoray, Engin İnal, Ali Şen - Yap. / Pesen Film
- 31) **ŞAFAKTA ÜÇ KURŞUN** — Yön. / Orhan Aykanat - Sen. / Nuri Ergün - Gör. / Fevzi Eryılmaz - Oy. / Cüneyt Arkin, Bilge Tandoğaç, Suzan Avcı - Yap. / Çan Film
- 32) **ÜÇ KORKUSUZ ARKADAŞ** — Yön. ve Sen. / Halit Refiğ - Gör. / Memduh Yükmän Oy. / Tanju Gürsu, Nilüfer Aydan, Kuzey Vargin, Reha Yurdakul - Yap. / Uğur Film
- 33) **KALPSİZ** — Yön. ve Sen. / Nejat Saydam - Gör. / Mike Rafealyan - Oy. / Selda Alkor, Tamer Yiğit, Reha Yurdakul - Yap. / Yüksel Film
- 35) **YOSMA** — Yön. / Ülkü Erakalın - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Turgut Ören - Oy. / Selda Alkor, Tamer Yiğit, Gürel Ünlüsoy, Turgut Özatay - Yap. / Kadri Film
- 36) **ALLAHAISMARLADIK YAVRUM** — Yön. / Orhan Aksoy - Sen. / Sadık Şendil - Gör. / Şevket Kıymaz - Oy. / Belgin Doruk, Fatma Girik, Önder Somer, Muzaffer Tema Yap. / Arzu Film
- 37) **KADERDE BİRLEŞENLER** — Yön. / Nuri Ergün - Sen. / Yahya Benekay - Gör. / Orhan Çağman - Oy. / Hülya Koçyiğit, Yusuf Sezgin, Ali Şen - Yap. / Dede Film
- 38) **ALLAHAISMARLADIK İSTANBUL** — Yön. ve Sen. / Semih Evin - Gör. / Fethi Mürenler Oy. / Ayhan Işık, Gülgün Ok, Yavuz Cener - Yap. / Roket Film
- 39) **ACI TESADÜF** — Yön. / Türker İnanoğlu - Sen. / Safa Onal - Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Cüneyt Arkin, Filiz Akın, Selma Güneri - Yap. / Er Film
- 40) **FATİHİN FEDAİSİ** — Yön. / Tunç Başaran - Sen. / Safa Onal - Gör. / Orhan Kapkı Oy. / Kartal Tibet, Tijen Par, Sevdâ Ferdağ, Kenan Pars - Yap. / Sine Film
- 41) **BEYNİMDEKİ ŞEYTAN** — Yön. / Mümtaz Alpaslan - Sen. / Naci Erhun - Gör. / Oy. / Ünsal Aybek, Devlet Devrim, Talat Gözbak - Yap. / Dost Film
- 42) **ÜSKÜDARDAN TOPKAPIYA** — Yön. ve Sen. / Aram Gülyüz - Gör. / Manasi Film-ridis Oy. / Esen Püsküllü, Vahl Öz - Yap. / Tağ Film
- 43) **KAHRAMANLAR KÖYÜ** — Yön. / Kemal Kan - Sen. / Nilüfer Badur - Gör. / Rafet Şiriner - Oy. / Yusuf Sezgin, Tülin Elgin, Yıldırım Gencer - Yap. / Şafak Film
- 44) **İDAM MAHKUMU** — Yön. / Türker İnanoğlu - Sen. / Safa Onal - Gör. / Çetin Gürtop - Oy. / Ayhan Işık, Gönül Yazar, Turgut Özatay, Çolpan İlhan - Yap. / Erler Film
- 45) **HUDUTLARIN KANUNU** — Yön. / Lütfü Akad - Sen. / Yılmaz Güney - Gör. / Ali Uğur Oy. / Yılmaz Güney, Evrim Fer, Erol Taş, Tuncel Kurtiz - Yap. / Dadaş Film
- 46) **MELEKLERİN İNTİKAMI** — Yön. ve Sen. / Osman Seden - Gör. / Kenan Kurt - Oy. / Türkân Şoray, Kenan Pars, Muzaffer Tema, Nedret Güvenç - Yap. / Kemal Film
- 47) **BÜYÜK İNTİKAM** — Yön. / Hasan Kazankaya - Sen. / Sen. / Bernardo D'Andria - Gör. / Kaya Ererez - Oy. Fikret Hakan, Nebahat Çehre, Suha Doğan - Yap. / Kazankaya Film
- 48) **İHTİRAS KURBANLARI** — Yön. ve Sen. / Yücel Uğanoğlu - Gör. / Feridun Kete Oy. / Ediz Hun, Esen Püsküllü, Süleyman Turan - Yap. / Aslı Film
- 49) **ÇEŞMEMEYDANLI ALİ** — Yön. / Hasan Kazankaya - Sen. / Şinasi Önengüt - Gör. / Kaya Ererez - Oy. / İzzet Günay, Gülsüm Kamu - Yap. / Kazankaya Film
- 50) **DEHŞET YARATAN ADAM** — Yön. / Nejat Okçugil - Sen. / Tuncay Ural - Gör. / Yılmaz Oke - Oy. / Yılmaz Gündüz, Nurlan San, Orhan Alkan - Yap. / Yıldız Film
- 51) **SİLÂHLAR PATLAYINCA** — Yön. ve Sen. / Orhan Elmas - Gör. / Turgut Ören - Oy. / Selda Alkor, Tanju Gürsu, Hayati Hamzaoğlu - Yap. / Gürsu Film
- 52) **ÖLMEK VAR DÖNMEK YOK** — Yön. / Cevat Okçugil - Sen. / Temel Tezel - Gör. / Yılmaz Öke - Oy. / Yılmaz Gündüz, Sevim Çağlayan, Nurlan San - Yap. / Yıldız Film
- 53) **BAYBORANIN OĞLU** — Yön. ve Sen. / Suat Yalaz - Gör. / Mustafa Yılmaz - Oy. / Kartal Tibet, Emel Turgut, Reha Yurdakul - Yap. / Olçay Prodüksiyon
- 54) **İNTİKAM ATEŞİ** — Yön. / Ülkü Erakalın - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Cahit Engin Oy. / Hülya Koçyiğit, Cüneyt Arkin, Süleyman Turan - Yap. / Sine Film
- 55) **KORKUSUZ ADAM** — Yön. ve Sen. / Mehmet Aslan - Gör. / Necat Okçugil - Oy. / Fikret Hakan, Suzan Avcı, Bakı Tamer - Yap. / Cen - Av Film
- 56) **SOLUK GECENİN AŞK HİKÂ-YELERİ** — Yön. ve Sen. / Alp Zeki Heper - Gör. / Mengü Yeğün - Oy. / Halil Türkmän, Marliese Schneiderhan Ayfer Feray - Yap. / Sine-ma Prodüksiyon
- 57) **EL KIZI** — Yön. ve Sen. / Nejat Saydam - Gör. / Melih Serteser - Oy. / Türkân Şoray, Ekrem Bora, Tunç Oral, Cahide Sonku, Çolpan İlhan - Yap. / Acar Film
- 58) **KADER ÇIKMAZI** — Yön. / Cavit Yürüklü - Sen. / Yücel Uğanoğlu - Gör. / Feridun Kete - Oy. / Selma Güneri, Kuzey Vargin, Suha Doğan - Yap. / Müca Film
- 59) **VUR EMRİ** — Yön. / Türker İnanoğlu - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Ayhan Işık, Filiz Akın, Turgut Özatay - Yap. / Erler Film

- 60) **BOGAZIÇİNDE AŞK** — Yön. ve Sen. / Cahit Günel - Gör. / Paşa Gündoğdu - Oy. / Tunç Oral, Sevim Emre, Asuman Arsan - Yap. / Günel Film
- 61) **YETİMLERİN TÜRKÜSÜ** — Yön. / Ümit Utku - Sen. Nazif Kurtan - Gör. / Yılmaz Gürbüz - Oy. / Yusuf Sezgin, Yıldız Tezcan, Necdet Çağlar - Yap. / Kervan Film
- 62) **KARTAL YAVRUSU HAMİDO** — Yön. / Ümit Utku - Sen. / Sadık Şendil - Gör. / Yılmaz Gürbüz - Oy. / Nuri Sezgin, Nilüfer Aydan, Hüseyin Baradan - Yap. / Kervan Film
- 63) **TEHLİKELİ OYUN** — Yön. ve Sen. / Semih Evin - Gör. / Fethi Mürenler - Oy. / İzzet Günay, Pervin Par, Kenan Pars - Yap. / Roket Film
- 64) **CESUR KARDEŞLER** — Yön. / Kemal İnci - Sen. / Kaya, Arıkan - Gör. / Sarı, Acun Oy. / Nilüfer Aydan, Tunç Oral, Samim Meriç - Yap. / Kaya Film
- 65) **SENİ SEVİYORUM** — Yön. / Ertem Eğilmez - Sen. / Sadık Şendil - Gör. / Mike Rafealyan - Oy. / Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Münür Özkul - Yap. / Arzu - Kadri Film
- 66) **ŞEHZADE MURAT VE GÜLNAZ SULTAN** — Yön. / Nuri Akıncı - Sen. / Nuri Akıncı ve Muharrem Gürses - Gör. / Cezmi Ar - Oy. / Yusuf Sezgin, Sevda Ferdağ, Tunç Oral - Yap. / Dadaş Film
- 67) **DAMGALI ADAM** — Yön. / Süreyya Duru - Sen. / Suavi Sualp - Gör. / Mahmut Demir Oy. / Cüneyt Arkın, Esen Püsküllü, Gülsüm Kamu - Yap. / Duru Film
- 68) **HAZRETİ SÜLEYMAN VE SABA MELİKESİ** — Yön. ve Sen. / Muharrem Gürses - Gör. / Fevzi Eryılmaz - Oy. / Atilla Gürses, Esen Püsküllü, Sami Ayanoğlu - Yap. / Atilla, Film
- 69) **KAN VE KURŞUN** — Yön. ve Sen. / Cevat Okçugil - Gör. / Dinçer Onal - Oy. / Yılmaz Gündüz, Neşe Yulaç, Suzan Avcı - Yap. / Yılmaz Film
- 70) **PARA KADIN VE SİLÂH** — Yön. / Yılmaz Atadeniz - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Paşa Gündoğdu - Oy. / Yusuf Sezgin, Sevda Ferdağ, Kuzey Vargın - Yap. / Metin Film
- 71) **ŞEREF KAVGASI** — Yön. ve Sen. / Semih Evin - Gör. / Fethi Mürenler - Oy. / İzzet Günay, Gülgün Ok, Turgut Özatay - Yap. / Roket Film
- 72) **BİRAZ KÜL, BİRAZ DUMAN** — Yön. / Ertem Göreç - Sen. / Safa Önal - Gör. / Ali Yaver - Oy. / Tamer Yiğit, Gönül Akkor, Ayla Algan - Yap. / Metin Film
- 73) **YEMİN ETTİM BİR KERE** — Yön. ve Sen. / Orhan Elmas - Gör. / Turgut Ören - Oy. / Selda Alkor, Tanju Gürsu, Hüseyin Baradan - Yap. / Gürsu Film
- 74) **YİĞİTLER ÖLMEZMİŞ** — Yön. ve Sen. / Nazif Kurtan - Gör. / Yılmaz Gürbüz - Oy. / Fatma Girik, Salih Güney, Necdet Çağlar - Yap. / Kervan Film
- 75) **ZALİMLER** — Yön. ve Sen. / Yılmaz Duru - Gör. / Ali Uğur - Oy. / Yılmaz Duru, Muhterem Nur, Tijen Par - Yap. / Dadaş Film
- 76) **ÖRÜMCEK ADAM** — Yön. ve Sen. / Cevat Okçugil - Gör. / Necat Okçugil - Oy. / Yılmaz Gündüz, Neriman Koksall, Baki Tamer - Yap. / Seher Film
- 77) **KARANLIKTA VURUŞANLAR** — Yön. / Cavit Yürüklü - Sen. / Tunç Okan - Gör. / Cahit Engin - Oy. / Tunç Okan, Sevda Ferdağ, Tuncel Kurtiz - Yap. / Müca Film
- 78) **MİLYONERİN KIZI** — Yön. / Türker İnanoğlu - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Çetin Gürtop - Oy. / Tamer Yiğit, Leyla Tunca, Sadri Alışık - Yap. / Erler Film
- 79) **SİYAH GÜL** — Yön. / Ülkü Erakalın - Sen. / İlhan Engin - Gör. / Manasi Filmeridis - Oy. / Türkân Şoray, Kartal Tibet, Meral Sayın - Yap. / Melek Film
- 80) **AŞKIN KANUNU** — Yön. / Sırrı Gültekin - Sen. / Sadık Şendil - Gör. / Nedim Akanlar - Oy. / Fatma Girik, Tamer Yiğit, Münür Özkul - Yap. / Gültekin Film
- 81) **SEVDA ÇİÇEĞİ** — Yön. ve Sen. / Kemal Kan - Gör. / Fethi Mürenler - Oy. / Yusuf Sezgin, Yıldız Tezcan, Cahide Sonku - Yap. / Ozon Film
- 82) **PEMBE KADIN** — Yön. / Atif Yılmaz - Sen. / Safa Önal - Gör. / Gani Turanlı - Oy. / Yıldız Kenter, Ekrem Bora, Sema Özcan - Yap. / Ran Film
- 83) **İNTİKAM FIRTINASI** — Yön. ve Sen. / Yavuz Figenli - Gör. / Yılmaz Gürbüz - Oy. / Salih Güney, Gülbın Eray, Samim Meriç, Nebahat Çehre - Yap. / Gün Film
- 84) **AFFET SEVGİLİM** — Yön. / Nuri Ergün - Sen. / Osman Seden - Gör. / Kenan Kurt Oy. / Ediz Hun, Filiz Akın, Ajda Pekkan - Yap. / Ak-Ün Film
- 85) **DOVUŞMEK ŞART OLDU** — Yön. / Nazmi Özer - Sen. / Vecdî Uygun - Gör. / Memduh Yükmün - Oy. / Fikret Hakan, Nebahat Çehre, Turgut Özatay - Yap. / Sarıkaya Film
- 86) **DERTLİ GONULLER** — Yön. ve Sen. / Orhan Aksoy - Gör. / Orhan Kapkı - Oy. / Hülya Koçyiğit, Yusuf Sezgin, Semih Sezerli - Yap. / Erman Film
- 87) **NAMUS KANLA YAZILIR** — Yön. / Zafer Davutoğlu - Sen. / Osman Seden - Gör. / Necati İltık - Oy. / İzzet Günay, Selma Güneri, Gönül Yazıcı, Çolpan İlhan, Kuzey Vargın - Yap. / Kemal Film
- 88) **ÇİNGENE** — Yön. / Nuri Akıncı - Sen. / Zafer Sülek - Gör. / Cezmi Ar - Oy. / Ahmet Mekin, Ayfer Feray, Sevda Ferdağ, Tuncer Necmioğlu - Yap. / Dadaş F.
- 89) **BU ŞEHİRİN BELALISI** — Yön. / Ertem Göreç - Sen. / Bülent Oran, Orhan Kemal - Gör.



TUNÇ BAŞARAN/VATAN KURTARAN ASLAN. 1966



HALİT REFİĞ/İSTANBULUN KIZLARI. 1964

- / Turgut Ören - Oy. / Tanju Gürsu, Neriman Köksal, Erol Taş - Yap. / Gürsu Film
- 90) **YAKUT GÖZLÜ KEDİ** — Yön. / Nejat Saydam - Sen. / Umit Deniz - Gör. / Melih Serteselen - Oy. / Cüneyt Arkin, Selda Alkor, Neriman Köksal - Yap. / Acar Film
- 91) **ÜMİT KURBANLARI** — Yön. / Orhon Arıburnu - Sen. / Hidayet Pelit - Gör. / Yılmaz Ceylan - Oy. / Tunç Oral, Seher Şeniz, Suzan Avcı - Yap. / Peri Film
- 92) **KADERİN CİLVESİ** — Yön. / Türker İnanoğlu - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Çetin Gürtop - Oy. / Sadri Alışık, Filiz Akın, Yusuf Sezgin, Muzafer Tema, Çolpan İlhan - Yap. / Srlar Film
- 93) **ANASI YİĞİT DOĞURMUŞ** — Yön. ve Sen. / Nazif Kurthan - Gör. / Yılmaz Gürbüz Oy. / Yılmaz Güney, Nilüfer Aydan, Hüseyin Peyda - Yap. / Kervan Film
- 94) **KANLI HİDRELLEZ** — Yön. ve Sen. / Yavuz Yalınkılıç - Gör. / Dişer Önal - Oy. / Yusuf Sezgin, Selma Güneri, Aksan Çalçın - Yap. /
- 95) **DIŞI DÜŞMAN** — Yön. ve Sen. / Nejat Saydam - Gör. / Melih Serteselen - Oy. / Cüneyt Arkin, Hülya Koçyiğit, Ajda Pekkan - Yap. / Acar Film
- 96) **BEN BİR SOKAK KADINIYIM** — Yön. / Ertem Eğilmez - Sen. / Sadık Şendil - Gör. / Kriton İlyadis - Oy. / Fatma Girik, Kartal Tibet, Önder Sommer - Yap. / Arzu Film
- 97) **ASKER ANASI** — Yön. / Asaf Tengiz - Sen. / Vecdî Uygun - Gör. / Hayrettin Tengiz - Oy. / Sezer Sezin, Kuzey Vargın, Safiye Filiz - Yap. / Tengiz Film
- 98) **KIRAN KIRANA** — Yön. / Mehmet Dinler - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Ali Yaver Oy. / Eşref Kolçak, Nilüfer Aydan, Engin İnal - Yap. / Metin Film
- 99) **BABAM KATİL DEĞİLDİ** — Yön. / Zafer Davutoğlu - Sen. / Osman Seden - Gör. / Necati İlltaş - Oy. / Fikret Hakan, Parla Şenol, Tijen Par - Yap. / Kemal Film
- 100) **YEDI DAĞIN ARSLANI** — Yön. / Yılmaz Atadeniz - Sen. / Yılmaz Güney - Gör. / Cengiz Tacer, Ali Uğur - Oy. / Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Erol Taş, Kadir Savun - Yap. / Dadaş Film
- 101) **YİĞİT KANI** — Yön. / Fikret Uçak - Sen. / Hakkı İnan - Gör. / Özdemir Ügüt Oy. / Kartal Tibet, Nedret Güveng, Nalan Egesen - Yap. / Dede Film
- 102) **BASIK ÖKÇELİLER** — Yön. ve Sen. / Haşim Turyan - Gör. / Yılmaz Akay - Oy. / Ayda Can, Orhan Alkan, Ta-lât Gözbek, Gülbin Eray - Yap. / Tez Film
- 103) **VATAN KURTARAN ARSLAN** — Yön. / Tunç Başaran - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Tangör - Oy. / Tunç Okan, Selda Alkor, Figen Say, Süleyman Turan - Yap. / Sine Film
- 104) **SOKAK KIZI** — Yön. / Ülkü Erakalın - Sen. / Hamdi Değirmencioğlu - Gör. / Orhan Kapkı - Oy. / Sadri Alışık, Tekniker, Cahide Sonku - Zeynep Değirmencioğlu, Suphi Yap. / Duygu Film
- 105) **AYYILDIZ FEDAİLERİ** — Yön. ve Sen. / Semih Evin - Gör. / Rafet Şiriner - Oy. / İzzet Günay, Esen Püsküllü, Nedret Güveng, Erol Taş - Yap. / Rocket Film
- 106) **ÜMİT SOKAĞI** — Yön. ve Sen. / İlhan Engin - Gör. / Memduh Yükmän - Oy. / İzzet Günay, Ajda Pekkan, Ekrem Bora, Erol Taş - Yap. / Melek Film
- 107) **SEHER VAKTİ** — Yön. / Mehmet Bozkuş - Sen. / Safa Onal - Gör. / Çetin Gürtop Oy. / Nuri Sesigüzel, Ajda Pekkan, Neriman Köksal - Yap. Er Film
- 108) **SEVEREK DOĞUŞENLER** — Yön. / Adnan Saner - Sen. / Suavi Sualp - Gör. / Turgut Ören - Oy. / Ediz Hun, Sevda Ferdağ, Suzan Avcı, Sami Hazinses - Yap. / Saner Film



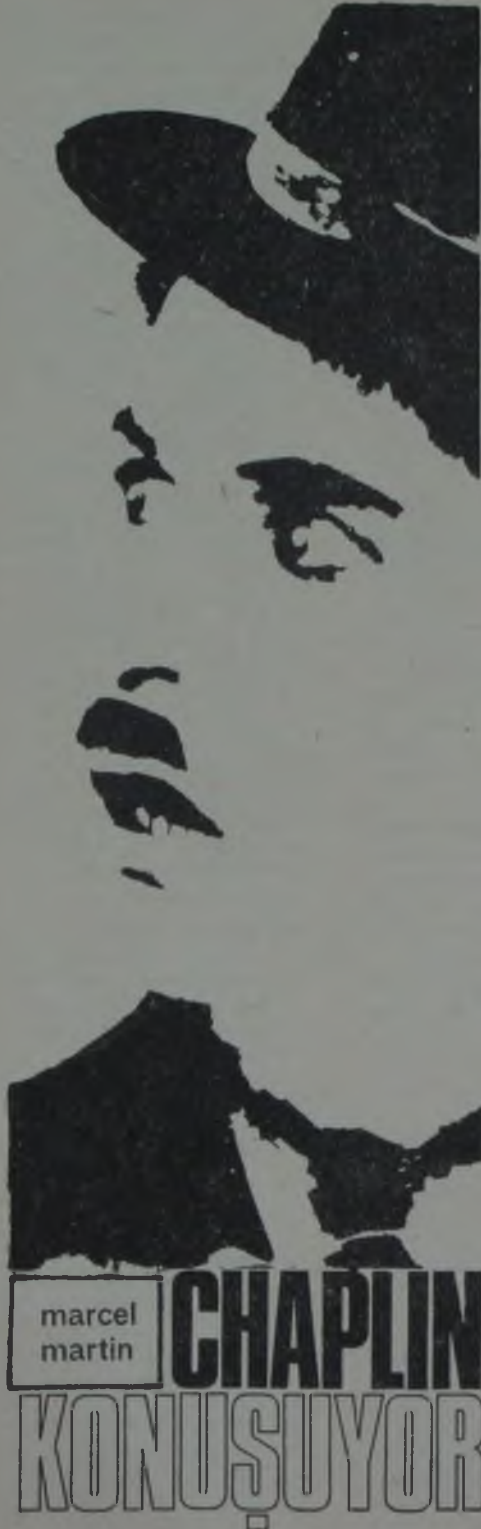
ERTEM EĞİLMEZ/BEN BİR SOKAK KADINIYIM. 1966

HULKİ SANER/ASLAN MARKA NİHAT. 1965

- 109) **ARSLANLARIN DONÜŞÜ** — Yön. / Yılmaz Atadeniz - Sen. / Yılmaz Güney - Gör. / Cengiz Tacer - Oy. / Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Sevda Ferdağ, Erol Taş Yap. / Da-daş Film
- 110) **KANLI VADI** — Yön. / Suat Sonay - Oy. / Tarık Kaptanoğlu, Şükran Kent, Ali Tokat
- 111) **TÜRKÜN AŞKI BAŞKADIR** — Yön. ve Sen. / Yavuz Figenli - Gör. / Ali Uğur - Oy. / Yusuf Sezgin, Selma Güneri, Güven Erte - Yap. / Aşkın Film
- 112) **ANADOLU KANUNU** — Yön. / Hasan Kazankaya - Sen. / Şinasi Onengüt - Gör. / Yılmaz Ceylan - Oy. / Tamer Yiğit, Gülsün Kamu, Hayati Hamzaoğlu, Aliye Rona Yap. / Kazankaya Film
- 113) **KISKANÇ KADIN** — Yön. / Nuri Ergun - Sen. / Osman Seden - Gör. / Kenan Kurt Oy. / Cüneyt Arkin, Hülya Koşuyiğit, Çolpan İlhan - Yap. / Ak-Un Film
- 114) **ERKEK VE DIŞI** — Yön. / Halit Refiğ - Sen. / Halit Refiğ, Bülent Oran - Gör. / Mustafa Yılmaz - Oy. / Fikret Hakan, Selda Alkor, Reha Yurdakul, Kuzey Vargın - Yap. / Uğur Film.
- 115) **KOCA YUSUF** — Yön. ve Sen. / Çetin Karamanbey - Gör. / Feridun Kete - Oy. / Fatma Gırik, Ozdemir Aydın, Necdet M. Ayrıl, Feridun Çölgeçen - Yap. / Yavuz Film
- 116) **TİLKİ SELİM** — Yön. / Nişan Hançer - Sen. / Yılmaz Güney - Gör. / Necat Okçugil - Oy. / Yılmaz Güney, Birsen Menekşeli, Kenan Pars, Mümtaz Ener - Yap. / Ni - Va Film
- 117) **KIRIK SAZ** — Yön. ve Sen. / Abdurrahman Palay - Gör. / Manası Filmeridis Oy. / Yusuf Sezgin, Yıldız Tezcan, Hüseyin Baradan, Atif Kaptan - Yap. / Pesen Film
- 118) **ÖLÜM YAKLAŞIYOR** — Yön. / Hıçrı Akbaşı - Sen. / Veli Akbaşı Gör. / Mengü Yeğin - Oy. / Fikret Hakan, Sibel Göksel, Suzan Avcı, Süleyman Turan - Yap. / Altın Film
- 119) **HAYATLARINI KANLA YAZDILAR** — Yön. ve Sen. / Cahit Günal - Gör. / Vedat Akdikmen - Oy. / Tuğ Oral, Sevinç Pekin, Orhan Alkan, Atilla Ergün - Yap. / Uzun - Günal Film
- 120) **KİBAR ALİ** — Yön. / Fehmi Tengiz - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Fevzi Eryılmaz Oy. / Yusuf Sezgin, Esen Püsküllü, Kenan Pars, Ozdemir Han - Yap. / Ateş Film
- 121) **İNSAN BİR KERE ÖLÜR** — Yön. ve Sen. / Hüsnü Cantürk - Gör. / Cahit Engin - Oy. Kartal Tıbet, Sevda Ferdağ, Erol Taş, Reha Yurdakul - Yap. / Kulüp Film
- 122) **GAVUR DAĞIN EŞKİYASI** — Yön. ve Sen. / Kayahan Arıkan - Gör. / Sami Acun - Oy. / Nilüfer Aydan, Tuğ Oral, Gülbin Eray, Hayati Hamzaoğlu - Yap. / Zafer Film
- 123) **SİLÂHINA SARILAN ADAM** — Yön. / Şinasi Ozonuk - Sen. / Emin Demirtay - Gör. / Fevzi Eryılmaz - Oy. / Nilüfer Aydan, Özkan Yılmaz, Tuncel Kurtiz -Yap. / Levent Film
- 124) **İNTİKAM YEMİNİ** — Yön. / Mehmet Aslan - Sen. / Vecdi Uygun - Gör. / Rafet Şiriner - Oy. / Yusuf Sezgin, Nurlan San, Gülbin Eray, Yıldırım Gençler - Yap. / Seher Film
- 125) **ERKEK SEVERSE** — Yön. ve Sen. / Orhan Aksoy - Gör. / Orhan Kapkı - Oy. / Ediz Hun, Filiz Akın, Ajda Pekkan, Reha Yurdakul - Yap. / Orhan Film
- 126) **ÇILGIN GENÇLİK** — Yön. ve Sen. / İlhan Engin - Gör. / Memduh Yükmän - Oy. / Selma Güneri, Salih Güney, Kuzey Vargın, Semiramis Pekkan - Yap. / Lamek Film
- 127) **TURİST ÖMER ALMANYADA** — Yön. / Hulki Saner - Sen. / Hulki Saner, Erdoğan Tunaş, Suavi Sualp - Gör. / Turгут Oren - Oy. / Sadri Alışık, Çolpan İlhan, Suzan Avcı, Sevim Emre - Yap. / Saner Film

- 128) **YIGİT YARALI OLUR** — Yön. / Ertem Göreç - Sen. / Lütfü Akad - Gör. / Ali Yaver Oy. / Yılmaz Güney, Hülya Koçyiğit, Muhterem Nur, Kenan Pars - Yap. / Metin Film
- 129) **GECELER YARIM OLDU** — Yön. / Ülkü Erakalın - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Gani Turanlı - Oy. / Nuri Sesiğüznel, Selda Alkor, Neriman Göksal - Yap. / Duygu Film
- 130) **MALKOÇOĞLU** — Yön. / Süreyya Duru - Sen. / Ayhan Başoğlu - Gör. / Mahmut Demir Oy. / Cüneyt Arkin, Selma Günerli, Semih Serger, Gülbın Eray - Yap. / Duru Film
- 131) **EŞKİYA** — Yön. / Hicri Akbaşlı - Sen. / Veli Akbaşlı - Gör. / Mengü Yağın - Oy. / Sibel Göksel, Tanju Korel, Ali Çağaloğlu - Yap. / Altın Film
- 132) **AŞKIN GÖZYAŞLARI** — Yön. / Zafer Davutoğlu - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Kenan Davutoğlu - Oy. / Yıldız Tezcan, Efgan Efekan, Neriman Köksal, Seniğ Orkan Yap. / Kemal Film
- 133) **FABRIKANIN ŞOFÖRÜ** — Yön. / Ümit Utku - Sen. / Safa Önal - Gör. / Yılmaz Gürbüz - Oy. / Nuri Sesiğüznel, Fatma Girik, Necdet Tosun - Yap. / Kervan Film
- 134) **CAMOKANIN İNTİKAMI** — Yön. ve Sen. / Suat Yalaz - Gör. / Mustafa Yılmaz - Oy. / Kartal Tibet, Figen Say, Danyal Topatan - Yap. / Olçay Produksiyon
- 135) **ALTIN ÇOCUK** — Yön. / Memduh Un - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Şevket Kıymaz Oy. / Göksel Arsoy, Sevda Nur, Altan Günbay - Yap. / Göksel Film
- 136) **KIR ATLI EFE** — Yön. ve Sen. / Nuri Akıncı - Gör. / Cezmi Ar - Oy. / Ahmet Mekin, Tijjen Par, Tuğ Oral, Necdet Çağlar - Yap. / Dadaş Film
- 137) **ÖLMEK Mİ YAŞAMAK MI** — Yön. / Türker İnanoğlu - Sen. / Safa Önal - Gör. / Çetin Gürtop - Oy. / Hülya Koçyiğit, Yusuf Sezgin, Önder Somer - Yap. / Er Film
- 138) **NUHUN GEMİSİ** — Yön. ve Sen. / Duygu Sağıroğlu - Gör. / Cengiz Tacer - Oy. / Fikret Hakan, Nilüfer Aydan, Erol Taş, Semiramis Pekkan - Yap. / Efes Film
- 139) **DIŞI KARTAL** — Yön. ve Sen. / Yücel Uçanoğlu - Gör. / Turgut Oran - Oy. / Selda Alkor, Turgut Ozatay, Hüseyin Baradan - Yap. / Gürsu Film
- 140) **BEN BİR KANUN KAÇAĞIYIM** — Yön. ve Sen. / Orhan Elmas - Gör. / Nedim Akanlar Oy. / Tuğ Okan, Pervin Par, Hüseyin Baradan - Yap. / Bırsel Film
- 141) **YÜZ KARASI** — Yön. ve Sen. / Aşam Gülyüz - Gör. / Memduh Yükmán - Oy. / İzzet Günay, Sevda Ferdağ, Esen Püsküllü, Naci Erhun - Yap. / Metro Film
- 142) **DENİZCİER GELİYOR** — Yön. / Feyzi Tuna - Sen. / Sadık Şendil - Gör. / Mike Rafaelyan - Oy. / Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Tuğay Toksöz, Süleyman Turan, Şeref Gedik - Yap. / Arzu Film
- 143) **KARAKOLDA AYNA VAR** — Yön. ve Sen. / Halit Refiğ - Gör. / Necati İlktaç - Oy. / Fatma Girik, Sadri Alışık, Suphi Tekniker, Semih Serger - Yap. / Uğur Film
- 144) **KARACAOĞLAN** — Yön. ve Sen. / Nuri Akıncı - Gör. / Cezmi Ar - Oy. / Salih Güney, Tijjen Par, Necdet Çağlar, Nuran Aksöy - Yap. / Dadaş Film
- 145) **BOĞAZİÇİ ŞARKISI** — Yön. ve Sen. / Nejat Saydam - Gör. / Melih Sertesén - Oy. / Selda Alkor, Tamer Yiğit, Adnan Şenses, Baki Tamer - Yap. / Acar Film
- 146) **ÇALIKUŞU (İki Devre)** — Yön. ve Sen. / Osman Seden - Gör. / Kenan Kurt - Oy. / Türkân Şoray, Kartal Tibet, Kadir Savun, Neriman Köksal - Yap. / Kemal Film
- 147) **BATTAL GAZİ** — Yön. ve Sen. / Muharrem Gürses - Gör. / Fevzi Eryılmaz - Oy. / Atilla Gürses, Tijjen Par, Sevim Emre, Atif Kaptan - Yap. / Atilla Film
- 148) **AYRILIK ŞARKISI** — Yön. / Ülkü Erakalın - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Manası Filmeridis - Oy. / Cüneyt Arkin, Selda Alkor, Ajda Pekkan - Yap. / Melek Film
- 149) **KANUNSUZ DAĞLAR** — Yön. ve Sen. / Nuri Akıncı - Gör. / Cezmi Ar - Oy. / Salih Güney, Nuran Aksoy, Tuncel Kurtiz - Yap. / Dadaş Film
- 150) **YUMRUKLARIN KANUNU** — Yön. / Nişan Hançer - Sen. / Suavi Sualp - Gör. / Rafet Şiriner - Oy. / İzzet Günay, Birsén Menekşeli, Sevim Emre, Yıldırım Gençer Yap. / Şafak Film
- 151) **KADINLAR DÖVÜLMEZ** — Yön. / Mümtaz Alpaslan - Gör. / Mükremín - Oy. / Mümtaz Alpaslan, Orhon Arıburnu - Yap. / Dost Film
- 152) **KANUN BENİM** — Yön. / Ertem Göreç - Sen. / Safa Önal - Gör. / Ali Yaver - Oy. / Ayhan Işık, Sevda Ferdağ, Ali Şen, Nurhan Nur - Yap. / Metin Film
- 153) **HIZIR EFE** — Yön. / Mehmet Aslan - Sen. / Lütfü Akad - Gör. / Ali Uğur - Oy. / Fikret Hakan, Pervin Par, Tuncer Necmioğlu - Yap. / Ayfan Ticaret
- 154) **DAĞLARIN SAVAŞI** — Yön. / Nuri Akıncı - Sen. / Zafer Sülek - Gör. / Cezmi Ar Oy, Tuğ Okan, Nuran Aksoy, Tuncel Kurtiz - Yap. / Dadaş Film
- 155) **BÜYÜK HAKİKAT** — Yön. / Türker İnanoğlu - Gör. / Çetin Gürtop - Oy. / Ediz Hun, Filiz Akın, Turgut-Ozatay, Cahit Irgat - Yap. / Erler Film
- 156) **SİLAHSIZ DÖVÜŞELİM** — Yön. ve Sen. / Natuk Baytan - Gör. / Kaya Ererez - Oy. / Yılmaz Duru, Gülbın Eray, Erol Taş, Baki Tamer - Yap. / Mors Film
- 157) **ÇITKIRILDIM** — Yön. / Nuri Ergün - Sen. / İrfan Ünal - Gör. / Orhan Kapkı - Oy. / Cüneyt Arkin, Filiz Akın, Salih

- Güney, Gülsüm Kamu - Yap. / Ak-Ün Film
- 158) **GARIBAN** — Yön. / Aram Gülyüz - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Memduh Yükmán Oy. / Sadri Alışık, Orhan Günşiray, Esen Püsküllü - Yap. / Metro Film
- 159) **EŞREFFAŞALI** — Yön. / Erdoğan Tokatlı - Sen. / Yılmaz Güney - Gör. / Mustafa Yılmaz - Oy. / Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Kadir Savun - Yap. / Dadaş Film
- 160) **KARANFILLİ KADIN** — Yön. / Nevzat Pesen - Sen. / Fevzi Palay - Gör. / Manası Filmeridis - Oy. / Türkân Şoray, Beklan Algan, Yusuf Sezgin - Yap. / Pesen Film
- 161) **ÖLÜM SAATİ** — Yön. / Türker İnanoğlu - Gör. / Çetin Gürtop - Oy. / Hülya Koçyiğit, Yusuf Sezgin, Turgut Ozatay - Yap. / Erler Film
- 162) **KANLI MEZAR** — Yön. / Duygu Sağıroğlu - Sen. / Ali Atakan - Gör. / Cengiz Tacer - Oy. / İzzet Günay, Selma Güneri, Gönül Yazar, Cahit Irgat - Yap. / Efes Film
- 163) **DAĞDA SİLÂH KONUŞUR** — Yön. / Orhan Elmas - Sen. / Safa Önal - Gör. / Orhan Çağman - Oy. / Tunç Okan, Ajda Pekkan, Hüseyin Baradan - Yap. / Birsal Film
- 164) **FERHAT İLE ŞİRİN** — Yön. ve Sen. / Nuri Akıncı - Gör. / Cezmi Ar - Oy. / Tunç Oral, Nuran Aksoy, Selma Volkan - Yap. / Omür Film
- 165) **İZMİRİN KAVAKLARI** — Yön. / Sırrı Gültekin - Sen. / Safa Önal - Gör. / Nedim Akanlar - Oy. / Ekrem Bora, Figen Say - Yap. / Birsal Film
- 166) **ÇALIKUŞUM BENİM** — Yön. ve Sen. / Abdurrahman Palay - Gör. / Rafet Şiriner Oy. / Yıldız Tezcan, Salih Güney, Yıldırım Gencer - Yap. / Şafak Film
- 167) **ÖLÜM BUSEİ** — Yön. ve Sen. / Semih Evin - Gör. / Fethi Mürenler - Oy. / Eşref Kolçak, Tijen Par, Neriman Göksal - Yap. / Roket Film
- 168) **NAMUS BORCU** — Yön. ve Sen. / Semih Evin - Gör. / Fethi Mürenler - Oy. / Eşref Kolçak, Gülgün Ok, Erol Taş, Neriman Köksal - Yap. / Roket Film
- 169) **ÖLMEYEN AŞK** — Yön. / Metin Erksan - Sen. / Metin Erksan, Ertem Eğilmez, Sadık Şendil - Oy. / Kartal Tibet, Nilüfer Koçyiğit, Tanju Gürsu, Pervin Par Yap. / Arzu Film
- 170) **HEPİMİZ BİRİMİZ İÇİN** — Yön. / Aram Gülyüz - Sen. / Erdoğan Tunaş Gör. / Memduh Yükmán - Oy. / Selda Alkor, Tamer Yiğit, Süleyman Turan - Yap. / Metro film
- 171) **ÖLÜM TARLASI** — Yön. / Atıf Yılmaz - Sen. / Yaşar Kemal - Gör. / Gani Turanlı Oy. / Fikret Hakan, Suna Keskin, Erol Günaydın - Yap. / Ran Film
- 172) **YAŞAMAK HARAM OLDU** — Yön. ve Sen. / Remzi Contürk - Gör. / Cengiz Batuhan Oy. / Tunç Okan, Esen Püsküllü, Gülsün Kamu - Yap. / Duru Film
- 173) **KATİLLER DE AĞLAR** — Yön. Ülkü Erakalın - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Orhan Kapkı - Oy. / Ayhan Işık, Selda Alkor, Esen Püsküllü, Kenan Pars - Yap. / Duygu Film
- 174) **BANA BELÂ DERLER** — Yön. / Cevat Okçugil - Sen. / Nejat Okçugil - Gör. / Nejat Okçugil - Oy. / Fatma Girik, Yılmaz Gündüz, Kuzey Vargın - Yap. / Yılmaz Film
- 175) **FAKİRİN MEMET** — Yön. / Ferit Ceylan - Sen. / Süha Doğan - Gör. / Fevzi Eryılmaz - Oy. / Ahmet Mekin, Nurlan San, Baki Tamer
- 176) **SATILMIŞLAR** — Yön. ve Sen. / Nazif Kurthan - Gör. / Sertaş Karan - Oy. / Samim Meriç, Semiramis Pekkan, Gülbin Eray, Tuncer Necmioğlu - Yap. / Gün Film
- 177) **ALLAHAISMARLADIK** — Yön. ve Sen. / Nejat Saydam - Gör. / Kriton İlyadis - Oy. / Ediz Hun, Sema Özcan, Muzafer Tema, Çolpan İhan - Yap. / Saner Film
- 178) **FAKİR ÇOCUKLAR** — Yön. / Memduh Ün - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Cahit Engin Oy. / Fatma Girik, Reha Yurdakul, Gürel Unlüsoy - Yap. / Uğur - Kadri Film
- 179) **KARANLIKLARIN MELEĞİ** — Yön. / Mehmet Dinler - Sen. / Bülent Oran - Gör. / Manası Filmeridis - Oy. / Cüneyt Arkin, Hülya Koçyiğit, Neriman Köksal, Erol Tezeran - Yap. / Melek Film
- 180) **KANUNSUZ YOL** — Yön. / Ertem Göreç, Tunç Başaran - Gör. / Kaya Ererez - Oy. / Kartal Tibet, Nuran Aksoy, Mine Soley - Yap. / Kazankaya Film
- 181) **HAYAT KASIRGALARI** — Yön. ve Sen. / Talat Gözbek - Gör. / Dincer Onal - Oy. / Talat Gözbek, Sevim Emre, Altan Karındaş - Yap. / Gözbek Film
- 182) **MEYDAN KOPEĞİ** — Yön. / Yılmaz Duru - Sen. / Türkân Duru - Gör. / Ali Uğur Oy. / Yılmaz Duru, Figen Say, Reha Yurdakul, Cahit Irgat - Yap. / Tura Film
- 183) **KENARIN DİLBERİ** — Yön. ve Sen. / Osman Seden - Gör. / Necati İllıktaş - Oy. / Türkân Şoray, Göksel Arsoy, Kenan Pars, Gürel Unlüsoy - Yap. / Ak-Ün Film
- 184) **BEŞ FINDIKÇI GELİN** — Yön. / Hulki Saner - Sen. / Suavi Sualp - Gör. / Turgut Ören - Oy. / Ediz Hun, Semra Özcan, Yusuf Sezgin, Yılmaz Köksal - Yap. / Saner Film
- 185) **ZEHİRLİ KUCAK** — Yön. ve Sen. / Abdurrahman Palay - Gör. / Rafet Şiriner - Oy. / Selda Alkor, Tamer Yiğit, Parla Şenol, Tuncer Kurtiz - Yap. / Pesen Film
- 186) **EFKÂRLIYIM ABİLER** — Yön. / Türker İnanoğlu - Oy. / Sadri Alışık, Filiz Akın Yap. / Erler Film



«Chaplin'in kendi kişiliğini, hayatını, sanatını ve çalışmalarını sözkonusu ettiği 12 yazısı vardır. Bunlardan en ünlüsü kuşkusuz ilkidir. Bu yazı 1918 de yazılmıştır ve «erdemli kişileri» güldürmek için kullanılan yöntemleri ele alır. Chaplin'e «srri» üstüne sorular sorulduğunda, her güldürücü durumun, güç koşullar altında kalan bir kişinin gülünçlüğüne dayandığını söylüyor. Sanatçı sözlerine şöyle devam ediyor:»

#### SIRRIM YA DA GÜLDÜRME SANATI

... Bütün filimlerim, küçük, normal bir efendicik görünme çabası içinde ölesiye ciddi olabilme fırsatını sağlamak amacıyla hep güç durumlarda kalmak düşüncesi üstüne kurulmuştur. Bu yüzden, ne denli güç durumda kalırsam kalayım, tepe taklak yere düşmüş olsam bile, benim için en önemli şey hemen bastonumu yerden almak, melon şapkamı doğrultmak ve kravatımı düzeltmektir. Buna öylesine inanıyorum ki, yalnız kendimi güç duruma sokmaya çalışmakla kalmayıp başkalarını da aynı durumda bırakmak istiyorum.

Böyle hareket ederken elimdeki imkânları hep ölçülü kullanmaya dikkat ederim. Demek istiyorum ki bir olay iki ayrı kahkaha atılabiliyorsa bu olayı, aynı işi yaptırarak iki ayrı olaya yeğ tutarım. «Şarlo Kaçıyor» adlı filmde, bir balkonda genç bir kızla birlikte dondurma yerken bu söylediğimi yapmayı başardım. Alt katta, iyi giyinmiş, şişman, saygıdeğer bir hanımı bir masanın başına oturttum. Dondurmayı yerken elimden düşürdüğüm kaşık pantolonumun içinden kayarak balkona, oradan da aşağıdaki hanımın ensesine düşüyor. Seyirci önce benim gülünç durumuma gülüyor; sonra, ensesinden aşağıya akan dondurma yüzünden avazı çıktığı kadar bağırarak ve sıçramaya başlayan hanımın durumunu görünce kahkaha-yı basıyor. Burada bir olay var ama iki kişiyi güç duruma soktu ve seyirciyi iki kez güldürdü.

«Chaplin yalnız etkili bir güldürme mekanizması kurmakla yetinmiyor, ona hemen toplumsal bir boyut kazandırıyor ve bunun sürecini (processus) şöyle anlatıyor :»

Bu güldürme şekli basit görünmesine karşılık insan doğasının iki ögesini harekete geçirmeye yarıyor: seyirci, zengin insanların gülünç duruma düşmesini görmekten pek hoşlanır, öğelerden biri bu; diğeri de, seyirci topluluğu sahnedeki ya da perdedeki oyuncunun duyduğu heyecanı kendi de duymak eğilimindedir. Oyuncular da zenginlerin en kötü şeylere lâyık olmalarını görenin seyirciyi memnun ettiği tiyatrodaki çabuk öğrenilen şeylerin başında gelir. Bunun nedeni de insançoğunun onda dokuzunun yoksul olması ve için için, geriye kalan onda birinin zenginliğini kıskanmasıdır. Filmde dondurmayı yoksul bir hizmetçi kadının boynundan aşağı kaydırırsaydım, seyirci güleceği yerde kadıncağıza acıyacaktı. Ayrıca, hizmetçi saygıdeğer bir kişi olmadığına göre, ortada yitirilecek bir saygı kalmayınca bu olay hiç de gülünç olmayacaktı. Bir zengin boynundan aşağıya dondurma akıtmak, seyircinin gözünde, onu lâyık olduğu şeye kavuşturmak demektir. İnsançoğu tanıklık ettiği heyecanları aynen kendisi de duyar demiştim size. Örneğin, filmde zen-

gin hanım sırtından akan dondurmanın etkisiyle ürperirken seyirci de onunla birlikte ürperir. Bir oyuncuyu gülünç kılan şeyi, seyircinin önceden tanımış olması gerekir, yoksa seyirci onun ne çeşit bir etki yarattığını anlayamaz. Seyirci dondurmanın soğuk olduğunu bildiği için o sahneyi seyrederken ürperir. Filimde seyircinin hemen tanıyamadığı bir şeyden yararlanılırsa etki gücü azalır. İşte bunun için ilk filimlerde sık sık kremalı pasta fırlatma sahneleri düzenlenilirdi. Herkes bu pastaların ne denli kolaylıkla ezildiğini bilir, böylece kafasında pasta parçalanmış oyuncunun neler duyabileceğini anlardı.

«Chaplin, bundan sonra «tip»ünün kaynağını anlatmaya koyuluyor. Bu bölümde yalnız İngilizlerin etkisinden söz edildiği, bu yazının yayımlanmasından birkaç yıl sonra Chaplin'in saygıyla anacağı Max Linder adının geçmediği farkedilecektir.»

Bu tipi yaratmak düşüncesinin bana nereden geldiğini çok kişi sordu. Bu biçim bir varlığı, Londra'da otururken gördüğüm birçok İngiliz tipinin bileşiminden yarattım. Karno'nun «İngiliz müzikholünde bir gece» adlı pantomiminde oynarken, Keystone Film Company - ilk filimlerimi onların hesabına çevirmiştim - işimi bırakıp kendilerine katılmamı isteyince bir an durakladım: ne çeşit bir gülünç tip yaratabileceğimi bilmiyordum. Ama az sonra, Londra'dayken kısa bıyıklı, dar elbiseli, bambudan bastonlu İngilizleri düşününce onlara benzemeye karar verdim. Baston düşüncesi belki de en mutlu buluşum olmuştur. Çünkü beni en çabuk tanıtan oydu, ayrıca onu başlıbaşına bir güldürü ögesi olacak şekilde kullandım. Bir bastonun milyonlarca kişinin nazarında bir insana ne denli züppe damgasını vurabileceğini başlangıçta iyice anlayamadım sanırım; böylece elimde bastonum, ciddi tavrımla badi badi yürüyerek sahneye çıkınca saygıdeğer bir kişi görünmek çabasındaymışım havasını yarattım, zaten asıl amacım da budur. İlk filimi Keystone Company'de çevirdiğim sırada yirmibir yaşındaydım <sup>(1)</sup> (Şimdi yirmi dokuzdayım); o yaşta insanlar hakkında ne bildiğimi sorarsanız, ondört yaşından beri seyirci önüne çıktığımı hatırlatırım size.

«Sherlock Holmes» adında bir oyundaki küçük rolüyle İngiliz müzikholüne girişini anlatıyor. Aynı zamanda sevgi ve saygı dolu cümlelerle annesinden söz ediyor.»

İngilterede pantomime çok değer verilir. Bu sanata bir yakınlık duyduğum için kendimi ona vermekten çok memnundum. Bununla birlikte, annem olmasaydı pantomim sanatında başarıya ulaşabilir miydim, bilmiyorum. Evde, hayatımda gördüğüm en şaşılacak pantomimi seyrediyordum. Annem saatlerce pencerede durur, sokağa bakar, ellerinin, gözlerinin, yüzünün ifadesiyle aşağıda olup bitenleri anlatırdı. Bunu her gün yapardı. Ona bakmakla, hareketlerine dikkat etmekle, ellerim ve yüzüm aracılığıyla yalnız duyguları ifade etmeyi, onları yansıtmayı öğrenmekle kalmadım, ayrıca insanı incelemeyi de öğrendim. Annemin dikkat etme şeklinde olağanüstü bir şey vardı. O sabah, Bill Smith'in sokağa çıkışını görmüştü. «İşte Bill Smith,» derdi. «Ayaklarını sürüyor, botları da boyalı değil. Kızgın görünüyor, karısıyla dövüştüğüne,

kahvaltı etmediğine bahse girerim. İşte dediğim gibi, bir şeyler yemek için kahveye giriyor.» Hiç şaşmazdı. Bill Smith'in karısıyla dövüştüğünü az sonra öğrendim. İnsanları bu şekilde incelemek, annemin bana öğretebileceği en değerli şeydi, çünkü onun gibi yapmakla insanlara nelerin gülünç geldiğini öğrendim. Bu yüzden, filimlerim halka gösterildiği zaman bir gözümle filme bakarım, diğerini de seyircilere dikerim. Seyirciyi güldüren şeyle güldürmeyi farkederim. Orneğin, seyirci, birçok gösteride, gülünç olmayı istediğim bir sahneye gülmüyorsa o sahnenin özünde, oynanışında ya da filme alınışında yanlış olan yanı bulmaya gayret ederim. Üstünde pek durmadığım bir hareketin güldürdüğünü sık sık görürüm; hemen gözlerimi dört açar, bu hareketin neden güldürdüğünü anlamaya çalışırım. Her ne şekilde olursa olsun, filimlerimden birini görmeye gittiğim zaman, müşterisinin ne aldığına, ne yaptığına dikkat eden tüccar gibiyimdir. Bir tiyatro gösterisinde seyircinin neye güldüğüne dikkat ettiğim gibi, gülünç sahneler bulmak için seyirciyi de gözümünden kaçırmam.

«Chaplin, insanların davranışlarını ve sokakta geçen olayları incelemekle yarattığı güldürü buluşlarından örnekler veriyor. Bir yemek sırasında, arkasında oturan birisine gülümseyen bir konuşan kendisine gülümsediğini sanmak gibi bir yanlışlık Chaplin'e «Kür» ve «Mösyö Verdu»daki o ünlü gag'ının buluşunu kazandırmıştı. Dediklerine bakılırsa güldürüsünün temeli, karşıtlığa ve sürprize dayanıyor.»

Her tasarımın gerçekleşip gerçekleşmediğini, bir güldürü filmi çevirmenin kolay olup olmadığını soruyorlar bana. Bir filmin düşünülüşünden rol dağıtımına, çekimine, kurgusuna ve piyasaya sürülüşüne dek nerelerden geçip geldiğini halkın bilmesini çok isterdim. Seyircinin gördüğü 2000 ayak (feet) uzunluğundaki filmi elde etmek için 60000 ayak filmi şeridi harcarım. Bu 60000 ayak filmi oynatmak yirmi saat sürer. Aşağı yukarı yirmi dakikalık bir film yapabilmek için bu 60000 ayaklık şeridi basmak gerekir.

Arasına bunları hatırlayınca, eğer aklımdaki bir düşünce, onu bulmak için çok çalışmışsam bile, filme çekilecek şekilde son biçimini almamışsa onu hemen bir kenara bırakır başka birini işlemeye bakarım. Bence yarım yamalak şeylerle vakit kaybedilmemelidir. İnsan yaptığı iş dört elle sarılmalı, ama elinden geleni yaptıktan sonra iş çıkmaza girerse başka bir şeyle ilgilenmeli, sonra eğer ilk ele aldığı işe hâlâ inancı varsa ona yeniden dönmeli. Ben hep bu şekilde çalıştım.

İşimde ancak kendi değer ölçülerime güvenim vardır. Çekim yerinin çevresinde bulunanlar, arada bir o sırada çekilmekte olan sahneye çok güldükleri hâlde film tamamlandıktan sonra böyle sahneleri gülünç bulmadığım için çıkarıp attığım olmuştur. Kendimi çevremdekilerden daha üstün zevkli bulduğum için değil, filmle ilgili bütün yergilerin ya da övgülerin sorumluluğunu taşıyan tek insan olduğum için böyle davranıyorum. Filmin başında seyirciyi uyarıp: «Ey Seyirci! gülmediğin için seni ki-

(1) Aslında yirmibeş yaşındaydım.



namıyorum. Ben de bu sahnayı gülünç bulmamıştım. Ama çevremdekiler aynı düşüncede değillerdi, ben de onların yargılarına boyun eğdim.» diyemem.

«Chaplin yalnız kendi yargılarına güveniyor. Çok gülünç olmamaya de dikkat edilmesine parmak basıyor. Onca, insan yeteneğini zorlarsa başarısızlığa uğrayabilir.»

Bu yöntemimle hep başarıya ulaştığımı söylemem, ama kaba saba, bayağı hareketlerle olacağına akıllı bir eylem yoluyla güldürmek isterim. Seyirciyi güldürmenin bir sırrı yoktur. Benim sırrım ,filimlerimde işe yarayacak bütün olayları yakalamak için gözümü dört açıp kafamı bu yolda işletmektir. İnsanı inceledim çünkü onu tanımadan mesleğimde hiçbir şey yapamazdım. Bu yazının başında dediğim gibi, bütün başarıların temeli insanı tanımaya dayanır.<sup>(1)</sup>.

«Birkaz yıl sonra Chaplin, yine ünlü bir yazısında, seyircisiyle olan ilişkiler sorununu ele alıyor.»

### SEYİRCİ NE İSTEDİĞİNİ BİLİYOR MU?

Doğrusunu söylemek gerekirse, bence seyirci ne istediğini bilmiyor: kendi mesleğimden çıkardığım sonuç budur. Yaratmış kişilik ün salıncaya dek, bunca film ve çeşitli durum içinde sunduğum kişilik üstüne seyircinin kafasında en ufak bir düşünce yoktu. Şarlo'yu seyirciye iyice tanıttımdan önce her türlü güçlüklerle karşılaştım. Şarlo'mu incelemele ele alıp işlemek gerekiyordu, oysa benden kaba güldürü yapmamı istiyorlardı. Karmakarışık makyajlara bürünmeye kışkırtılıyordum, oysa makyaj perdede hiç işe yaramaz: seyirci ancak gerçek kişilere ilgi duyar.

Eskiden, para için, idealime erişmek amacıyla çalışmanın verdiği kıvanç için filim çevirirken hiçbir sorumluluğum yoktu ve gerçek güldürü yaratıyordum. Günün birinde hiç beklemediğim anda - tam bir alçakgönüllülükle söyleyebilirim - seyircinin sevdiği bir insan olduğumu gördüm. O günden sonra, yâni korumam gereken bir üne eriştiğimi farkettiğim andan sonra sorumluluğum ne demek olduğunu anladım, bu arada birçok yönden daha iyi çalışmaya başladım, ama ayrıca, yaptığım işi birçok yönden daha iyi incelemeye de koyuldum. Yalnız titiz davranmak yetmez. İşimi düşündükçe, kafamda tasarılar kurdukça, mizahın ruhuna değil de işleyişine (mekanizmasına) bağlı olduğumu görüyordum. Daha çok entelektüel olmaya, filimlerimin seyircide uyandırdığı istekleri incelemeye çalışıyordum. Beni çok kayıran bu seyirci kitesinin hoşuna gitmek istiyordum. Muhakkak sevelecek, ya da filmin olgusuyla hiç ilgisi olmayan ama insanı ister istemez güldüren şeyler vermeliydim onlara.

«Kendisinden ne istediğini bildiğini sanırken Chaplin bir seyirciden mektup almış. Mektupta «seyircisinin esri olduğundan» yakınılıyordu, «oysa başlangıçta seyirci onun esiriydi.»

Bu mektup bana iyi ders olmuştu. Yaptığım iş ancak, neşenin özünü, neşenin kendisini kavradığım ölçüde iyi olabilirdi. Mektubu aldıktan bu yana seyircinin istediğini

sandığım şeyi özellikle yapmamaya kendimi zorladım. İfade şekli olarak kendi zevkimi halkın benden istediğine yeğ tutarım, ayrıca gerek kendi çalışmalarımından ya da başka ünlü mizahçıların çalışmalarından elde edeceğim sonuçlara da yeğ tutarım. Seyirciye karşı değil, daha çok yayımcı, tiyatro yöneticisi ya da tüccar ve sanayici gibi hakla alışverişini olan aramızdaki kişilerin, halkın ne istediğini bildiklerini sanatçıların ustalıklarına karşı olduğum için böyle konuşuyorum.

Seyircinin istediğine kavuşmadığı bir gerçektir çünkü yeni bir şeyin, kişiliğin ya da öykünün ortaya ilk çıkışı günümüzde hep çok beğeniliyor.<sup>(1)</sup>

«Bu önemli yazıda Chaplin, kendisini yakından ilgilendiren tragedya ile güldürü türü arasındaki ilişkiler konusunda düşüncelerini açıklıyor. Kendi yaratış yöntemleri üstüne gözlemlerini anlattıktan sonra seyircinin tragedya türünü pek sevmediğini çünkü sahnede ya da perdede bile olsa seyircinin felâketten çok korktuğunu söylüyor: bu arada tragedya ile güldürünün birbirlerine yakın olduklarını hatırlatıyor.»

### SEYİRCİ KARŞISINDA GÜLDÜRÜ VE TRAGEDYA

Biz seyirci olarak tragedyanın kendisini değil onu güldürünün içinde görmekten hoşlanırsınız. Değişkenliğimizi bundan da öteye götürürüz; tragedyaı sevmediğimiz halde o, çoğumuz, güldürüden daha çok etkiler, ayrıca halim selim güldürünün değil de tragedyanın kuşkusuz gerçek sanat olduğunu kolaylıkla kabul ederiz.

Oysa güldürü hattâ hareketli güldürü grek tragedyası denli büyük bir sanat eseri olabilir. Bu çeşit oyunlar duygularımızı harekete geçirir; bir duygu yaratmak için her birinin - o sırada ister gülün ister içiniz titresin - onu bir sonuca ya da doruk noktasına götüren kendi mantık sistemi vardır. Her ikisinde de entrika ve düzmelere dayanan aynı esrarengiz güçler saklıdır. Güldürüde ve tragedya da bir kriz yaratacak koşulun hazırlanıp istenilen sonucu verecek biçime sokulması mantıksal ve kaçınılmaz olmalıdır. Güldürüde dış görünüşün tragedyaadaki denli önemli olmadığı sanılır ama bu doruk noktasına, bu «kriz'e», tıpkı tragedyaadaki gibi karakterler, sürpriz ve sonra gelecek sahnenin belli olmaması gibi üç öğenin kanalıyla erişilmelidir.

Genellikle güldürü kaba ve anlaşılması kolaydır; ama tarafsız davranılırsa, her insanoğlunun tutumunda kaba, anlaşılması kolay bir yan vardır. Güldürü seyrederken yaptığımız gibi tragedyaı da aynı kayıtsızlıkla seyreterek bu türü daha çok seveceğiz. Dediğim gibi, palyaço bizden o denli uzak ki - ya da biz öyle olduğumu sanıyoruz - onun felsefesi ya da davranışı üstüne düşünmek kimsenin aklına gelmez; oysa eğer palyaço, tragedya oyuncusu gibi bizde bazı heyecanlar uyandırıyor, onun davranışının tragedya oyuncusununki denli önemli olduğu ve ciddiye alınması gerektiği kanısındayım.

(1) Yazının aslı Kinogazeta'da (Moskova 1924) yayımlanmıştır.

(1) Bu yazı Marcel Lépierre tarafından Anthologie du Cinéma (s. 337) de yayımlanmıştır.

## FELLINI HAZIRLANIYOR

Federico Fellini Stanley Kramer'in *Çılgın Dünya / It's A Mad Mad Mad World* adlı filmini andıran, oyuncu kadrosu kalabalık bir komedi çevirmeye hazırlanıyor. Filmin adı şimdilik *G. Mastorna'nın Yolculuğu / G. Mastorna's Trip...* Baş oyuncusu Marcello Mastroianni. Baş kadın rolü için Shirley McLaine üzerinde düşünülüyor. Filmde Toto da görülecek.

## YENİ BİR AKIN

United Artists ortaklığı bilindiği gibi Charles Chaplin ve Mary Pickford tarafından kurulmuştu. O zamandan bu yana ortaklığın hisse senetleri defalarca el değiştirdi, kontrolü çeşitli kurumlar ya da kişiler tarafından yürütüldü. Geçenlerde United Artists'in hisse senetlerinin çoğunluğunu 153 milyon dolar karşılığında Amerika'nın en büyük gıda maddeleri dağıtıcısı Consolidated Foods satın almış. Paramount'un da yakında Wall Street'in devlerinden Gulf and Western'in eline geçeceği söyleniyor. Metro Goldwyn Mayer'in aslanının da böylece kafese girmesi muhtemel.

## TRUFFAUT VE MOREAU

François Truffaut gelecek yılın başlarında *Gelin Yastayı / La Mariée Etait en Deuil* adlı yeni filmine başlayacak. Filmin senaryosu William Irish'in bir romanından alınmış. Baş kadın rolünde Jeanne Moreau görülecek. Ancak, Moreau'nun filmdeki baş rol arkadaşı henüz seçilmiş değil. *Gelin Yastayı*, Truffaut'nun kendi deyimiyle daha önce çevirdiği *Piyaniisti Vurun / Tirez Sur Le Pianiste*'i andıran «Fransızlaştırılmış bir Amerikan heyecan filmi»

## BİR İSTATİSTİK

Sovyet Rusya'da yayınlanan istatistiklere göre geçen yıl 4 milyar kişi sinemaya gitmiştir. Ülkede 145.000 sinema vardır. Rus film endüstrisinde 25.000 kişi çalışmaktadır. 1965 yılı içinde 167 film çevrilmiştir. 1966 yılı içinde 1300 yeni sinema salonu yapıldığı bildirilmektedir.

## ULUSLARARSI SINEMACI

Akira Kurosawa yakında ilk İngilizce filmini çevirecek. Bu renkli filmin ikinci bir özelliği de bir Amerikan yapımcısı adına ve Japonya di-



1966 CANNES FİLM ŞENLİĞİNDE BAŞARI KAZANAN HENNING CARLSEN'İN SULT/AÇLIK'INDA PER OSCARESSON

şında çevrilmesi Yapımcının adı Joseph Levine. Filmin adı *Kaçan Tren / The Runaway Train*. Hikâyesi 1963 yılında New York'ta olmuş bir olaydan esinlenerek hazırlanmış.

## İSVEÇ'İ TANITACAK

491 ile yönetmenliğe başlayan İsveçli Vilgot Sjöman *Meraklıyım / Jag Ar Nyfikten* adlı yeni bir film çeviriyor. Filmin kahramanı genç kız. Sjöman'ın ilk defa 491'de kamera karşısına çıkardığı Lena Nyman... Genç kızın merakı bugünün İsveç'ini tanımak... Vilgot Sjöman çekim takımıyla birlikte İsveç'i dolaşiyor şimdi. Tahminine göre bu dolaşma iki yıl kadar sürebilecek. Sjöman bu defa senaryosuz çalışacak. Böylece daha kesin, daha canlı ve kestirme bir yoldan seyircisini etkileyebileceğini söylüyor.

## SIRA RENKLİDE

İsveçli Bo Widerberg beşinci filmi *Elvira Madigan*'da ilk defa renkli sinemayı deneyecek. Her zamanki gibi, yine Widerberg filmin senaryocusu ve yönetmeni. Oyuncular: Thommy Berggen, Pia Degermark, Lennart Malmer, Cleo Jensen. Elvira Madigan 1889 da olmuş gerçek bir aşk trajedisidir. Genç teğmen Sixten Sparre (Thommy Berggen) ailesini çocuklarını ve bağlı bulunduğu birliği bırakarak Elvira Madigan (Pia Degermark) peşinden gider.

## BRESSON ÇALIŞIYOR

Robert Bresson Eylülde yeni filmine başladı. *Mouchotte'un Yeni Hikâyesi / Nouvelle Histoire de Mouchotte*. Konu bir genç kızla bir av-

cının serüveni üzerine kurulu. Filmin senaryosu George Bernard'ın bir romanından alınmış.

## SONUNDA SİNEMAYA ALINDI

James Joyce'un *Ulysses*'i İrlanda'da Josaph Strick yönetiminde perdeye aktarıldı. *Ulysses* ile daha önce Amerikalı yapımcılardan Darryl F. Zanuck ve Jerry Wald ilgilenmişti. Bir aralık aynı şeyi Jack Cardiff de düşünmüştü. Fakat sonunda iş Walter Reade'e kaldı. Strick daha önce *Balkon / Balcony*, *Vahşi Göz / The Savage Eye* filmleriyle tanınmış New York'lu ilginç bir sinemacıdır.

## HOLLYWOOD PAHALILAŞIYOR

Hollywood'da film yapımının maliyeti günden güne yükseliyor. Amerika Film Yapımcıları Birliği Başkanı Jack Valenti'nin açıkladığına göre bugün ortalama film maliyeti 3 milyon doları bulmaktadır. Beş yıl önce bu sayı 2 milyon, 1946 da da 800.000 dolardı. Yirmi yıl önce Hollywood'da yılda 400 film yapılmaktaydı. 1965 te çevrilen filmlerin sayısı ise 191. Buna rağmen stüdyolar Televizyon için çevrilen filmlerle yine dolu...

## BEKLENEN FİLM

Jacques Demy *Rochefort'lu Kızlar / Les Demoiselles de Rochefort* adlı yeni müzikalinin çekimini bitirdi. Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, Gene Kelly, George Chakiris, Danielle Darrieux, Michel Piccoli ve Jacques Perrin'i bir araya getiren bu film *Cherbourg Şamsiyeleri*'nden farklı bir stilde olacak. Fotoğraf yönetmeni: Ghislain Cloquet. Dekorcu: Bernard Evein. Müzik yönetmeni: Michel Legrand.

Son Venedik film şenliğinde, büyük savlarla şenliğe katılan filmlerin kopardığı fırtınalar, sinemayı, sinema sanatını, bugüne dek karşılaştığı en büyük tehlikeden korumak için toplanan bir kongrenin, sesini yeterince duyurabilmesine engel oldu. Sinematek Derneğinin de konuk olarak çağrıldığı ve katıldığı bu kongrenin ayrıntılarını, sinemayı örseleyen bir tehlikeyi sizlere duyurmak amacı ile sunuyoruz.

Vinci'nin Mona Lisa'sı bir dinamit bloku üzerinde yapılmış olsaydı, Taj Mahal her an çökme tehlikesi içinde bulunsaydı, bu sanat eserleri ortadan kaldırılır mıydı, yoksa yarattıkları tehlikenin giderilmesine çalışarak bu ender güzelliklerden insanların yararlanmalarının sürdürülmesi mi sağlanırdı?

Bu güç cevaplanabilecek sorular 23. Venedik sanat şenliği sırasında toplanan Sinema müzeleri Dünya Birliği'nin (Union Mondiale des Musées du Cinéma) kongresinde, hiç de varsayım olmayan bir güçlüğü yenmek için yapılan çalışmalar sırasında soruldu. Kongre toplanmasının başlıca nedeni, sinemayı sanat -hem de plâstik bir sanat- olarak belleyen kimselerin uykularını kaçıran bir akımın gittikçe yayılmaya başlamış olmasıydı. Bu akımın amacı, çok çabuk parlayan ve infilâk edici bir madde olan nitrat filmin, depo edilmesinin, gösterilmesinin, taşınmasının ve kopyalarının basılmasının yasaklanmasını sağlamaktadır. Sinema endüstrisinde uzun süre yanar filmler kullanılmış ve bunlar ender de olsa bazı kazalara, yangınlara ve can kaybına sebep olmuşlardı. Sonradan yanmaz, asetat filmler kullanılmaya başlandı. Ancak, Chaplin'in, Keaton'un, Eisenstein'in, Lang'ın ve birçoklarının sayılamayacak kadar büyük sayıda olan başeserleri yanar film üzerine işlenmiş olarak kaldı ve sinemateklerin belgeliklerinde büyük dikkat ve özenle korunmaya başlandı. Oysa bugün, Doğu Almanya'da başlayan, Çekoslovakya'ya sıçrayan, Fransa'da kendini duyuran bu akım, bütün yanar filmlerin, yanmaz kopyalarının basılmasını ve asıllarının, yarattıkları tehlikenin büyüklüğü yüzünden ortadan kaldırılmasını öngörmektedir. Halbuki, Rossellini, Joris Ivens gibi sinemacıların belirttikleri gibi bir filmin kopyası asla özgünü demek değildir ve kopya değerinden çok şey yitirmektedir.

Sinema tarihçisi Georges Sadoul'un sorduğu yukarıdaki sorular önemli ve sonuçlandırılması gereken bir sorunu ortaya atıyordu. Acaba bu filmlerin, yalnızca patlama ve yangın tehlikesi yarattıkları için ortadan kaldırılmaları mı, yoksa bu tehlikelerin yok edilmesine çalışmak mı gereklidir. Mona Lisa'nın her an zarara uğrama olasılığı varolduğuna göre, neden kopyası yapıp halka sunuluyor da özgün olanı tehlikeye atılıyor?

Her ülkede yönetici kadrosu, sorumluluk duygusundan yoksundur. Sinema alanında da bu böyle olmuştur. Doğu Almanya ve Çekoslovakya'da devlet yönetimi altındaki si-

nema, bütün nitrat başeserlerini teker teker yitirmiş, yöneticilerin kendi emniyetlerine karşılık bazıları dünyada tek olan filmler ortadan kaldırmıştır. Gerçi yanmaz kopyaları vardır ama kopya hiçbir zaman özgün olanının niteliklerine erişememektedir. A.B.D.'de yanar filmlerin gösterilmesi, taşınması ve basılması, Fransa'da basılması (Fransız Sinemateki'nin elinde 50.000 nitrat negatif vardır), yasaktır. İtalya ve Avusturya'da özel koşullara bağlıdır. Diğer birçok ülkede tehlike kendisini duyurmaktadır. Bunun önüne geçebilmek için, Sinema Müzeleri Birliği, tehlikeyi ortadan kaldıracak ve yöneticilerin engelleyici kararlarını geri alacak çalışmalarına, bir kongre toplamak ve akımın zararlı yönlerini, sinema ile ilgili en yetkili kişilerin ağzından belirtmek suretiyle başlamıştır. Ayrıca bilimsel çalışmalarını sürdüren Fransız Sinemateki, nitrat filmin patlama tehlikesini bütünüyle ortadan kaldıran ve «Modérateur» adı verilen bir madde yapmış, bütün sinematekler bu çabaya, bugüne dek nitrat film yüzünden kaza olmadığını belirten raporlarla katılmışlardır. Verilen bazı rakamlar benzin kurbanlarının, nitrat film kurbanlarından yüzlerce kere fazla olduğunu ortaya koymuştur. Bugün kimse benzinin kullanılmasını yasaklama yoluna gitmemektedir.

Bu şekilde, bütün sinema adamlarının imzalayacakları bir bildiri, sinemateklere, devlet memurlarının karşısına kuvvetli olarak çıkmaları fırsatını sağlayacağından, böyle bir bildiri hazırlanmış ve bir basın toplantısında gazetecilere duyurulmuştur. Tehlike şimdilik geçiştirilmiştir ama fırtına ancak dinmiştir.

Toplantıda alınan diğer bir önemli karar yeni sinemateklere, kurulacak bir film bankası tarafından film sağlanması yolunda alınan karar olmuştur. Böylece film darlığı çeken yeni sinematekler sürekli bir kaynağa sahip olacaklardır. Özellikle Sinematek Derneği gözönünde tutularak alınan bu kararın ne kadar yararlı olacağını tekrarlamak gereksizdir. Üzerinde anlaşılan bir diğer nokta da yine yeni kurulmuş sinematekler düşünülerek, çektikleri maddi sıkıntının, kurulacak bir fonla hafifletilmesi için alınmış prensip kararı olmuştur. Bu şekilde kopya basımı, filmleri depo etmeye yarayacak beton bloklar gibi büyük harcamalar gerektiren çalışmalar yerine getirilebilecek olacaktır. Kongre, birlik üyeleri arasında daha sıkı bir işbirliği yaratma dileğiyle sona ermiştir.

Sinematek Derneği, Fransız Sinemateki Genel Yazmanı Henri Langlois tarafından çağrıldığı bu toplantıda çok iyi karşılanmış, birçok Sinematek, ülkelerinde bir Türk filmleri programı düzenlemeyi kabul etmiş ve bu yolda çalışmalar başlamıştır.

Sinema sanatını örseleyen fırtına aslında çok daha önemlidir ve ulusların kültürlerini, geçmişlerini tehlikeye atmaktadır. Akımın benimsenmesi belki de sanat kavramını bütünüyle değiştirecektir.

Herşeye karşın sanat mı, yoksa...



Charlie «Yumurcak». Bana öyle geliyor ki Chaplin'in en tutulan yapıtının adı, Chaplin adının yanında yer almak hakkını kazanmıştır. Fatih, Arslan Yürekli veya Korkunç gibi sıfatlar Büyük Britanya adalarını fetheden Guillaume'un, Haçlı seferlerinin destanlara geçmiş, cesur Richard'ın ya da bilgin Rus Çarı IV. İvan'ın iç kişiliğini açıkladıkları gibi, bu film adı da sanatçının gerçek yüzünü açığa vuruyor.

Beni,  
ne yöneticiliği,  
ne yöntemi,  
ne hileleri,  
ne de güldürü tekniği  
ilgilendiriyor, uğraşmak da istemiyorum bunlarla.

Aklım Chaplin'e takılınca ilkin, olayları öylesine garip bir şekil altında gören, tepkisini gene öylesine garip görüntülerle açıklıyan, o garip düşünce şeklini kavramak isteği doğuyor içime. Ve, bu düşüncemi izlediğimde, hayat görüşü öncesi sezgi halinde bizi saran dünyada varolan o elemana ulaşmak ihtiyacı ortaya çıkıyor.

Kısacası, biz Chaplin'in felsefesiyle değil, Chaplin mizahının tek ve taklit edilemeyen buluşlarını meydana getiren hayat görüşü ile ilgileneceğiz.

Tavşanın görel sahası ensesinde kesitleniyor, bu demek ki tavşan arkasına bakamıyor. İzlemekten çok izlenmeğe mahkûm olduğuna göre pek şikâyetçi de olamıyor. Şu

var ki iki gözünün görel sahası önde kesitlenmiyor ve böylece tavşanın önünde görmediği bir saha açık kalıyor. Bu yüzden, kaçarken, tavşan karşısına çıkan lik engelse çarpabilir.

Tavan bizden ayrı bir şekilde dünyayı görüyor. Koyunun gözleri öyle bir şekilde yerleştirilmiş ki, bir gözün görel sahası öbür gözün görel sahasına süperpoze olmuyor. Koyun biri sağda, biri solda, optik olarak tek bir görüntüde düşümleşmiyen iki ayrı dünya görüyor.

Değişik bir görüş açısı -görüntü ve çerçeveleme konusunda da- değişik etkiler doğurur. Tavşanlardan ve koyunlardan, çerçevesindeki bütün toplumsal atmenlerin merkezi gibi saydığımız, insana geçince bu sezgiden bir görüş doğar ve, kaçınılmaz bir şekilde, bu görüşten bir «dünya görüşü» nün, bir «felsefe» nin formülüne geçilir.

Göz nasıl yerleştirilmiştir? (Burada söz konusu olan düşüncenin gözüdür). Nasıl görüyor? Bu göz, bu olağanüstü göz, Chaplin'in gözü nasıl görüyor? Dante'nin cehennemini, «Asri Zamanlar»ın Goya'yı andıran kapriçyosunu kuşkusuz bir neşe içinde gören bu göz.

Bizi duygulandıran ve ilgilendiren budur; budur çözmek istediğimiz esrar: Charlie Chaplin hayata hangi gözlerle bakıyor?

Hiç şüphe yok ki gözlerinin esrarı «Asri Zamanlar»da açıklanıyor.

Sayıllı güldürülerinde, ansızın, adeta kazanan fakir ve zengin olarak ayırdedilen, iyi ve kötü, küçük ve büyük insanlar arasındaki çatışmalarında Chaplin'in öznelerele birlikte gülüp ağlıyordu.

Fakat, Amerika'daki buhranın en yakın zamanlarında, iyi ve kötü «yumurcak»lar, bağdaşamayan toplum sınıflarının birer temsilcisi kesilince; Chaplin ilkin göz kırptı sonra pür dikkat kesildi. Oysa «Asri Zamanlar»a öncesi gibi bakmağa devam ettiğinden kendi tema'sına karşı çıktı. Böylece, biçim olarak, bir ayırım yaratıldı: ele alınan konular korkunç ve biçimsiz oldu; Chaplin'in öz kişiliğine gelince de gözlerindeki esrar tamamen çözüldü.

Aşağıdaki görüşlerde hiç bir şekilde Chaplin'in çevresinde cereyan edenlerle ilgilendiğini ya da hâdiselerden habersiz olduğunu söylemek istemiyorum. Kavrıldığı şeyler beni ilgilendiriyor; beni ilgilendiren, onu güldüren bir görüntü dzisinin karşısında kendisini itham'a teslim olunca neler duyduğu, nasıl baktığı, neyi gördüğüdür. Dünyaya Chaplin'in açısından bakmak için hangi gözlerle bakmalı?

Birkaç çinli çocuk zevkle gülüyor.

Yavaşça, biraz daha hızlı, daha hızlı, daha yavaş, gene hızlı.

Neye gülüyorlar?

Odanın dibinde cereyan eden bir sahneye bakıp gülüyorlar. Orada neler oluyor?

Sarhoş görünen bir adam yatağına uzanmıştır. Ufak tefek bir çinli kadın hırsıyla yüzüne vuruyor. Çocuklar kakhahalarla gülüyor.

Oysa o adam babaları, ufak tefek çinli kadın da anneleri. Ustelik o koskoca adam sarhoş değil, eşi de sarhoş diye dövmüyor onu.

Adam ölmüştür.....

Kadın adamı öldüğü için tokatlıyor; onu ve kahkahalarla gülen o çocukları terkettiği, açlıktan ölüme mahkûm ettiği için.

Bu sahne Chaplin'in bir filminden alınmış değil.

André Malraux'nun ilginç bir romanı olan *La Condition Humaine* (İnsanlık Durumu) de varolan bir sahne bu. Chaplin'i düşününce daima onu, eşinin tokatlarla öylesine gülünç bir şekilde sallanan adamın kafasına bakıp zevkle gülen, o neşeli küçük çinlilere benzetiyorum.

Çinli kadının bir anne, koskoca adamın işsiz bir baba oluşu önemli değil, ölmüş olması da önemli değil zaten. Chaplin'in esrarı, gözlerinin sırrı burada. Bunda erişilmezdir; büyüklüğü de burada.

En olağanüstü, en acı ve en trajik hâdiselere neşeli bir çocuğun gözü ile bakmak; herhangi bir moral anlamın dışında, değerini aramadan, kahkahayı basan bir çocuk gibi görüntüyü hemen, ilk anda kavramak. Chaplin'in en yüce şekilde başarabildiği, biricik ve taklitsiz olduğu iş budur.

Bu araçsız görüş kabiliyeti güldürü sezgisini doğurur. Ve bu sezki kavrayış olur.

Kavrayışın üç şekli var :

**Hâdisa tamamen önemsizdir**, ve Chaplin'in kavrayışı bu kişisel biçiminin ırıl原因 (karakterize eden), kahkahayı ve göz yaşlarını bir araya getiren o mizahi melodramı yaratıyor.

Kör kız - farkına varmadan - Chaplin'i ıslattığında seyirciyi güldürebilir.

Aynı kız, iyileştikten sonra, onu seven, iyileşmesini sağlıyan insanın elini, sona kadar, tanımamakla melodramatik görünebilir.

Burada dahi melodramatik hava güldürüye kayabilir; Chaplin'in, intihardan kurtardığı, sadece sarhoş olduğu zamanlarda kurtarıcısını ve arkadaşını hatırlayan, milyoner arasında cereyan eden sahneler kör kızla tekrarlanıyor. Nihayet, **hâdisa toplumsal açıdan trajiktir**, ve burada neşeli yumurcağın görüşü «Asri Zamanlar»ın sanrısız ayrımlarını meydana getiriyor.

Büyük dükkânda sarhoşla dükkânı soyan işsizlerin karşılaşması...

Kızıl bayrak sahnesi...

Grevi ilân eden fabrikanın kapısında cereyan eden kışkırtıcı olaylar...

Hapishanedeki ayaklanma...

Chaplin'in bakışı, «Yumurcak» ve «Şehir Işıkları»ndaki moral tutumu, «Altına Hücum»daki Noel gecesindeki duygusal sonuçlandırılması veya «Köpek Hayatı»ndaki toplumsal açıklama ile gerçekleşen güldürü şimşegini çıkarıyor.

«Hacı»daki başarılı buluş, «Şehir Işıkları»ndaki dahiyaneye çıkışı, «Asri Zamanlar»da yersiz oluyor...

Oysa hep aynı yeteneklik, aynı direkt, araçsız ve özgün görüş bu. İkel gözlerin, bilinci aşan, moral açıklamalardan, eleştiriden uzak kalan görüşü. İnsanı çarpan budur. Bilinçli veya bilinçsiz - ilk «sezgi»den ayrılıklı veya ayrılıksız - bir gayeye bağlı veya gayesiz - zamandaş veya sonradan gelen - ikiliklerinin tatbikatı, uygulanması, hazırlanması ve indirgemi.

Bütün bunlar ikinci derecede, kolayca elde edilen, öğrenilen şeylerdir. Amerikan güldürü filimlerinde müşterek mesleki dâvalar bunlar.

Fakat dünyaya bir çocuk gözü ile bakmak taklit edilemeyen, özgün ve sadece Chaplin'e ait bir özelliktir.

Mesleğinin bütün kurnazlıkları arasında o aynı derin bakışla bakıyor. İnsanı çarpan şey de Chaplin'in göz bebeğinde varolan bu özelliktir.

Daıma ve her yerde, «Tiyatro'da bir gece» gibi saçmalıklardan «Asri Zamanlar»ın çağdaş trajedyasına kadar...

Dünyaya bu açıdan bakmak, bu görüşü aynı şekilde beyaz perdeye aksettirmek cesaretini bulmak, sadece bir dehanın sahip olabileceği bir meziyettir.

Kaldı ki bu cesaret bile gerekli değil onun için.

O böyle görüyor, yalnız bu şekilde.

Acaba ben bu konu üzerinde fazla mı ısrar ediyorum?

«Bilingli» insanlarız.

Kaçınılmaz bir şekilde olgun insanlarız.

Gülünç hâdiselerin karşısında, anlamlarını araştırmadan, gülmek yetisini unutan olgun insanlarız; töresiz, tekdersiz, kanunsuz çocukluk yıllarını unutan olgun insanlarız. Chaplin'i destekleyen gerçekliktir.

Savaşın kanlı anlamsızlığını Chaplin «Şarlo Asker»de belirtiyor.

«Asri Zamanlar»da söz konusu olan çağımızdır. Chaplin'in arkadaşı artık, çekimden arta kalan satılarda Hollywood'da bir lokanta işleten, kocaman, atılgan ve güçlü, kalıbsız adam değil.

Chaplin'in oyun arkadaşı başka biridir. Daha güçlü, daha korkunç, daha iri yarı ve kalıpsız biri. Chaplin ve gerçek bir arada, kolkola girip, karşımıza geçip sonsuz bir sirk numaraları gösterisini canlandırıyorlar. Gerçek ciddi bir soytariya, «beyaz» denilen soytariya benziyor. Bilgili ve mantıklıdır. En sonda, hesaplar kapanırken, saçma ve gülünç olur. Ve bu gerçeğin saf, kurnazlıktan uzak arkadaşı Chaplin kolayca kendini kurtarabiliyor. Kuşkusuz gülüyor o, ve gülmesiyle gerçek cezalandırıldığını sezmiyor.

İlk analizinde kendisine verilen salt suda akla hayale sığmayan bütün maddeleri bulan tecrübesiz bir kimyager gibi herkes araçsız, salt görüşün katıksız suyunda bütün aradıklarını buluyor.

Çocukken bir sihirbazı görmüştüm. Fosforlu, korkunç bir hayalet gibi karanlık bir sahnede hareket ediyordu. «Görmek istediğiniz şeyi düşünün, göreceksiniz onu» sahnedeki Cagliostro bozuntusu böyle bağıyordu.

Bir anda büyücü ve sihirbaz olan bu güldüren insanıcıkta da her şey «görülebilir». Kendisinin düşünmediği her şey. Hollywood'ta bir gece. Chaplin ve ben, «Deniz Sahilinde Venedik» adlandırılan sahil yolundan, Santa Monica'ya gidiyoruz. Bir atış pavyonunda şifeleri, elmaları topla devireceğiz. Chaplin büyük bir ciddiyetle gözlüklerini takıp kazandığı puvanların sağıın muhasebesini tutacak, sonunda - alçıdan yapılmış birkaç heykeli ödül olarak almaktan - azoçuk bir değeri olan, örneğin bir çalar saat gibi, bir eşyayı seçecek. Ve etraftaki çocuklar omuzuna dokunup «Hello, Charley» diye onu selâmlıyacaklar.

Otomobildemiz. Chaplin bana ufak bir kitap uzatıyor. Almanca yazılmıştır.

— Bakar mısınız lütfen, nedir bu?

Almanca anlamıyor, fakat o kitapta hendisinden bahsedildiğini biliyor.

— Zahmet olmazsa, izah eder misiniz?

Bir alman dışavurumcunun kitabıdır. Sonuçta - tahmin edileceği gibi evrensel bir faciayı konu edinen bir güldürüdür Charles Chaplin bambu ağacından yapılmış bastonu ile kaos'u aşip dünya hudutlarının ötesindeki bir kurtuluş yolunu gösteriyor.

İtiraf edeyim ki ben de o savaş sonrası sayıklamalarını çözmekte güçlük çektim.

— Zahmet olmazsa, izah eder misiniz?

Chaplin bunu hakkında yazılan bir hayli şeyler için söyleyebilir.

Şaşılacak bir şey doğrusu; her çeşit metafizik şeytanlıkların eninde sonunda Chaplin'e yükleniliyor.

Birkaç çiltlik sanat tarihini yazan müteveffa Elie Faure'un bir yazısı hâlen aklımdadır.

Kendisi Chaplin için bunları yazmıştı :

«Kâh bir ayağı, kâh öbür ayağı üzerinde zıplıyor - o üzgün ve saçma ayakları - ve bu şekilde düşünceyi iki kutubunu temsil ediyor; birinin adı bilinç öbürünün de arzu. Kâh bir ayağı, kâh öbür ayağı üzerinde zıplarken ruhun dengesini arıyor, bir an için bulduktan sonra hemen keybediyor.....»

Ne hikmetse, Batı'da, gerçek güldürücü hâdiselerin kategorisine katılan güldürücü olmıyan hâdiseleri sokmak için, gülünç gibi görünen bu ufacak adamı seçiyor.

Chaplin gerçekle birlikte, ekip halinde, çalışıyor.

— «Yumurcak»ta bir sahne var; bir kutudan yemek alıp, civcivlere dağıtır gibi, fakir bir alenin çocuklarına dağıtıyorum. Hatırlıyabildiniz mi?

Chaplin'in yelkenlisinde konuşuyoruz.

— Onlardan nefret ettiğim için yaptım bunu. Çocuklara tahammül edemem ben.

Terkedilmiş bir çocuğun hikâyesiyle dünyanın 6/5 ne göz

yaşı döktüren adam, çocukları sevmiyor. Bir canavar mı yoksa?

Genel olarak çocukları kim sevmiyor?

Sadece... çocukların tâ kendileri.

Yelkenli, Chaplin'e fillerin yürüyüşünü hatırlatan bir salıntı ile ilerliyor.

— Fillerden nefret ediyorum. O kadar güçlü olmalarına rağmen öylesine uşak ruhlı kil

— Hoşunuza giden yırtıcı hayvan hangisi?

Tereddütsüz cevap verdi: - Kurt! - ve kir rengi gözleri, kir saçları ve kırılganlığıyla gerçekten bir kurt'u andırıyordu. Bakışları Pasifik Okyanusunda oynayan güneş ışınlarına takıldı. Amerikan Pasifik filosuna ait bir sahil muhafaze gemisi ışınların arasında ilerliyordu.

Kurt!

Sürünün içinde daima yalnız başına yaşamaya mahkûm olan hayvan. Chaplin'e öylesine benziyor kil Sürü ile devamlı mücadele halinde: herkesle, her biri ile savaş halinde!

Yoksa Chaplin söylediklerinde samimi değil mi? Acaba gösteriş mi yapıyor?

Bu tutumu bir gösteriş dahi olsa, bu gösteriş taklit edilemiyen, benzersiz yapıtlarında bulmak mümkündür.

Altı ay sonra, Meksika'ya gideceğim gün, Chaplin henüz sesi çekilmeyen, kesin kurgusu yapılmıyan «Şehrin Işıkları» nı seyrettirdi bana.

Chaplin'in koltuğunda, siyah, muşamba kaplı koltuğuna oturuyorum. Chaplin meşguldür: piyanonun başına oturmuş yüksek sesle filmin eksik kalan temel müziğini tamamlıyor. Chaplin (beyaz perdede) boğulmak istiyen milyonerin hayatını kurtarıyor. Kurtarılan adam kurtarıcısını sadece sarhoşken hatırlıyor.

Güldürücü mü? — Hayır, trajik.

Scedrin, Dostojevski bu. Kocaman adam ufacak adamı insafsızca, kıyasıyla dövüyor. İlkin insan insanı dövüyor. Za-



ŞEHİR IŞIKLARI/CITY LIGHTS. 1931



ŞARLO POLİS/EASY STREET. 1917

manla durum kötüleşiyor: insanı döven toplumdur. «Köpek Hayatı»ndaki tek polisten «Asri Zamanlar»ın yön-temli polis çağına geçiyoruz.

Filimde bize gösterilen yürür şerit sonsuz bir işkence, motorlaşmış bir Golgota, ve Chaplin çarımha çıkan yolda Mozart'a layık bir mönüye dansediyor.

Yürür şeridin temposunu bir tek defa dönmekle, çevrilmekle değiştiren kol karşısında insanın tüyleri diken diken oluyor.

Oysa bu kol'un harekete geçmesi sonsuz kahkahalar yaratıyor.

Bir zamanlar, Londra'da yayınlanan «Graphic» ya da «Sketch»te, pek iyi hatırlamıyorum, çıkan bir resim büyük ilgi çekmişti.

Resimde, Strand'ta, Bond Street veya Piccadilly Circus'ta, durmadan akan trafiğin Londra'lı polisin - «Bobby»nin bir hareketi ile durdurulması gösteriliyordu.

Yoldan bir çocuk geçiyor! Ve iki araba dizisi Majeste Hazretleri Çocuğun bir kaldırımından karşıki kaldırıma geçmesini sabırla bekliyor.

Kelimenin en geniş anlamı ile, törelsel ve toplumsal açıdan Chaplin'i tetkik etmeği çalıştığımızda içimizden «Durun! Majeste Hazretleri Çocuk» diye bağırarak geliyor.

Durun!

Majeste Hazretlerini olduğu gibi kabul etmeli!

Sonuç olarak, Chaplin'in maceraları, çocukların masallarında okudukları, işkenceli, cinayetli, korkulu, heyecanlı serüven türündendir.

Masal okumak için zaman lüzum, bu yüzden bu masallar çok daha elverişli şiircilerde özetlenilir.

Böylece, yüzyıllardan beri, İngiliz ve Amerikan ana okullarında peşi peşine, akla gelebilecek en değişik şekilde ölen on küçük zencinin neşeli nekrolojisi kuşaktan kuşağa geçiyor.

Geriyeye kalan yediden biri ikiye bölündü.

Altı tanesi kaldı...

Kalan üçten birini ayı yedi, iki tane kaldı.

Sonuncunun sonu öbürlerinden de kötü oldu, evlendi.

Ve böylece küçük zencilerden hiç biri kalmadı...

Kim bilir, şiirciğin bütün anlamı belki de bu son misreda derişmiştir. Evlenme çocuk çağının sonudur: son zenci çocuğu ölüyor, yerine olgun bir zenci doğuyor.

İncelemekte olduğumuz bu tutumla ilgili olarak Harry Graham'ın «Kalsiz evler için insafsız mısralar» (Ruthless rhymes for heartless homes - Londra, 19. baskı) adlı dizi daha çok eğitici dir.

Kitapta, önsöz olarak aşağıdaki ithaf yer almakta.

Pişmanlık ve utanç içinde

Yirmi yaşını aşmış çocuklar

Ve Doksanlık yaşlılar için

Her bunak duyulanarak okusun diye

Aşağıdaki mısraları yazdım.

İkinci çocukluk çağına girenlere ithaf edilen bu mısralar ilk çocukluk çağın tuttuğu sanat kurallarına uygun şekil de yazılmıştır.

#### SERT BABA

Çocuklarının feryatlarından bıkan

Baba hepsini bir anda boğar.

Ve son ikisini boğarken dahi

«Allahım, bu çocuklar nasıl da bağıyorlar!» diyordu.

MİSTER JONES

— Uşağınız trenin altına düşüp ikiye bölündü.

Mister Jones rica eder - Lütfen, anahtarlarımın bulunduğu kısmı götürün.

ZORUNLUK

Eşimi öldürmek zorunluğunda kaldım, Cesedini yatağın altına attım.

Bu iş zaten böyle bitecekti çünkü

Horlamasıyla uykuma engel oluyordu.

«Asri Zamanlar»daki gülüt (gag) dizisi hep bu havaya uyuyor.

«Yalnız çocuklar mutlu, oysa bu mutlulukları da fazla sürmez.» Gorki'nin bilgili Vassa Jelesnova'sı öyle konuşuyor.

Fazla sürmez çünkü eğitimcilerin «öyle olmaz» lâfı, «muşeret adabı»nın kuralları ilk baştan hudutsuz çocuksu ihtirasları kısıtlanmağa koyuluyorlar.

Chaplin'in çocuksu bakışı konulara, güldürülere uygulanacak biçimi seçip tayin ediyor; sonra hâdiselerin cereyan şeklinde, hayata karşı alınan bu çocuksu davranışla hayatın verdiği sert, mantıklı cevap arasındaki karşıtlıktan doğan, bir «durum güldürüsü» meydana geliyor.

Chaplin, çocuksu davranışın çeşitli hâdiselere karşı töresizliğini ve vicdansızlığını - çocukların bütün diğer sevimli özellikleriyle birlikte - kahramanın kişiliğinden canlandırıyor. Olgun kişilerin, kaybolan cennet gibi, artık kaybettikleri çocukluk çağının cana yakın hatırları.

Chaplin'in, kalıplaşmış duygusalıktan kurtularak, yaratığı heyecanın gerçek karakteri buradan çıkıyor.

Bu heyecan bazen «pathos» a bile varabilir. Böylece «Hacı»nın finalinde bir katarsis görmek mümkündür. Sabrı tükenen şerif, Meksika hududundan geçip kaçmasına göz yumduğu pranga kaçağı Charlot'nun arkasına bir tekme atıyor.

Hacı kılığına giren, kasaba kilisesinin paralarını kurtaran Chaplin'in çocuksu ruhunun asillliğini kavrayan şerif çömertlik konusunda ondan aşağı kalmak istemiyor.

Chaplin'i, ona hürriyetin kapılarını açacak olan, Meksika hududuna götürülen şerif sahte hacıyı kaçmağa teşvik etmek için her çareye baş vuruyor.

Chaplin ise hiç bir şeyin farkında değil.

Sabırsızlanan şerif, hududun öte tarafında yetişen bir çiçeği koparsın diye, Chaplin'i başından savar.

Söz dinlemesini bilen Chaplin hürriyeti hapishanedan ayrılan hendeği aşar.

Şerif, memnun memnun uzaklaşıyor.

Fakat saf ve namuslu Chaplin elindeki çiçekle tekrar yanına dönüyor.

Dramatik durum bir tekme ile sonuçlandırılıyor.

Chaplin hürriyete kavuşmuştur.

Filimlerindeki en başarılı final budur: kapanan diyaframın içinde Chaplin zıplıya zıplıya koşarak alıcından uzaklaşıyor.

Hudut boyunca kaçıyor; bir ayağı A. B. D. de, bir ayağı Meksika'da.

Bir ayağı şeriflerin, kanunların, hapishanelerin ülkesinde,

bir ayağı da kanunların, sorumluluğun, mahkemelerin ve polislerin hiç bir şey ifade etmedikleri ülkesinde.

«Hacı»nın bu son görüntüsü iç dünyasının bir şemasıdır adeta; filimlerdeki bütün çatışmaları bir tek durumda birleştiren açık bir şema; şaşırtıcı efektleri doğuran yönteminin bir grafiği.

Diyaframin içindeki bu kaşış, bütünü ile olgun bir toplumda ayrı çocuk kalan insanın çapraz durumunu sembolize etmektedir.

Bu noktanın üzerinde duralım.

Charlot'nun ayakkabılarından gereksiz bir metafizik çıkartmamamız için de Elie Faure'un tehdit edici ruhu karşımıza çıkıp bizi uyarlasın.

Kaldı ki biz, geniş bir anlamda, bu dramı çağdaş toplumsal şartların içindeki «zavallı adam»ın dramını görür gibi görüyoruz.

Fallada'nın «Kleiner Mann, Was Nun?» romanı da bu iki görüş açısını yansıtır bir köprü gibidir.

Chaplin'in verdiği sonuç ne olursa olsun, çağdaş toplumumuzda zavallı adamın sığınacağı bir köşe kalmamıştır artık.

Aynı şekilde çocuğun da daima çocuk kalması imkânsızdır...

Acı bir durum, fakat adım adım gerek sevimli...

(örneğin,

— saflık,

— güven,

— kaygusuzluk, gibi).

... gerekse teşkilâtlandırılmış bir toplumla bağdaşmayan özelliklerinden sıyrılmalı.

(Orneğin,

— başkalarının işine karışmamak arzusu,

— Evrenselce kabul edilen uzlaşımalara boyun eğmemek arzusu, gibi).

Çocuğu bencilğin içindenliği bağlanılmış...

Bunda dahi «geçmişimizden gülerек kopuyoruz...»

Gülüyoruz, oysa üzüntü duymadan değil.

Bir adamın, olgunlaşmakla beraber, çocuk çağının bütün özelliklerini, katıksız bir özgürlük içinde, muhafaza etmiş olduğunu bir an için düşünelim.

Bu kez karşımıza kuruntusuzca tecavüze girişen, fetheden kişiyi buluruz. Hitler'i damgalayan Chaplin, bir süre önce, Napolyon'a da yakından ilgilenmişti.

Chaplin'in senaryosunda Napolyon Sainte Helene'de ölmüyor. Sulhten yana olup adadan kaçıyor ve gizlice Fransa'ya dönüyor. Yavaş yavaş arzularına dayanamayıp bir ihtilâl hareketine girişiyor.

İhtilâlin patlayacağı anda Sainte Helene'den Napolyon'un ölüm haberi geliyor. St. Helene'de, hatırlıyacağınız gibi, Napolyon'un bir benzeri bırakılmıştı. Oysa herkes gerçek Napolyon'un ölmüş olduğunu sanıyor. Napolyon'un tasarısı suya düşüyor, kendisi de kahrından ölüyor. Son sözü de «Ölüm haberim beni öldürdü!»

Chaplin için bu trajik bir filim olacaktı.

Filim hazırlandı fakat çekilmedi.

Halbuki, Chaplin'in ellerinde, Napolyon çocuğu düşünceinin zincirlerle bağlı ikinci bir Prometheus olabilirdi.

Faşizmin «en son» zamanları Chaplin'in «asri zamanlar»ının yerini alırken sanatçının yapıtlarında belirli bir değişiklik baş gösteriyor.

O ana kadar Chaplin'in güldürü efektleri daima hâdiselerin karşısında takındığı çocuğu davranışlardan ierri geliyordu. Ansızın süreç değişiyor, kahramanın dayandığı temeller sarsılıyor. Artık eskisi gibi ezik değil, hiç bir yere sığınmayan, engel tanımayan bir galip kişidir.

İşte, bütün ihtişamı ile, «çocuğu» kahraman.

Bundan önce Chaplin dalma «kurban» rollerini canlandırıyor; örneğin, «Büyük Diktatör»de «ikinci rol» gibi kabul ettiği «ghetto»nun küçük berberi gibi.

Önceki filimlerdeki Hinkel'ler, polis memuru ve «Altna Hücum»da pilli yerine koyup onu çiğ çiğ yemeğe hazırlanan koca adam, sonra «Asri Zamanlar»da polis kuvvetleri ve yürür şerit, nihayet son filimdeki (Büyük Diktatör) korkunç baskın.

«Büyük Diktatör»de iki ayrı rol oynuyor; çocuğu davranışının iki ayrı kutbunu -mağlup olan ve galip gelen kişiyi- canlandırıyor.

Sanki «Hacı»daki hudut çizgisi Chaplin'i ikiye bölmüş-tür: bir taraftan Hinkel, diğer taraftan zavallı berber. Filim de bu yüzden öylesine çarpıcı oluyor.

Gene bu yüzden, bu filimde ilk defa olarak Chaplin'in sesini duyuyoruz. İlk defa olarak Chaplin yönteminin, görününün aleti değil artık; artık gerek yöntem gerekse açıklayıcı irade bir olgun kişinin elindedir.

Efektleri gülünç, zıplıyan bir zavallı adamın sayesinde vermesi önemli değil. Olgun, büyümüş bir insan gibi Chaplin faşizme karşı cephe alıyor, iç yüzünü açıklıyor, damgalıyor.

«Büyük Diktatör»deki son konuşma bir bakıma Yumurcak Chaplin'i Halk Sözcüsü Chaplin'e ulaştırır evrimin bir sembolüdür.

Chaplin hakkında bu notlarımı 1937'de yazmağa başladım. 1937'de «Büyük Diktatör» çevrilmemiştir daha, oysa hedefi olan korkunç faşizm canavarı kanlı ve içtahlı pençelerini Avrupa'ya uzatmıştı.

Aynı yıl Chaplin hakkında notlarımı yarıda bıraktım. Yazıyı tamamlayamıyordum. Chaplin'i -bir insan ve sanatçı olarak- gereğiyle verebilmek için bir «Büyük Diktatör» eksikti.

Bugün belimize kadar faşizm aleyhtarı savaşın kanına gömüldük.

Bugün omuz omuza, dostça, birer silah arkadaşı, birer müttefik gibi Chaplin'le birlikte insanlığın düşmanlarına karşı savaşıyoruz.

Ve bu savaşta sadece süngü ve mermiler, uçak ve tanklar, bomba ve mayınlar yeterli değil; söz, sanat yapıtının itici gücü, güldürüs üle öldüren sanatçının, hicvinin yakıcı kişiliği de gerekli.

Ve Charlie Chaplin çocuğu, saf ve aynı zamanda bilgili dünya görüşü ile «Büyük Diktatör»ün imha edici hicvini yaratıyor.

Bu yapıtı ile Chaplin haklı olarak Atinalı Aristofan, Hollandalı Erasmus, François Rabelais de Meudon, Dublinli Jonathan Swift ve François Marie Arouet de Voltaire de Fernay ile birlikte Karanlıklara karşı hicvin sonu olmayan savaşını yürüten yüce ustaların arasına yerleşiyor.

Bundan böyle Charlie The Grown Up (Olgun Charlie) adı ile anılacak

Hollywood'lu Charles Spencer Chaplin.

Çeviren : Giovanni SCOGNAMILLO





# G. Çağdaş STOYANOV— BIGOR BULGAR Sineması

Hep değişen, yeniden değerlendirilen bir sinema endüstrisi çağında yaşadığımız için Bulgar Sinemasının yüzeyde de kalsa, bir genel görünüşünü sunmak kolay değildir. Bu kısa incelememizde bir süreç, eğilim, olumlu olgular gösteren filimlerin, yani sinema sanatımızın en yeni, en başarılı eserleri üstünde duracağız.

En yeni filimler dediysem Bulgar Sinemasının bir tarihi, bir geçmişi olmadığı sanılmasın. Geçmişten bugüne, çağdaş Bulgar Sinemasının gelişmesine yarayacak ciddi, yapıcı bir gereç olacak, cesaret verici çok az örnek kaldığı için böyle konuşuyorum.

Sinemamızın tarihi, bu yüzyılın başından 1944 de ülkemizin faşist yönetimden kurtuluşuna dek uzanan devamlı bir araştırma dönemidir. Bu süre içinde, amatörcü çalışmanın ve ilkel melodramın sınırlarını aşmayan uzun metrajlı 50 kadar filim çevrildi. Filim şirketleri mantar gibi üriyordu ama bunlar bir yönetici, bir çekimci ve kafaları bol bol tasarı dolu ama cepleri boş birkaç gönüllünün meydana getirdiği kurumlardı.

Eski sinemacılarımız ancak Bulgar Edebiyatından ve Tiyatrosundan esinlendikleri zaman bazı başarılar elde ediyorlar, ilginç konular ve kişilikler buluyorlardı. Yazarlarımızdan aktarılmış senaryolara göre çekilen filimlerin yönetimi doyurucu olmasa bile bu eserler Bulgar yaşam tarzını sunma biçimiyle, ele aldıkları sorunların gününbirlik olmasıyla seyirciyi etkiliyordu. Ama bu filimlerin sanatsal yanı çok yetersizdi. Çalışma yöntemlerinin ilkelliği, yapımcıların az kültürlü olmaları, dargörüştülükten kurtulmalarına, filimlerinde kalıcı estetik değerler yaratmalarına engel oluyordu.

1920 ile 1940 yılları arasında filmciliğimizin köhneleşmesinin bir başka nedeni de o çağdaki yöneticilerin, Eisenstein, Stroheim, René Clair, Dreyer, Milestone, John Ford gibi ustaların eserlerini kendilerine örnek alacaklarına

yabancı ülkelerin ticari amaçla çevrilmiş, değersiz filimlerini kopya etmeleridir.

Ayrıca o dönemde krallık-faşist bir diktatörya ile yönetilen ülkemizin içinde bulunduğu kötü toplumsal ve politik koşullar sinema endüstrimize bitkisel bir hayat yaşattırıyordu. Milli Eğitim ve Maliye Bakanlığının arşivleri o sıralarda Devletin, en hevesli sinemaseverleri bile canından bezdirecek güçlükler çıkardığını saptayan belgelerle doludur. Dışardan getirilen ham filmin çekimden sonra banyo edilmek üzere tekrar dış ülkelere çıkışında, sonra tabii yine Bulgaristana girişinde ayrı ayrı gümrük vergisi alınması bu güçlüklerin başta gelenidir.

Sinema, ülkemizde bu alanda yatırım yapanların hiçbirini zengin etmedi; aksine, ellerinde olanı da aldı götürdü. İş adamları, Bulgar sinemacılarının, batılı meslekdaşlarıyla rekabet edemeyeceklerini çabuk anladılar, paralarını sağlam, verimli işlere yatırma yoluna gittiler. Bu arada perdelerimiz «Metro-Goldwin-Mayer» ile «Ufa»nın sudan, milliyetçi filimleriyle doluydu.

Demek ki geçmişten bugüne ancak öncülerin kişisel çıkışları ve hevesli çalışmalarının anıları kaldı. Bu dönem bize bir sinema geleneği, tekniği ya da yetenekli kadroları bırakmadı.

Hemen bütün eleştirmenlerin kabul ettiği gibi ülkemiz faşizden kurtulmadan, ve bunu izleyen devrimci dönüşümler gerçekleşmeden, ekonomi ve kültür gelişmeden Bulgar Sineması varlığını ortaya koyamazdı.

1948'de filim yapımı, ticareti ve dağıtımını millileştirildi. Uç yapımevi kuruldu. 1962'de Bulgar Sinema Merkezi seslendirme ve kurgu atölyeleriyle, teknik gereçleriyle bu alanda Avrupa'nın en ileri gelen ülkeleri arasına girdi.

O tarihten bu yana 100 kadar uzun metrajlı filim, 650 dokümanter filim, 800 öğretici ve bilimsel filim, 45 can-



VULO RADEV/ŞEFTALİ HIRSIZI. 1965



RANGUEL VALÇANOV/GUNEŞ VE GOLGE. 1965



BORISLAV ŞARLIYEV/ZIRHSIZ ŞOVALYE. 1966

lı resim filmi, 47 kuku filmi ve 1150 haftalık haber filmi çevrildi. Filimlerimiz 27 ülkeye satıldı, 4 eser Devlet Odülü'nü aldı. Bulgar Sineması Uluslararası peniklerde 72 ödül kazandı.

İlk filimlerimizle yeniileri arasındaki büyük değişiklik, sinemamızın sürekli bir araştırma ve yenilenme dönemi geçirdiğini açıkça ortaya koyuyor. Filimlerin taslak olmaktan çıkması, yabancı örneklerle benzeme uyumsuzluğundan kurtulması söylediklerimi doğruluyor. Birkaç örnek verelim bu konuda:

Eskiden, köy hayatını ale alan senaryolar, yalnız kooperatif çiftliklerin «İlerici» başkanıyla «Gerici» başkan yardımcısı arasındaki çatışmalara bağlı kalırdı. Oysa gerçekte başkan yardımcısı diye bir kimse yoktu bile. Ama senaryocular taslakları için böyle bir kişiliğin ihtiyacını duyunca onu kendi kendilerine yaratırlar.

... Kadın tarım işçilerinin başkanları yalnız komünist gençlik topluluklarının kâtiplerine âşık olurlardı.

... Olumlu kahramanlar hemen hep kusursuz kişilerdi.

Yabancı filimleri kopya konusuna gelince:

Ülkemizin birçok sorunu Batıda yoktur. Batı Sinemasının ticari verileri yüzünden ortaya çıkan karışıklıkları, başarısızlıkları da biz bilmeyiz. Seks, patolojik tutkular, bulvar oyunlarının konuları, sineması millileştirilmiş bir ülkede filme alınmaz. Bizde film, asla bir kazanç kaynağı sayılmaz. Bizi asil ilgilendiren onun öğretici, eğitici yanındır.

Sinemamızın bu canlı gelişmesini nasıl açıklayabiliriz? Bunun için bazı verileri gözden geçirmek gerekir.

Bulgaristanda sinema endüstrisinin gelişmesiyle Devlet uğraşır. Ülkemizin nüfusu sekiz milyon olduğu için filimlerin geliri yapım giderlerinin yarısını bile karşılayamaz. Devlet Sinema'ya paraca yardım etmeseydi, tesisler kurulması için büyük yatırımlar yapmasaydı, oyuncu, yönetimci ve teknik personelin masraflarını, ödeneklerini karşılayacak bir bütçe kurmasaydı sinemamız daha uzun süre amatörce çalışan bir sanat dalı olmaktan kurtulamazdı. Yeni dönemin başında birçok sinemasever genç, film çekme ve senaryo yazma sanatını öğrenmek için Devlet burusuyla Moskova'ya, Paris'e, Prag'a, Varşova'ya gönderildi. Bol bol sinema salonları yapıldı. Dış piyasanın, özellikle toplumcu ülkelerin piyasasının bize açılması filim endüstrimizin gelişmesini sağladı. Bu durum, emekleme döneminde olan bir sinema için yalnız ekonomik açıdan değil aynı zamanda estetik ölçülerini değiştirmesi, onu yabancı sinemaların düzeyine yükselmeye zorlaması yönünden de önemliydi.

Son gelişmelerin daha iyi anlaşılması için sinemanın kaynağını meydana getiren geleneklerin, köklerin, bu güçlü sanat dalının oluşumundaki değerine ve payına dikkati çekeceğim.

Sinemamız, başlangıç dönemini etkileyen bin yıllık büyük bir kültür geleneğine sahipti. Yüzyıllar boyunca Shakespeare, Schiller, Hugo, İbsen, Çakov, Gorki, v.b. larını seyircilerine sunan gerçekten ulusal bir tiyatronun da filimcliliğimizi etkilediği su götürmez bir gerçektir.

Şunu da unutmamak gerekir ki, Bulgaristan faşizm'den kurtulmadan önce bile halkının okuma yazma bildiği dünyanın sayılı ülkelerinden birdir.

Ayrıca kültür geleneğimizin şiir yanı çok önemlidir. Birçok ülkeler şu ya da bu sanat dalında, bilim alanında kendilerini göstermişlerdir. Bulgar dili İngilizce ya da Fransızca gibi yaygın olsaydı, Bulgarlar muhakkak ki çeşitli esinlenmeleri, lirikleri, ulusal öğeleriyle şiir alanında ün salacaklardı.

Edebiyat ve diğer sanat dalları özellikle son yıllar büyük gelişme imkânı buldular. Böylece yazarlar, tiyatro oyuncular, besteciler, ressamlar sinemamızın oluşumuna ister istemez katıldılar. Yaratış dünyasının henüz el değmemiş alanlarında yapılan denemeler, buluşlar, edinilen başarılar ayrı ayrı, sanki aralarında organik bir bağ yokmuş gibi kısır bir yalnızlık içinde, örneğin yalnız edebiyat ya da plastik sanatlar alanında yapılmıyor, şu ya da bu süreç doğrudan doğruya ya da dolaylı yoldan sinemaya yansıyor.

Diğer ülkelerin etkisi konusunda durum aynıdır. Filmciliğimiz bugünkü canlılığı içinde dünya sinemacılığının evrimini göz önünde tutarak ulusal bir karakter kazanmaya çalıştı ve bu yolda gitmeye devam ediyor. Yenigerçekçilik, Yeni Dalga, Bağımsızlar ve Gerçekçi-Sinema gibi akımların olumlu etkileri, her sinemaya olduğu gibi, Bulgar Sinemasına da yaratıcı görüşlerini genişletmek imkânını verdiği için yararlı oldu.

Bu elverişli ortamda Bulgar Sineması varlığını nasıl belli etti? Elde edilen sonuçlar nelerdir? Çok iyi filmler çevrildi mi?

Sorulara kesin şekilde cevap vermenin, sanat şaheserleri yarattığımızı söylemenin güç olduğunu sanıyorum. Ruslar yeni bir sinema dönemine başlarken aralarında Eisenstein'in Potemkin Zirhlisi, Pudovkin'in Ana'sı vardı. Amerikalılar da sinemaya Griffith'in Hoşgörüsüzlük'ü ve Şarlo'nun kısa metrajlı filmleriyle başladılar.

Bizim böyle uluslararası önemde buluşları sinesinde toplayan bu çapta büyük eserlerimiz yok. Yalnız çok sayıda film çeviriyoruz ve dış piyasaya sürüyoruz. Ayrıca canlı-resim filmleri alanında çok iyi eserler vermiş olan Todor Dinov, genç Bulgar Sineması hesabına, 20 ödül kazanmıştır. Film sanatının diğer dallarında Todor Dinov'a özgü sanatsal inceleğe erişemedik.

Dokümanter ve bilimsel filmlerin düzensiz bir gelişimi var. Tek tük başarıların yanı sıra şaşılacak basitlikte filmlere raslanıyor.

Kanada gibi bizim ülkemiz de canlı-resim filmleriyle tanınır. Uzun metrajlı hiçbir film, sanat açısından, Kısa-kısa'nın düzeyine varamadı. Uzun metrajlı film yöneten hiçbir yönetmen Todor Dinov'dan daha iyi olamadı ama bu çeşit filmler Bulgar Sinemasının bütün yönlerini tanımadığı için onların üstünde durmak istiyorum.

Bizde şimdiye dek çoğunlukla faşizm'e karşı çıkan filmler kendini belli etti. Aynı eğilim Sovyet Sinemasında da görülmüştü. Savaş sonrası Rus Filmciliği, çağdaş karakterli eserlerle değil ama «Layleklar Geçerken», «Kırkbirinci» ve «Askerin Türküsü» gibi anti-militarist filmlerle çıkış yapmıştı. Polonya Sineması da anti-militarist, anti-faşist eserlerle kendini dış ülkelere tanıtmıştı.

Bulgaristan'da 1941-1944 arası faşizme karşı yapılan yeraltı çalışmaları, birçok edebi ve sanatsal eseri esinlen-

dirmişti. Birçok senaryocu, yönetmen ve şair, bu savaşa partizan ya da politik suçlu olarak katıldı.

Uyarılmamış seyirci, bugün bu tür filmlerin çoğunu taslaklaşmış sayacaktır. O filmlerde kişiler genellikle basitleştirilmmişti; kendi doğalarının mantığı yerine yazarın istemlerine göre hareket ederlerdi. Yönetmenler ise filmleri bol bol kevgayla doldururlar insanın alinyazısından çok dövüşlerle, çarpışmalarla ilgilenirdi. Bu filmlerde kahramanlar, tıpkı tiyatrodaki gibi, ölürlen uzun konuşmalar yaparlardı. Düşmanlar, kural gereğince hep kolaylıkla yenilirlerdi.

Bu zayıf noktalar dışında o dönem Bulgar Filmciliğinin bazı olumlu yanlarını görmemezlikten gelemeyiz. İkel ve beceriksizce işlenen, entelektüel yanı zayıf olan bu filmler romantik yapılarıyla, gençliğin verdiği canlı, taze ve saf bir kericiliğin doldurduğu havayla seyircileri etkiliyordu. Ota yandan yönetmenler büyük savaş sahnelerinin, kalabalık insan kitlelerinin çarpışmasını filme çekmekte hayli usta kesilmişlerdi.

Tarihi filimlerimiz ancak 1960'dan sonra düzelmeye yüz tuttular. Bu yıl yeni bir dönemin başlangıcıdır.

1950 yıllarının filmlerini niteleyen atılganlık, özellikle filmlerin dış görünüşlerinde göze çarpıyordu. 1960'a doğru yönetmenler insanların ve olayların dış görünüşleriyle değil kişilerin psikolojileriyle ilgilenmeye başladılar. Bundan onbeş yıl önce çevrilen filmlerin konusu, olayları resimlendirme yöntemiyle ele alınmıştı. Bu davranış, şiirle ikel taslak arasında kalan filmler yaratmaya yol açtı. Yıldızlar (1959), Yoksul Sokak (1960), İlk Ders (1960), ve Tutkun Uçuş (1962) gibi filmlerle önceden hazırlanmış bir savın (thèse) yardımıyla değil, ama felsefi ve şiirsel bir düşünme düzeni, çağrışımı ve görüş şekliyle tematik alana geçildi. Bu filmlerin her biri sinema sanatımızdaki kahramanlık temasının gösterisine değişik şeklide katıldı, ona ayrı bir renk kazandırdı.

Başka Ülkelerin anti-militarist filmleriyle karşılaştırıldığında, yeraltı çalışmaları üstüne çevrilmiş Bulgar filmlerindeki ilerleme açıkça görülür. Bu akımın sonuçları, bir ulgar Okulu demesek bile, bu konuda bir Bulgar Görüşünün varlığını inandırıyor bizi, tıpkı savaşı konu eden Sovyet, Polonyaya da Yugoslav filmlerinin ele alınışında her birinin kendine özgü bir tutumu olduğu gibi. Bulgar Sineması sanatçılarının bir başka amacı, Askerin Türküsü filmindeki gibi kusursuz klasik dengeye, sadeliğe ve uyuma erişmek, insanın psikolojik dünyasını perdeye aktarmaktır.

Filmciliğimizin bugünkü durumunu, bu noktaya gelinceye dek geçirdiği dönemlerini, gelişimini az çok ortaya koyduktan sonra belirli bir gelişme yapısından söz etmek için birkaç tamamlayıcı ve olumlu veriyi bilmemiz gerektiğini sanıyorum.

Filmciliğimiz iki noktada zayıf kalıyor: biri, yapımcıların en önemli çağdaş sorunları işlemekten çekinmeleri; ikincisi de sanatsal ifadenin güçsüz oluşu. Yönetmenler bu konuda suçlanabilir ama özellikle toplumsal ülkelerde modern bir film çevirmenin hiç de kolay olmadığını göz önünde tutmak gerekir. Güçlüler, sorunların çok yeni,

taze oluşundan, ayrıca bu alanda bir ön-deneyin yokluğundan çıkıyor. Chaplin, Stroheim, Antonioni, Bergman toplumumuza özgü, aynı, kişisel, toplumsal, töresel, v.b. konuları işliyorlar. Onlar kendilerinden önce başkalarının da el attığı bir gerçeği perdeye yansıtıyorlar, tartışıyorlar. Bizim sanatçılarımızın karşı karşıya kaldığı gerçekler, bu gerçeklerin ortaya çıkardığı sorunlar, yönsemeler Batılılar için yenidir, değişiktir.

Son beş altı yıldır, özellikle filimlerimizin sayıca artmasından bu yana, yeni genç yönetmenlerin çoğu, hayatı yalnız perdeye aktarmakla yetinmeyip yeni ifade biçimleri, modern şiirsel bir sinema dili edinmeye çalışıyorlar. Onlar sinemaya yeni yaşantılar, yeni kavramlar, yeni tutkular getirdiler. Bu «Yeni Dalga» diyelim, sinemamızı uyuşukluktan kurtardı, ona yeni, canlı bir hava kazandırdı.

Günümüzün yönetmenleri herhangi bir insanın günlük kaygılarına, sevinçlerine, çalışma hayatına ilgi göstermekle etkinin retorikğine ve yapmacıklığına karşı çıktılar.

Yüzeyde kalan çalışmalarını bırakıp sadeleşmeye, ön-çalışmalar yapmaya, basit, insancıl öyküler meydana getirmeye başladılar.

Sinema sanatımız, eski dönemlerde bilinmeyen tematik alanlara yönelmekle, özünü değiştirmekle, kendi şiirsel yanını da dönüştürdü. Daha modern bir kahramanlık, gerçekçilik, ifade biçimi ve deyiş kavramına sahiboldu.

Günümüz sinemasının en başarılı yönetmenlerinden birisi, «Küçük Ada'nın Üstünde» gibi tarihi, «Güneş ve Gölge» gibi modern konulu filimlerin yapımcısı Ranguel Valçanov'dur. «Güneş ve Gölge» denilebilir ki Alain Resnais'in «Hiroşima Sevgilim»deki umutsuzluk felsefesine, ezici ve yorucu kötümserliğe verilen dolaylı ve özgün (originale) bir cevaptır. Bütün edebiyat ve sinema eserlerimizden değişik olan bu filim, bir deneme sineması biçimi altında, barış, mutluluk ve güzellik adına sevginin, gençliğin, lirizmin ve insandan yana olmanın savunmasını yapıyor; bu filim hayatın şiiiridir.

Yeni yönetmenlerden Z. Heskia'nın «Kızgın Oğle»sinde ve B. Şaraliev'in «Zırhlı Şövalye»sinde büyük ölçüde lirizim vardır.

Bu eserler ve benzerleri filimciliğin geleceği için beni umutlandırıyor. Birkaç kişisel çıkışın, sinemamız için nitelik yönünden büyük ilerleme olduğunu öne süreceğime değilim tabii. İlerlemeye doğru yöneldiğimizi söylemek daha doğru olur.

Şurası muhakkak ki filimlerimizin sanatsal yanını düzeltmek istiyorsak sıkı bir dönüş yapmalı ve yaşantımızı daha eleştirel bir düşünüşle derinlemesine incelemeliyiz.

Sinemamız etki altında kaldı, tecrübesizliği yanılığa düşmesine yol açtı, ama bunun önemi yok çünkü sinemamız hep açık seçikliği, akılcılığı ve hayatın yapıcı ilkelerini savundu.

Gençlerimiz, henüz kendini arayan bir sanatın değeri ve umudu olabilirler.

G. Stoyanov-Bigor

Özetleyerek çeviren : İtâh EROGLU



## CHAPLIN TOPLU GÖSTERİSİ

### KISA FİLİMLERİ

BETWEEN SHOWERS (İki Sağanak Arasında - Şarlot ve Şemsiye)

Yapım/Keystone 1914 Yönetmen/Henry Lehrman, Oyuncular/Charlie Chaplin; Ford Sterling, Chester Conklin, Emma Clifton.

Yağmur suyu ile dolu bir çukuru aşmak isteyen tombulca bir kıza yardım etmek için Charlie ve Ford Sterling kavgaya tutuşurlar, bir şemsiye yüzünden birbirine girerler.

A FILM JOHNNIE (Şarlotun İşçisi)

Yapım/Keystone 1914 Gözetmen/Mack Sennett, Oyuncular/Charlie Chaplin Virginia Kirtley, Fatty Arbuckle, Minta Durfee.

Charlie, Keystone stüdyosuna giren oyuncuların peşine takılıyor. Stüdyonun içinde filimcilerin çalışmalarını engelliyor, sonunda gerçek bir yangın esnasında cereyan eden heyecanlı bir kurtarma sahnesini alt üst ediyor.

MABEL'S MARRIED LIFE (Mabel'in Evlilik Hayatı - Şarlot ve Manken)

Yapım/Keystone 1914, Yönetmen/Charlie Chaplin ve Mabel Normand, Oyuncular/Charlie Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Charles Murray, Hank Mann, McCoy, Alice Davenport, Alice Howell, Wallace Mac Donald.

İri yarı bir Don Juan tarafından rahatsız edilen ve Charlie'den hiçbir yardım görmeyen Mabel bir dükkândan bir boksör mankenini alıp eve götürür. Gayesi manken sayesinde kocasına bir idman fırsatını vermektir. Eve sarhoş dönen Charlie manken'e satışı, evden dışarı atmaktır, nihayet manken düşüp onu ezer.

A NIGHT OUT (Şarlotun Düşünde)

Yapım/Essenay 1915, Senaryo ve Yönetim/Charlie Chaplin, Oyuncular/Charlie Chaplin, Ben Turpin, Leo White, Bud Jamison, Edna Purviance.

Bir arkadaşı ile birlikte eğlenmeye çıkan Charlie sarhoş olur; arkadaşı onu kaldırımlarda sürüklerken Charlie yoldan çiçekler koparır, zevkle koklar. Evine gelen

Charlie bastonunu yatağına yatırır, pantolonunu pencereye asar, telefonu bardak yerine kullanmağa kalkar, dış macunu ile ayaklarını boyar.

#### THE VAGABOND (Şarlo Müzisyen)

Yapım/Mutual 1916, Senaryo ve Yönetim/Charlie Chaplin, Görüntü Yön./William C. Foster, Rollie Totheroh, Oyuncular/Charlie Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Lloyd Bacon, Leo White, John Rand, Frank Coleman, James T. Kelly.

Bir birahane'nin önünde keman çaldıktan sonra birahane'nin içini de altüst eden Charlie kaçıp bir çingene kervanına sığınır, orada çocukluğunda kaçırılan bir genç kızla tanışır. Kıza aşık olan Charlie çingenelerden kurtarır. İkisi mutlu bir yaşantı sürdürürken kız bir ressamın ilgisini çeker, ressam portresini çizer. Şehirde ressamın sergisini gezen genç kızın annesi portreyi tanır ve ressamın yardımı ile kızını arayıp bulur. İlk heyecanı ile Charlie'yi yüzüstü bırakan genç kız onusuz yapamayacağını anlayıp geri dönüp onu da beraberinde alır.

#### EASY STREET (Şarlo Polis)

Yapım/Mutual 1917, Senaryo ve Yönetim/Charlie Chaplin, Edna Purviance, Albert Austin, Eric Campbell, James T. Kelly, Henry Bergman, John Rand, Charlotte Mineau, Frank J. Coleman.

Dini bir törene katıldıktan sonra duyulanan, doğru yola dönmeğe karar veren serserli Charlie polis kuvvetlerine iltihak eder ve bir çetenin kasıp kavurduğu, polisin yavaşlamadığı tehlikeli bir mahalleye gönderilir.

Çaresizliğine rağmen Charlie çeşitli buluşlarla çete reisinin hakkından gelir, sevdiği kızı kurtarır ve mahalleyi huzura kavuşturur.

#### YUMURCAK

THE KID/CHARLES CHAPLIN yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan (First National) yapımı 1921 Senaryo/C. Chaplin, Jackie Coogan, Carl Miller, Edna Purviance, Tom Wilson.

Londra'da hastahaneden çıkan fakir bir kadın gayrimeşru çocuğunu lüks bir arabanın içine bırakır. Arabayı çalan haydutlar çocuğu bir çöp tenekesine atıp kaçarlar. Oradan geçmekte olan Charlie çocuğu kurtarır, yanına alır ve büyütür.

Beş yıl geçer. Küçük Jackie artık hayat savaşına katılmış, üvey babası ile çalışıyor. Jackie evlerin camlarını kırıyor, arkasından yetişen camcı Charlie de kırılan camları tamir ediyor.

Günün birinde, bir kavgadan sonra, Jackie hastalanır. Gelen doktor çocuğu hastahaneye yatırmak için ısrar eder, Charlie direnir fakat Jackie'yi zorla elinden alırlar. Yılmayan Charlie Jackie'yi ve beraber bir düşkünler yuvasına sığınır. Ertesi sabah uyanınca Charlie çocuğu yanında bulmaz. Çocuk ilkin polise sonradan, bu arada meşhur bir şarkıcı olan, annesine teslim edilmiştir.

Eski kulübesine dönen Charlie uyuya kalır, bir düş görür. Eski mahalle bir cennet hüviyetine bürünmüştür. Güllerle donatılmış, meleklerin uçuştukları bir cennet. Charlie de bembeyaz kanatlarını deniyor, göklere doğru yükseliyor. Aniden meleklerin arasında bir kavga kopar, tabancalar patlar, kanatları kırılan Charlie yere düşer...

Charlie uyanmıştır, biri onu kolundan çekmekte, zorla bir arabaya bindirmekte, arabadan çıkarıp zengin bir köşke sokmaktadır.

Ve köşte Charlie nihayet, annesinin yanına dönen, Jackie'ye kavuşur.

#### MONSIEUR VERDOUX

CHARLES CHAPLIN yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan (United Artists) yapımı 1947 Senaryo/C. Chaplin (Orson Welles'den) Yönetmen Y./Robert Florey, Wheeler Dryden Görüntü Yön./Curt Courant, Rollie Totheroh, Wallace Chewing Ses./James T. Corrigan Kurgu/Willard Nico Müzik/C. Chaplin Müzik düzenleyicisi/Dudolph Schrager Oyuncular/C. Chaplin, Mady Correll, Allison Roddan, Robert Lewis, Audrey Betz.

Paris'te büyük bir bankada otuz yıl boyunca veznedarlık yapmış olan Monsieur Verdoux günün birinde işinden çıkartılıyor. Verdoux'un bildiği tek şey borsacılıktır, oysa borsa oyunlarına yatırabileceği bir sermayesi yoktur. Verdoux kararını vermiştir: kötürüm eşini ve küçük oğlunu geçindirmek, huzura kavuşturmak için zengin, yaşı geçmiş kadınların gönlünü alacak, öldürecek ve servetlerine sahip olacaktır.

İlk kurbanı hırçın, yaşlı, cimri bir kadındır. Gerçek faaliyetini gizlemek için bir antikacı dükkânını da işleten Verdoux bir süre sonra sosyetenin zengin dullarile de uğraşmağa başlar.

İki kadın pençesinden kurtulur: bir gece yolda rastladığı, ilkin zehirlemek istediği sonradan acıyıp bıraktığı çaresiz bir sokak kızı ve, Milli Piyangoyu kazanan, Verdoux'un bütün tuzaklarından kurtulan eski yosma Annabella.

Yıllar geçer, dünyada yeni bir savaş patlar. İspanya'da insanlar kütle halinde öldürülüyor. Verdoux servetini borsada kaybetmiş, eşi ve oğlu ölmüştür.

Bir gün yolda sokak kızına rastlar; kız şimdi zengin bir silah fabrikatörünün metresidir. Yaşlanmış, usanmış, umutsuz Verdoux peşine takılan polislere teslim olur.

#### SAHNE IŞIKLARI

LIMELIGHT/CHARLES CHAPLIN yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan filmi 1952 Yapım, Konu, Senaryo, Müzik, kareografi/Charles Chaplin Yönetmen Y./Robert Aldrich Görüntü Yön./Karl Strauss ve Rollie Totheroh Dekor/Eugene Loure Ses./Hugh Mc Donald Kurgu/Joe Inge Müzik Y./Ray Rash Oyuncular/C.Chaplin, Claire Bloom, Sidney Chaplin, Nigel Bruce, Buster Keaton.

Londra 1914 — Bir zamanlar sayılı bir music-hall güldürücüsü olan Calvero ufak bir pansiyonda yalnız başına sefil bir yaşantı sürüyor. İşsizlik, ilgisizlik, çaresizlik onu içkiye itmştir. Yaşlı güldürücü artık güldürme gücünü yitirmiştir.

Birgün Calvero, aynı pansiyonda oturan ve intihara teşebbüs eden, Terry'nin hayatını kurtarır. Terry aniden kötürüm kalen genç bir bale dansözüdür.

Calvero artık kendisine bir gaye bulmuştur. Terry'yi lkn edecek, iyileştirecek ve yeniden sahneye çıkartacak. Ve gerçekten Terry iyileşip büyük bir balenin baş balerini

olarak seçiliyor. Aynı temsilde Calvero da ufacak bir rol oynuyor. İlk temsil büyük bir başarı ile bitiyor, sevincinden çılgına dönen Terry Calvero'ya evlenme teklifinde bulunuyor. Calvero red ediyor, Terry'nin bir müzik yazarına aşık olduğunu anlamıştır.

Ve yaşlı Calvero Terry'nin hayatından çekilip gezici bir topluluğa katılıyor.

Bir süre sonra Terry yeniden Calvero ile karşılaşılıyor, eski oyuncu, gerçekten sevdiği adam için bir jübile tertip ediyor. Calvero'nun gösterisi seyircileri coşturuyor. Yaşlı güldürücü eski hakimiyetini, eski gücünü gösteriyor. Fakat bu pek kısa bir başarıdır, dengesini kaybedip düşen Calvero çılgın alkışlar arasında son nefesini veriyor.

#### ALTINA HÜCUM

THE GOLD RUSH/CHARLES CHAPLIN yönetiminde çevrilmiş bir Amerikan (United Artists) yapımı 1925 Senaryo/Charles Chaplin Yönetmen Y./Charles Reisner, H. d'Abbadie d'Arrast Teknik Y./Charles D. Hall Görüntü Yön./Rollie Totheroh, Jack Wilson Oyuncular/Charlie Chaplin, Mack Swain, Tom Murray, Georgia Hale, Betty Morrissey, Malcolm Waite, Henry Bergman.

Yıl 1908: Klondyke'ta «altına hücum» başlamıştır. Charlie altın arayıcılarının yolunu tutup karlı tepeleri aşılıyor, yolunu şaşırıyor, nihayet, fırtınanın koptuğu bir anda, haydut Black Larsen'in kulübesine sığınıyor. Larsen Charlie'yi koymak ister, fırtına buna engel olur. Bu arada, arazisinde bir altın damarını keşfeden Big Jim McKay de Larsen'in kulübesine düşüyor. Kulübede fırtınaya tutulmuş üç adam aklıla mücadele ediyorlar, arada birbirlerine giriyorlar.

Yiyecek bulmak için yola çıkan Larsen iki polis memuruna rastlıyor onları öldürüp kaçıyor.

Noel gecesi: halâ kulübede bulunan Charlie ve Jim çaresiz Charlie'nin ayakbaısını pişirip yemeğe karar veriyorlar. Daha sonra açlıktan deliren Big Jim küçük arkadaşını bir tavuk sanarak onu öldürmeğe kalkar. Sonunda iki arkadaş kulübeye giren bir ayıyı vurup açlıktan kuruturlar.

Fırtına dindikten sonra Charlie ve Big Jim ayrılırlar. Arazisine dönen Jim orada Black Larsen ile karşılaşılıyor. Jim'i başından yaraladıktan sonra Larsen bir uçuruma düşüp ölüyor.

Ufak bir kasabaya gelen Charlie kasabanın bar'ında çalışan Georgia'yi tanır kadına aşık olur.

Yaralandıktan sonra hafızasını kaybeden Big Jim de kasabaya gelip Charlie'yi aramağa konular.

Yılbaşı gecesinde saf Charlie Georgia'yi ve bardaki diğer konsomatris kızları evine davet eder. Saatler geçer, Charlie bekler, Georgia gelmez, uyuya kalan Charlie tatlı bir düş'â dalıyor.

Arazisinin yerini unutan Big Jim nihayet Charlie'yi buluyor. İki arkadaş yola çıkıyorlar ve kısa bir süre sonra zengin oluyorlar.

Kalın kürk mantolara bürünmüş Charlie ve Big Jim, onları Amerika'ya götüren gemide, Georgia'ya rastlıyorlar. Sevgilisine kavuşan Charlie etrafını saran gazetecilere nisan haberini veriyor.

## ÇAĞDAŞ BULGAR FİLİMLERİ FESTİVALİ

### ZIRHSIZ ŞOVALYE

BORISLAV ŞARALIYEV yönetiminde çevrilmiş bir Bulgar filmi 1966 Senaryo/Valeri Petrov Görüntü Yön./Atanas Tassev Müzik/Lazar Nikolov Oyuncular/Oleg Kovaçev, Maria Rossaliev, Tıvyatko Nikolov, Apostol Karamitev. Zirhsiz Şovalye küçük bir çocuğu günlük yaşamını gördüğünü düşünür. Yeni aldığı belli olan bir arabada Vanyo annesi ve babası ile bir pikniğe giderler. Yol boyunca türlü maskaralıklar ederek babasını kızdırır. Piknik yerine geldikleri zaman Vanyo ebeveynlerinin arabadan inmelerini fırsat bilerek vites kolu ile oynar. Yokuş aşağı duran araba birden hareket etmeye başlamıştır. Vanyo da bu arada usulcacık arabadan iner. Arabanın hareket ettiğini gören anne ve baba büyük bir paniğe kapılırlar. Ama bunun nedeni Vanyoyu düşündüklerinden değildir. Neden sonra çocuğun arabanın içinde bulunabileceğini düşünürler. Arabanın kazaya uğrayacağı korkusu birden Vanyoya birşey olacağı endişesi ile yer değiştirir. Arabanın bir ağaca toslayıp durduğu bir sırada Çalılıkların içinden yarı andiçeli yarı müstehzi Vanyo çıkar. Anne ve baba çocuğu sevgiyle kucaklarlar. Babası Vanyoya kartondan bir zırh yapar. Elinde tahta kılıcı ve zırhı içinde vanyo arkadaşları ile oyun oynamaya çıkar. Zırhı kendisine cesaret vermektedir. O sırada bazı arkadaşları vanyoyu aлая alırlar ve küçük kızlardan birine satmışlardır. Vanyo birçok mahalle çocuğu ile kavga eder ve koruyucu zırhı yırtılır.

Eve döndüğünde babası ile yaşlıca bir öğretmenin konuşmasına tanık olur. Yalan söylediği için babasından bir tokat yer ve zırhın kalan kısmını balkondan aşağı bırakır. Vanyo'nun genç ve olgun bir dayısı vardır. Arasıra ziyaretlere gelir. Vanyo bu genç dayısı çok sevmektedir. Onunla bir arkadaş gibi konuşur. Birlikte sinemaya giderler. Sinema dönüşü vanyonun evine uğruyarak geceyi dayının yanında geçirmesi için izin alırlar. Akşam yemeğinde dayısının arkadaşları ile birlikte Vanyo da vardır. Sonra dayının evinde kalırlar. Yattıkları sırada dayısı Vanyoya küçük bir kristal hediye eder. Vanyo ertesi gün evine döner. Aslında dönmeye hiç gönlü yoktur. Dayısından yakın bir zamanda yine geleceği sözünü alır ve yarı ağlamaklı yarı dayının düşüncesini bekleyen bir gözle motosikletin arkasından bakar.

### BORISLAV ŞARALIYEV

1955/56 yıllarında S.S.C.B. de sinema öğrenimini tamamlamış ve sinemaya girmiştir. Çeşitli konulara özellikle büyük sorulara el attı.

Filimleri:

- 1954 — İnsan İçin Şarkı
- 1957 — İki Kurban
- 1958 — Sakin Bir Gece
- 1961 — İki Paralık Gökyüzü
- 1964 — Vaskata

### VALERİ PETROV

Valeri Petrov 1920 de doğdu. Doktor, Dramaturg, Diplomat, Şair olarak çalıştı. Esas tutkusu Şiir olan Petrov Küçük Ada, İlk Ders, Güneş ve Gölge gibi filmlerin senaristliğini yaptı.

## Zirhsız Şövalye ...

### ALTAN KÜÇÜKYALÇIN

Yedi ya da sekiz yaşındadır Vanyo. Hani çoğumuzun sık sık özlemini çektiği yaşta. Günlük yaşamını yansıtır bize bütün film süresince. Kimi hüznünlü kimi mutlu, kimi afacan kimi düşünceli duru ve şiirsel bir biçimde izleyip dururuz nefes almadan. Üstelik büyüklere seyircilerine beğendirmek onların alkışlarına gereksinme duymak gibi bir kaygı taşımıyacak kadar doğal ve sevimli olarak.

Vanyo gerçekte bizim sık sık özlemini çektiğimiz o yaşı haketmiş ve bu haklılığını yaşayıp durmaktadır. Evrenin kötülüklerine karşı babasının yaptığı Zirhi kuşanır. Kartondan Zirhi onu kimi zaman güçsüzlere koruyan bir şövalye olmaya kimi zamansa kendi yarattığı değirmenlere karşı savaşan Don Quixote'luğa iteler. Ama her iki durumda da temeldeki yalana katılmayacak kadar içtendir o. Çünkü büyük bir doğallık ve çocuk yönelimleri ile oynamaktadır. Değerler çocuk dünyasının değerleridir. Zirhını ilk giydiği zamanki keyfi ile birçok çocuğun imrenerek zirhını yırttıkları zamanki hüznü bize katıksız çocuk davranışını bütünüyle vermektedir. Vanyo katkılardan arınmış gerçekte zaten arı olan düşünyası yanında kendi çocuk dünyasını eksiği ve fazlalığı ile kurmuş bir çocuktur. Bu küçüğün günlük yaşamı çevresi ana ve babasıyla olan ilişkileri dayısı mahallesinin diğer çocukları hep bir çocuğu çocuk dünyasında bütün detayları ile izleyen usta bir gözün anlatımıyla görüntülenmiştir. Katılan yorumlayan öğrenen bir anlatımdan çok o dünyanın içine girmekten gelen bir lirizm etkiler bizi.

İlk yalanı annesi öğretir günün birinde Vanyoya ama bu yalan hiç te haketmediği bir tokatla karşılır. İşte tam burada çocuklarımızın moral dünyasını düzenleme iddiasında olan anne ve babanın aslında kendi hatalarını tokladıklarının ayırımına varırız. Büyükleğin sorunları yalanları çaresizlikleri umursamazlıkları vanyonun çocuk dünyasında çarpılmadan dosdoğru yansır. Artık Vanyo mühendis dayısını örnek edinmiştir kendine. Kendisinin bir otomobil kadar bile sevmez görünen, ama otomobilin uçuşu sırasındaki gerçek endişeleri anlaşılmayan anne ve babasından başka insanların evkatine gereksinme duymaktadır. Dayısının Vanyoya hediye ettiği kristal çocuk saflığının temizliğinin bir simgesidir. Tıpkı René Clement'in «yasak oyunlar» ında önce bir köpeğin mezarına bırakılan daha sonra baykuşa yüz yıl saklaması için emanet edilen kolye gibi. İki filmde de konusunu çocuklar oluşturmaktadır. Ama Zirhsız Şövalye'de anlatılan bir masal kitabının sayfalarında yansıyan gerçekten çok düpedüz bir gerçektir. Ve Clement'in Çocuklar kadar çocukların dış çevresini bütün ayrıntıları ile izleyen belgeci gözü Zirhsız Şövalyede bazı ayrıntıları dışarda bırakıp temel öğeleri yakalayan gözlüklü Şaraliev'e yerini bırakmaktadır. Bir öykü içinde çocukları anlatan Clement'a karşı Şaraliev çocuğun yaşayışını anlatmaktadır. Zirhsız Şövalye bize Vanyo'nun dünyadaki diğer çocukların yaşayışından temelde pekte farkı olmayan yaşayışını görüntülerden o yaşayışın kendi kendine oluşturduğu yarını da doğallıkla yansıtmaktadır. Vanyo'nun anne ve babasının

sorunları da doğallıkla yansıtmaktadır. Vanyo'nun anne ve babasının sorunları ile çatışan dünyası dayının sağlam kişiliğinde bir çıkış yolu bulur. Dayı Vanyo'nun arı çocukluğunun yarınıdır. Toplumda Sağlam bir Canlı olgun ve yaşayan bir insandır o. Vanyo'nun dayısından aldığı armağana verdiği değerde buradan gelmektedir. Zirhsız Şövalye ele aldığı konunun zaman dışı olmasının ötesinde kendiliğinden oluşan şiirsel anlatımı ile Çağdaş Bulgar sinemasının ilgi çekici örneklerinden biridir. Ve bu tıpkı küçük Vanyonun duru yarını gibi Bulgar Sinemasının sağlam yarınına da beraberinde getirmektedir.

#### DIŞI KURT

RANGUEL VALÇANOV yönetiminde çevrilmiş bir Bulgar filmi 1965 Senaryo/Haim Oliver Görüntü Yön./Dimo Kalarov Müzik/Vassil Kazancıyev Oyuncular/Ilka Zafirova, Georgi Keloianghev, Naum Çopov.

«Dişi Kurt» un hikâyesi bir mahkemede başlıyor: genç, ve oldukça eksentrik bir kız (Anna), sahte evrak düzenlemek ve kullanmak suçu ile yargılanıyor. Mahkeme Anna'yi şehirden uzak bir enstitüye gönderiyor. Orada «Dişi Kurt» adı ile tanılan genç kız çığgın bir alem tertipliyecek, bir yangına katılacak, bu olaydan sonra açılan tahkikatın sonucunda enstitüden firar edecek...

Yönetmen Rangel Valçanov ve senaryo yazarı Haim Oliver ikilisinin filmde önemli olan, olay dizisinden, salt hikâyeden çok, bu olayların, bu kişilerin -Anna, arkadaşları ve bütün genç kuşağının- arkasında gizlenen davalardır.

«Dişi Kurt» gibi bir filmde seyirciden azami bir ilgi, bir katılış beklenilmektedir. Seyirci filmde ele alınan davalar üzerinde eğilmeli, tartışmalara gerçekten katılmalı, film yaratıcılarının görüşlerini izlemeli. Tarafsız bir seyirciden çok genel felsefi sonuçlara varabilecek bir araştırmacı olmalı.

«Filmimizdeki kişiler gayet sert güçlüklerle karşılaşılıyor. Biz olgun kişiler ne yaptığımızı biliyoruz, halbuki gençler toplumuzdan bir yol göstericiliği bekliyorlar. Genellikle böyle bir yol yoktur, ya da çizilen yol yanlıştır. Dişi Kurt'un kuşağındaki gençlerin karşılaştıkları dava budur.» Rangel Valçanov.

#### İLK DERS

RANGUEL VALÇANOV yönetiminde çevrilmiş bir Bulgar filmi 1960 Senaryo/Valeri Petrov Görüntü Yön./Dimo Kalarov Oyuncular/Georgi Naumov, Kornelya Bojanova, Konstantin Kotzev.

İkinci Dünya Savaşı sıralarında Sofyanın-yakın bir mahallesinde yaşayan Pecho ile lise öğrencisi Violette garip bir olay sonucunda tanışır. Güneşli, yağmurlu havalarda mutlu ve mutsuz gezintiler başlar. Hiçbir şey bu yeni doğmakta olan aşkı bozamaz. Ama bir tek sözcük, zengin ve yoksul insanları ayıran uğurumu açıklar. Pecho antifaşist mukavemetçilere katılır, Violette aşkının söndüğünü anlar. Artık hiçbir şey bu aşkı canlandıramayacaktır. Günün birinde eski sevgililer yeniden karşılaşır. Ve yeniden ayrılırlar. Aşkklarının doğduğu toplumda onlara göre bir yer yoktur. Alınan ilk dersten sonra Pecho toplumsal karşıtlıkların birbirini seven insanları ayıramayacağı bir dünya için çalışmaya karar verir.

## TÜRK SINEMASININ ELLİNCİ YILI GÖSTERİLERİ

14 Kasım 1966, ilk Türk filminin çevrilişinin 52'inci, ilk konulu Türk filminin ise ellinci yıldönümüdür. Bu yıldönümleri dolayısıyla Sinematek'in düzenlediği gösterilerde yer alan ilk filmler konusunda pek az şey bilmekteyiz.

Bu gösterilerde yer alan filmleri, Ordu Foto-Film Merkezinin titiz korumasına borçlu olduğumuzu belirtmeliyiz. Bir Türk'ün çevirdiği ilk film olan 14 Kasım 1914 tarihli «Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı» adlı dokümanterin kopması sürekli araştırmalara rağmen bugüne kadar bulunamamıştır. Bununla birlikte Merkez Başkanı Alb. Nusret Eraslan, bu kopyanın bulunacağını ummaktadır. Bu umutun gerçekleşmesi Türk Sinema tarihi bakımından büyük önem taşımaktadır. Elimizdeki filmler 1917-19 yılları arasında çevrilmiştir. İlk gösteride sunulacak olan Sultan Reşat'ın Cenaze Merasimi», «Vahdetin'in Cülus Alayı», «Vahdetin'in Kılıç Alayı», Fuat Uzkınay tarafından çevrilmiş olan aktüalite filmleridir. Bu filmler hem ilk Türk yönetmenin eserleri olmaları bakımından hem de yakın tarihimize ışık tutmaları ve en eski örnekler arasında bulunmaları bakımından ilginçtirler.

Binnaz'ın ve Mürebbiye'nin arşivde bulunan negatiflerinin kurgusu yapılmamıştır. Yani bütün çekimler karışık bir biçimde bir arada bulunmaktadır. Bu yüzden bu iki filmin yeniden kurulması gerekti. Yeni kurgu, eldeki bütün belgelerden ve filmlerle ilgili yaşayan kişilerin tanıklıklarından yararlanılarak Sn. Nusret Eraslan, Nijat Özön, Onat Kutlar, Aziz Albek, Feyzi Tuna tarafından yapılmıştır.

**BİCAN EFENDİ VEKİLHARÇ Şadi (Karagözoğlu) 1921**  
Senaryo/Şadi Karagözoğlu (Daniel Riche'in le Pretexthe adlı oyununu uyarlayan İbnürefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin «Hisse-i Şayia» adlı oyunundan) Görüntü/Fuat Uzkınay. Oyuncular/Şadi, Şehper Hanım, I. Galip, Vasfi Rıza, Behzat, Yapım/Malûl Gaziler Cemiyeti.

Daniel Riche'in komedisinden İbnürefik Ahmet Nuri (Sekizinci) nin yaptığı «Hisse-i Şayia» adlı uyarlama 1917 yılında ilk olarak temsil edildiği ramazan eğlenceleri sırasında halkın büyük ilgisini çekmişti. Bu ilgiden yararlanan ve o yılların Muhsin Ertuğrul ve Raşit Rıza ile birlikte önde gelen genç oyuncularından olan Şadi, oyunun baş kişisi olan kalem efendisi «Bican Efendi»yi çok iyi canlandırarak büyük bir ün yaptı. Bu başarıyı gören Malûl Gaziler Cemiyeti de oyunu filme almayı kararlaştırdı. Film, 1912 yılında, Şehzadebaşı'nda, Fevziye caddesinde bir arsa üzerinde kurulan açık dekorlar arasında gün işiğinden yararlanarak çekildi. Kısa bir filmdir ve Evkaf memuru Bican Efendi'nin başından geçen komik olayları anlatmaktadır. Şadi daha sonra Şarlo salgınından esinlenerek Bican Efendi tipinin çeşitli serüvenlerini işleyen iki kısa film daha yaptı: Bican Efendinin Rüyası, Bican Efendi Mektep Hocası.

**BİNNAZ Ahmet Fehim Efendi 1919**  
Senaryo/Münif Fehim (Yusuf Ziya Ortaç'ın oyunundan), Körüntü/Fuat Uzkınay, Dekor/Münif Fehim, Eklèmeler/Fazlı Necip, Oyuncular/Binnaz: Madam Blanş, Hamza:

Hüseyin Kamal, Faika: Rana Dilberyan, Efe Ahmet: Ekremrem Oran, Hamzanın babası: Rüşü, Sadrazam: Mecdi, Yapım/Malûl Gaziler Cemiyeti

Binnaz, Malûl Gaziler Cemiyeti'nin ikinci filmidir. Eserin konusu, filme aktarıldığı biçimiyle şöyledir: Lale Devrinin ün salmış güzellerinden Binnaz, Efe Ahmet adında yiğit bir yeniçeriye gönül vermiştir. Lale Devri, Kâğıthane safaları, eğlenceleri ve zevke dalmış devlet adamlarının sorumsuz hareketleri içinde devam ededursun bir gün Binnaz'ın ününü duyarak ta Tuna boylarından İstanbula gelmiş Hamza Bey adında bir delikanlı Binnaz'ın kapısını çalar. Hamza Bey, Binnaz'ın evine gelirken yolda sokak serserilerinin hücumuna uğrar ve onu Efe Ahmet kurtarır. Hamza Bey bu iyiliğine karşılık yüzünü bile karanlıktan iyi seçemediği bu yiğit yeniçeriye işlemeli hançerini verir. Binnaz'ın evine gelen Hamza Bey, teklifsiz içeri girer. Binnaz'a olan aşkını ilân eder. Bu sırada kapağa Efe Ahmet gelmiştir. Binnaz Hamza Bey'i tatlilikla savuşturur. Binnaz'ın adının geçmesi yüzünden aralarında çıkan kavgada Efe Ahmet Hamza Bey'i onun hediye ettiği hançerle yaralar. Az sonra ikisi de gerçekçi anlarlar ama iş isten geçmiştir. Karakullukçular Efe Ahmet'i yakalayıp zindana atarlar. Binnaz'ın zindancıyı elde etmesi sonucunda Efe Ahmet zindandan kaçır. Bu arada Hamza Bey de nüfuzlu babasının aracılığıyla Sadrazam'dan Efe Ahmet için bir af belgesi almayı başarır. Bu arada, Hamza Bey'e Binnaz arasında da ilişki artar. Efe Ahmet zindandan kaçır Binnaz'ın evine gelir. Burada Hamza Bey'e Binnaz arasındaki sıkıfıkıllığı görünce çok öfkelenir. Hamza Bey'in ona uzattığı Af fermanını yakar ve cellatlara teslim olur. Filmin sonunda Hamza Bey'e Binnaz'ı Efe Ahmetin mezarı başında görürüz.

Film, Türk sinemasının ilk yıllarının bütün özelliklerini taşımaktadır. Görüntüler oldukça dikkatli ve temizdir. ama, oyun teatral, kamera hareketleri sınırlı, sahne düzenlemeleri ilkeldir. Film ayrıca günümüze kadar devam eden yerli ticari film ögelerinin başlangıç olmasından dolayı da ilginçtir: Gerekli olsun olmasın bir punduna getirip araya sıkıştırılan göbekli oyun sahneleri, kavgalı sahneleri, mezarlık sahnesi v.s. gibi.

**MÜREBBİYE Ahmet Fehim Efendi 1919**  
Senaryo/Ahmet Fehim Efendi (Hüseyin Rahmi Gürpnar'ın romanından), Görüntü/Fuat Uzkınay, Oyuncular/Madame Kalitea, Raşit Rıza, Şahap Rıza, Behzat.

Mürebbiye, Binnaz'dan daha önce çevrildiği halde daha bir bütünlük taşımakta, daha özenli çevrildiği izlenimini vermektedir. O yılların ünlü bir tiyatro adamı olmasına karşılık sinemacılıkta hiçbir tecrübesi olmayan Ahmet Fehim Efendi'nin Mürebbiye romanını seçmesinde, bu eserden bazı bölümlerin -özellikle- Ahçıbaşı Tosun Aga'nın yer aldığı bölümleri - uzun zaman sahnede oynanmış olmasının etkisi düşünülebilir. Belki, işgal altındaki bir sinemanın düşmanlara karşı bir «Sessiz karşı koyma» amacının da bu eserin seçiminde ağır bastığı ileri sürülebilir. Romanın konusu bilindiği gibi bir Türk ailesine mürebbiye olarak kapılanan sonunda da ailenin bütün erkeklerini birbirine katan bir Fransız kadının serüvenleri idi.





## ÇILGIN PIERROT

PIERROT LE FOU Yönetmen / Jean-Luc Godard. Senaryo ve Diyalog / Lionel White'in bir romanı üzerine Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Yardımcı yönetmenler / Philippe Fourastie, Jean Pierre Léaud. Müzik / Antoine Duhamel. Techniscope sistemiyle çevrilmiş renkli Easmancolor bir Rome-Paris Film (Fransa) - Dino de Laurentiis Cinematografica (İtalya) ortak yapımı. Sorumlu yapımcı / Georges de Beauregard. Uzunluğu: 1 saat 52 dakika. İlk gösterilişi: Eylül 1965, Uluslararası XXVI. Venedik Film Yarışması.

Oyuncular / Jean-Paul Belmondo (Ferdinand), Anna Karina (Marianne), Dirk Sanders (Marianne'in kardeşi), Raymond Devos (limandaki adam), Graziella Calvani (Ferdinand'ın karısı), Raymond Dutoit, Hans Meyer (Gangsterler), Jimmy Karoubi (Cüce).

Ferdinand işinden kovulmuştur. Birkaç yıl önce tanıyıp sevdiği genç bir öğrenci kıza, Marianne'la karşılaşır. Marianne onu evine götürür, o geceyi birlikte geçirirler. Sabah Marianne, ona karısının gece yarısı geldiğini ve boşanmak için dayattığını söyler. Ferdinand bu haberi soğukkanlılıkla karşılayacaktır. Zira onun için gelecekteki tek insan Marianne'dir artık. Marianne ise, herşeye yeniden başlamadan önce, yan odadaki cesedi başlarından atmaları gerektiğini hatırlatır. Cesed, politika ile gangsterlik arasında karışık, kirli işler çeviren bir çetenin üyesine aittir. Aynı çeteden iki kişinin peşlerinde olduğunu görünce, ölen adamın arabasına binip kaçmaya karar verirler. Peşlerindeki havdutlardan biri iri yarı, öteki cücedir. Marianne Ferdinand'ın bütün kuşkularını bertaraf eder. Onu Güney Fransa'daki kardeşinin yanına götürecektir. Yolculuğu yapacak paraları olmadığı için, zaman zaman hırsızlığa başvururlar. Fakat Ferdinand hâlâ Marianne'in söylediklerinin doğru mu, yanlış mı olduğunu anlayamamıştır. Bilinen tek şey ortalıkta çekişmekte, çatışmakta olan iki çetenin varlığıdır. Biri Marianne'in kardeşinin yönettiği çetedir. Marianne kardeşi tarafından, casusluk yapmak üzere öteki çeteye yerleştirilmiştir.

Yolculuk sırasında bir otomobile karşılaşırlar. Az sonra aynı otomobili bir ağaca çarpmış durumda bulurlar. İçindekiler ölmüştür. Ferdinand kullandığı arabayı yakar ve bir kaza süsü vermek için onu öteki arabanın yanına yanaştırır. Yangın sırasında Ferdinand arabanın içinde bol miktarda banknot dolu bir kasa görür. Fakat ateşler engel olduğu için banknotlara dokunamaz.

Yolculuklarına arabasız devam edeceklerdir çaresiz... Ferdinand Marianne'a, ıssız bir adaya düşmüş kazazedeler gibi, Robinson hayatı yaşamayı teklif eder. Marianne bunu kabullenir. Fakat birkaç gün mutlu yaşamalarına rağmen genç kız uygar yaşantıyı özler, «Pierrot Le Fou» (Delili Pierrot) diye çağırıldığı Ferdinand'ı bir dansinge götürmek ister. Orada, peşlerindeki iki gangsterin cüce olanıyla karşılaşırlar. Cüce, Marianne ile birlikte kaybolur. Marianne Ferdinand'a daha sonra telefon eder, ona bir adres verir. O adresteki apartmanda Ferdinand, cücenin cesediyle karşılaşır. O anda karşısına iki adam çıkacaktır. Biri cüceyle birlikte Ferdinand'ın peşinde dola-

şan adamdır. İkisi Ferdinand'a yanan arabanın kasasında-ki paraları ne yaptığını söylemek isterler. Ferdinand onlara bir yalan uyduracak ve ellerinden kurtulunca Marianne'i aramaya koyulacaktır. Birkaç gün sonra Ferdinand Marianne'a raslar. Marianne ona kardeşini tanıştırır. Kardeşi başka bir işi maskeleyerek silah kaçakçılığı yapmaktadır. İkinci bir kardeşi de ona yardım etmektedir. İki kardeş Ferdinand'ı bir soyguna katılmaya zorlarlar. Bu soygun aynı zamanda karşı çetenin elebaşlarını da ortadan kaldırmaya yetecektir. Herşey başarıyla yürütülür. Karşı çete tuzağa düşürülür. Gangsterler Marianne'in silâhiyle öldürülür. Fakat Ferdinand Marianne'in kardeşlerinin kendisini kandırdıklarını anlar, Marianne'i kardeşlerinin evinde arar. Oraya geldiği zaman Marianne'in kardeşlerinden biriyle sevmekte olduğunu görür. Önce kardeşi diye tanıttığı adamı, sonra Marianne'i öldürecek ve polise telefon edecektir. Daha sonra da dinamitle kayalıklarda intihar eder.

### JEAN-LUC GODARD

3 Aralık 1930 da Paris'te doğdu. Yönetmenliğe geçmeden önce bir süre film eleştirmeciliği yaptı. Gazette du Cinéma, Cahiers du Cinéma ve Arts dergilerinde film eleştirmeleri yazdı. 16 mm. çevrilen Le Quadrille / Kadriye ve La Sonate à Kreutzer / Kreutzer'e Sonat filmlerinin yapımcılığını yaptı. 1954 de kısa filmlerle yönetmenliğe başladı. 1959 da, yapımcı Georges de Beauregard'ın desteğiyle uzun filmlere geçti. 1964 de kendi yapım şirketini kurdu. Filmlerinin hepsinin senaryosunu ve diyaloglarını kendi yazmıştır.

#### Kısa Filmleri :

1954 Opération Béton / Beton işlemleri. 1955 Une Femme coquette / Hoppa Bir Kadın (16 mm.) 1957 Tous Les garçons s'appellent Patrick / Bütün çocukların adı Patrick. 1958 Charlotte et son Jules / Charlotte ve sevgilisi Jules, Une histoire d'eau / Bir su hikâyesi (François Truffaut ile birlikte). 1961 La Paresse / Tembellik (Les Sept Fâchés capitaux / Bellibaşlı Yedi Günah filminin bir skeci). 1962 Il Nuovo Mondo / Yeni Dünya (Rogopag-Human Relations / Rogopag - İnsancıl ilişkiler filminin bir skeci). 1963 Le Grand Escroc / Büyük Dolandırıcı (Les Plus Belles Escroqueries du Monde / Dünyanın en Güzel Dolandırıcılık Olayları filminin bir skeci).

#### Uzun filmleri :

1959 A Bout de Souffle / Serseri Aşıklar. Senaryo / François Truffaut'nun bir konusu üzerine Jean-Luc Godard. Teknik danışman / Claude Chabrol. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Oyuncular / Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Henri Jacques Huet, Van Doude. Yapımcı / Georges de Beauregard. Uzunluğu: 1 saat 29 dakika. Çevrilmiş tarihi / 17 Ağustos - 15 Eylül 1959. Kazandığı ödüller / 1960 Jean Vigo ödülü. 1960 Berlin Uluslararası En İyi Yönetmen ödülü. 1960 Alman film eleştirmecileri en iyi fotoğraf yönetmeni (Raoul Coutard için) ödülü.

1960 Le Petit Soldat / Küçük Asker. Senaryo ve diyaloglar / Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Oyuncular / Michel Subor, Anna Karina, Henri-Jacques Huet, Paul Beauvais. Yapımcı / Georges de Bea-

uregard. Uzunluğu: 1 saat 27 dakika.

1960 Une Femme est une Femme / Kadın Kadındır. Senaryo ve diyaloglar / Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Dekor / Bernard Evain. Müzik / Michel Legrand. Oyuncular / Anna Karina, Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Nicole Paquin, Marie Dubois. Franscope sistemiyle çevrilmiş renkli Eastmancolor bir Rome-Paris films yapımı. Uzunluğu: 1 saat 18 dakika. Kazandığı ödüller / 1961 Berlin Film Festivali jüri özel ödülü. 1961 Berlin Film Festivali en iyi kadın oyuncu (Anna Karina için) ödülü.

1962 Vivre Sa Vie/Hayatını Yaşamak. Senaryo ve diyalog / Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Müzik / Michel Legrand. Yardımcı yönetmenler / Bernard Toublanc - Michel ve Jean - Paul Savignac. Belgeler / Yargıç Marcel Sacotte. Oyuncular / Anna Karina, Sady Rebbot, André-S.Labarthe, Guylaine Schlumberger. Bir Les Films de La Pléiade (Pierre Braunberger) yapımı. Uzunluğu: 1 saat 25 dakika. Kazandığı ödüller / 1962 Uluslararası Venedik Film Festivali jüri özel ödülü. 1962 Uluslararası Venedik Film Festivali İtalyan film eleştirmecileri ödülü.

1962-1963 Les Carabiniers / Jandarmalar. Senaryo ve uyarlama / Benjamin Joppolo'nun bir piyesi üzerine Jean Gault, Jean-Luc Godard ve Roberto Rossellini. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Dekor / Jacques Fabri. Müzik / Philippe Arthuys. Yardımcı yönetmenler / Charles Bitsch ve Jean-Paul Savignac. Oyuncular / Marino Mase, Albert Juross, Geneviève Galéa, Catherine Ribeiro. Bir Rome-Paris Films (Georges de Beauregard-Carlo Ponti) - Les Films Marceau yapımı. Uzunluğu: 1 saat 20 dakika.

1963 Le Mépris / Küçümseme. Senaryo ve diyalog / Alberto Moravia'nun bir romanı üzerine Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Müzik / Georges Delerue. Yardımcı yönetmen / Charles Bitsch. Oyuncular / Brigitte Bardot, Jack Palance, Fritz Lang, Michel Piccoli, Giorgia Moll. Franscope sistemiyle çevrilmiş renkli Technicolor bir Rome-Paris Films (Fransa) - Les films Concordia (Fransa) - Compagnia Cinematografica Champion (İtalyan) ortak yapımı. Uzunluğu: 1 saat 43 dakika.

1964 Bande à Part / Çete Ayrılıyor. Senaryo ve diyaloglar Dolores Hitchens'in romanı üstüne Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Müzik / Michel Legrand. Oyuncular / Anna Karina. Sami Frey, Claude Brasseur. Bir Anouchka-Films (Jean-Luc Godard) - Orsay Films ortak yapımı. Uzunluğu: 1 saat 30 dakika.

1965 Alphaville, Une Etrange Aventure de Lemmy Caution / Alphaville, Lemmy Caution'ın Garip Bir Serüveni. Senaryo ve diyaloglar / Jean Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Raoul Coutard. Müzik / Paul Misraki. Oyuncular / Anna Karina, Eddie Constantine, Akim Tamiroff, Howard Vernon. Bir Chaumlane Production (Fransa) - Filmstudios (İtalya) ortak yapımı. Uzunluğu: 1 saat 40 dakika. 1965 Berlin Film Festivali büyük «Altın Ayı» ödülü.

1965 Pierrot Le Fou/Çılgın Pierrot

1966 Masculin Féminin / Erkek Dişi. Senaryo / Guy de Maupassant'ın bir hikâyesi üzerine Jean-Luc Godard. Fotoğraf yönetmeni / Willy Kurant. Oyuncular / Jean - Pierre

Léaud, Chantal Goya, Marlène Robert, Michel Debord, Eva Britt Strandberg, Birger Malmsten. Bir Anouchka Film - Argos Films (Fransa) - Svensk Filmindustri - Sandrews (İsveç). Uzunluğu: 1 saat 50 dakika.  
1966 Made in U.S.A.  
1966 Je sais deux chose ou trois chose d'elle

### SEINE İRMAĞI PARİS'E RASLADI

LA SEINE A RENCONTRE PARIS/JORIS İVENS yönetiminde çevrilmiş bir Fransız belge (Garance films) filmi 1957 Senaryo/G.Sadoul'dan J. Ivens Jacques Prevert'in şiirini okuyan/Serge Reggiani Görüntü/André Dumaitre ve Philippe Brun.

Paris'i iyi tanımam ve severim. Paris ve Seine üzerine bir film yapmak fikri dostum Georges Sadoul'dan geldi bir konuşmamız sırasında. İlgilendim, Seine'i incelemeye, ırmağın yaşantısını gözlemeye başladım. Farklı günlerde, gece vakitlerinde kıyı yolları boyunca gezindim, Seine'in en büyük ayırıcı özelliği kıyılarının değişik yüksekliklerde oluşuydu: iki kıyı, iki ayrı dünya, Yüksek kıyıda gürültünün hüküm sürdüğü şehir dünyası başlıyordu. 5 metre kadar daha alçak olan öbür kıyıda bütünyle başka bir hayat vardı. Seine üzerine yazılmış birçok şiirler okumuş, birçok resimler görmüştüm. İzlenimlerim 5 bölümlük filmin temelini oluşturdular. Seine'in şehre girdiği ve akmaya devam ettiği bölümü seçtim sadece. Seine'de gelişen, kıyı üzerinde gezinen, dinlenen, balık tutan hüzünlü ya da neğeli insanları çekmeyi kararlaştırdık. Şunu söylemek gerekir ki, Seine kıyısındaki insanlar küçük köylerde yaşar gibi hareket ediyorlar. Çekimi görmek isteyenler dalga dalga alıcıya doğru yaklaşıyorlar ve çekimi güçleştiriyorlardı. Filme senaryosuz başladım, bazı şeyleri birlikte tespit ettiğimiz şair Jacques Prévert'e ön çalışma senaryomu gösterdim, bunun üzerine Prévert konuşma metnini şiir olarak yazmayı önerdi ve uzun bir şiir yazdı. Şiirin görüşlerimle uyuşmayan kimi ilgisiz bölümlerini çıkardım ama filmin bu biçimiyle de yeterince anlamlı ve şiirsel olduğu kanısındayım. Müziği çağdaş Fransız müzikçisi Philippe Gérard hazırladı, filmin her yeni bölümünde müzik değişik ritimlere bürünüyor, günlük insan seslerinden, gürültülerden de yararlandık. Kısaca Seine kıyılarındaki yaşantıyı gerçeğe uygun olarak vermek istedim, basındaki ve seyircideki yankılara göre başarımdan sanıyorum. Gelecekte de Paris üzerine bir belge film, ayrı bir tür içinde başka bir belge film yapmak isterim.

Joris Ivens : Seine ırmağı  
Paris'e rasladı üzerine

### HAL VE GİDİŞ SIFIR

ZERO DE CONDUITE/JEAN VIGO yönetiminde çevrilmiş bir Fransız (Gaumont-Franco film-Aubert) yapımı 1933 Senaryo/Jean Vigo Yönetmen Y./Albert Riera, Henri Storck, Pierre Merle Görüntü Yön./Boris Kauffman Müzik/Maurice Jaubert Sözler/Charles Goldblatt Oyuncular/Jean Dasté, Robert La Flon, Du Veron, Delphin, Larive, Louis Lefèvre, Gilbert Pruchon, Coco Goldstein.

Yaz tatilinden sonra bir yatılı kasaba kolejine dönen üç öğrencinin hikâyesi. Koleje yeni gelen küçük bir öğrenci ve yardımcı öğretmenlerden biri ile dostluk kurmalarına karşılık kolejlin müdürüne, başka bir öğretmen yardımcısına karşı açık savaş ilân ediyorlar. Yatakhane bir isyan düzenledikten sonra koleji ziyaret eden resmi kişilere (örneğin, Belediye Reisi, kasaba papazı gibi) saldırıyorlar ve elele verip kolej damlarında uzaklaşıyorlar.

Yaklaşık olarak 44 dakika süren, ve genellikle Fransız sinemasının gerçek baş yapıtlarından biri sayılan «Hal ve Tavrı Sifır» in en önemli bölümleri arasında; yatakhane ilk gece ve uyur gezen öğrenci, şarho'ya benzeyen bir öğretmen yardımcısının nezareti altında yapılan gezinti, yatakhanedeki isyan, kolejdaki tören ve damlarda uzaklaşan arkadaşların son görüntüsü, yer almakta.

Sales Gomez'e göre: «Hal ve Tavrı Sifır» da iki ayrı dünya varolmakta; bir taraftan çocukların ve halkın, karşı tarafta olgun kişilerin ve burjuvaların dünyaları. Çocukları çizmek için Vigo gerçek bir noktadan hareket etmiştir; olgun kişiler konusunda ise aşırı davranıp karikatüre yönelmekten çekinmemiştir... Bu iki dünya arasındaki ayırım ve filmin sonucu bize Vigo'nun ideolojisi ni ve «Hal ve Tavrı Sifır» in toplumsal tutumunu bütün unsurları ile açıklıyor.

Vigo'nun filmi bir arada, bir Fransız yatılı okulu inceleyen bir belge, çocuk ruhbilimini ele alan bir deneme, Vigo'nun otobiyografik bir çalışması ve, özellikle, semboller ile Fransız toplumunun amansız bir eleştirmesidir. «Hal ve Tavrı Sifır» bu çarpıcı tutumu yüzünden Fransa'da yıllarca sansür tarafından yasaklanan ve ilk defa olarak iki yıl önce gösterilmesine izin verilen bir «lanetli film» olmuştur.

### JEAN VIGO

26 Nisan 1905 te Paris'te doğdu ve 5 Kasım 1934 te gene Paris'te öldü. Babası, ilk dünya savaşı sırasında casusluk suçu ile tevkif edilip esrarlı bir şekilde öldürülen, anarşist Almerayda idi. Küçük yaşta yetim kalan Vigo Chartres Lisesinde okudu, 1925 te Paris Edebiyat Fakültesine girdi. İki yıl bir klinikte kaldıktan sonra Nice'te yerleşip bir fotoğrafçının yanında çalıştı. 1929 da evlendiği Elisabeth Lazinska'nın yardımı ile ilk filmi olan «A Propos de Nice» (Nice hakkında) yı çevirdi. Bir yıl sonra gene Nice'de bir sinema derneği kurdu, 1931 de Fransız Sinema Dernekleri Federasyonunun idare heyetine seçildi. 29 yaşında ölen Fransız sinemasının Ritmbaud'su diye tanılan Vigo adına her yıl Fransa'da bir filme armağan verilmektedir.

### Filimleri :

- 1930 — A PROPOS DE NICE/Nice hakkında
- 1932 — JEAN TARIS, CHAMPION DE NATATION/Jean Taris, yüzme şampiyonu
- 1933 — ZERO DE ZONDUITE/Hal ve gidış sıfır
- 1934 — L'ATALANTE - LE CHALAND QUI PASSE/Atalante - Geçip giden çatana

- ONUNCU KURBAN / LA DECIMA VITTIMA. Genç kuşak İtalyan yöneticilerinden Elio Petri, Robert Sheckley'in garpici bir bilim-hayal kısa hikayesinden görüldüğü kadar gerçeküstü olmayan bir toplum eleştirisine girişiyor. Gayet ince bir hiciv, gayet sürekli bir anlatım, Gianni de Venanzo'nun renk çeşitlemeleri üzerine kurulmuş görüntüleri ve Ursula Andress, Petri, 21. yüzyılın yaşantısını canlandırmak bahanesiyle benzeri az görülen bir taşlamayı başarıyor. (Marcello Mastroianni, Ursula Andress, Elsa Martinelli, Salvo Randone)
- HARIS KIZ / A BELLES DENTS. Çeşitli aşk maceralarına, kocalarından kalmış milyonlara karşılık, mutluluğu bulamayan zavallı bir kızın hikayesi. Bir dizi renkli kartpostallar, zengin mekanlar, parlak elbiseler, kürkler mücevherler, köşkler, lüks oteller, şatolar, deniz motorları, havuzlar. Bir foto-roman düzeni. Pierre Gaspard-Huit'in harcamadığı tek şey gene de Mireille D'Arc. (M.D'Arc, Daniel Gelin, Jacques Charrier, Peter Van Eyck)
- DORT TEKSASLI / FOUR FOR TEXAS. Robert Aldrich yeniden western'e dönüyor ama hiçbir zaman önceki westernlerinin başarısına ulaşamıyor. Belki parodi yapmak tutkusunun etkisi bu. Ağır gelişen bir hikâye, alaylı ve buluşlarla dolu bir sinema dili, akıllıca sahne düzenlemeleri, parlak renkler. Çiftler F. Sinatra - A. Ekberg, D. Martin - U. Andress.
- KAFESTEKİ KADIN / LADY IN A CAGE. Hollywood'un yenilerinden Walter Grauman'ın yer yer bir Hitchcock hikayesinin kalıplarına bürünen, bu arada ufak çapta Amerikan yaşamının çürük yanlarına değinen sadık öğelerle dolu ilgi çekici çalışması. Bu ilgiçecilik bir yerden sonra teklıyor tabii. Enfes bir jenerik ama hepsi o kadar. James Caen iyi oynuyor. (O. de Havilland, J. Caen)
- TABANCALI SERSERİ / UNA PISTOLA PER RINGO. Bir latin westerni. Duccio Tessari tamamen işin alayında, bilinen bütün western trüklerini taşıyor. Akıl almaz Ringo bütün güçlüklerin üstesinden geliyor. Bu işi tezgahlayan İtalyanların başarılı sayılabilecek örneklerinden.. (Giuliano Gemma, Fernando Sancho, Hally Hammond)
- CESUR KUMANDAN / MERRIL'S MARAUDERS. Savaş olayını nedenlerine inmeksiz salt gözlemcilikle ele alan S. Fuller, bir seçme Amerikan birliğinin Burma'daki uzun yürüyüşünü anlatıyor. Kilometrelerce süren yürüyüş sırasında sınırları yıpranmış, yorgun askerlerin arasında oluşan çatışmalar anlık değerlendirilmelerle geçiştirilmiş.. Fuller'in mizansenî özellikle savaş bölümlerinde yoğun ve canlı!... (Jeff Chandler, Ty Hardin).
- MERHABA ÇARLİ / GOODBYE CHARLİE. Broadway, Hollywood ilişkisinin klişeleşmiş bir örneği daha.. V. Minelli basmakalıp bir anlatımla, ruhun ölüm sonrası başka varlıklara geçmesi olayından doğan birtakım komik durumları işliyor. Hollywood'un skandallerle dolu içyüzü de taşlanmak istenmiş.. Teatral özelliklerden kurtulamayan tipik bir salon komedisi.. (Tony Curtis, Debbie Reynolds, Pat Boone).
- PARIS'DE AŞK BAŞKADIR / PARIS WHEN IT SIZZLES. Richard Quinn, Hollywood'lu senaryo yazarlarına günah çıkartmak istemiş.. Bir senaryonun yazılışını hikâye eden filmde, oyuncuların müzikal, korku, western v.b. türlerine kadar sinemanın çeşitli yanlarıyla dalga geçiliyor. Ancak Quinn'in sorunu ele alış biçimi yüzeyde, giderek monoton. (William Holden, Audrey Hepburn, Tony Curtis).
- DENİZCİLER GELİYOR. Genç yönetmen Feyiz Tuna, tıpatıp Holliwood işi bir senaryoyu çekme zorunda kalmış. Yamalı bohçadan farksız senaryoya göre Türk denizcileri Amerikan müzikallerindeki meslekdaşlarının serüvenlerini adım adım izliyorlar. (Ekrem Bora, Hülya Koçyiğit, Tugay Toksöz).
- AŞK ZINCİRİ / LA RONDE. Ölü sinemacı Vadim, Ophuls'ün Schnitzler'in ünlü oyunundan uyarladığı konuyu bir kez daha sinemaya getirirken Ophuls'ün ulaştığı başarının çok gerilerinde kalıyor. Çok iyi dekorlar, çok iyi görüntüler. Başka ne söylenebilir ki? (A. Karina, C. Giraud, J. C. Brial, J. Fonda, A. Ronet, F. Bergé)
- MASUM SUÇLU / SERGEANT RUTLEDGE. Ford, western türünde bir suspense denemesini Hitchcock'a taş çıkartıncasına başarılı kılıyor. Zenci-beyaz sorununu her yaştan seyirciyi sürükleyecek bir hikâye kuruluşu içinde işleyen Ford'un getirdiği bildiri, çağımıza değin uzanacak güçte. Ford hikâyesini her zamanki gibi kamera oyunlarına kaçmadan seyircinin içine sindire sindire anlatıyor. (J. Hunter C. Towers).
- PEMBE KADIN. Atif Yılmaz afişte kalma rekorunu kıran Pembe Kadın oyununu sinemaya uyarlıyor. Erkeksiz kalan Anadolu kadınının yalnızlık dramı beyaz perdede yer yer naturalist yer yer ekspresyonist bir anlatımla sinematografik biçime sokulmak istenmiş. Dramatik kuruluş teatral özelliklerden kurtarılmak istenirken filmin bildirisini temelsiz kalma durumuna düşüyor ve üstelik Atif Yılmaz'ın sinema dili genellikle kuru, yavan.

