

yedinci

AYLIK
SİNEMA
DERGİSİ

SANAT



Önemli
filmler
ayı

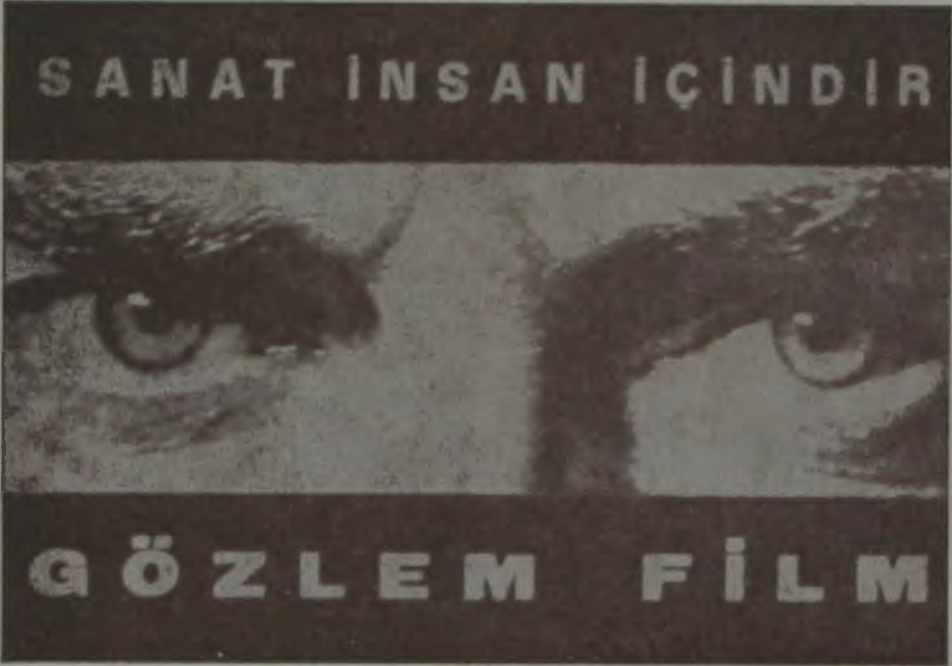


12

ŞUBAT 1974

5 TL.

**seyredilmeğe değer vede
mutlaka görülmesi gereken
filmlerin yapımcısıyız.**



GÖZLEM FİLM : İSTİKLAL C. ZAMBAK SOK. 12 BEYOĞLU/İST. TEL.: 44 59 92

yedinci sanat

AYLIK SINEMA DERGİSİ

Sahibi : Nezih Coş. Yazı işleri sorumlusu : Engin Ayça. Merkezi : Nişantaşı, Kodaman Sok., İnci Ap. 85/10 İstanbul. Yazışma ve havale adresi : P.K. 164 Beyoğlu - İst. Sayısı 5 TL., yıllık abonesi 50 TL., altı aylığı 25 TL. dir. Yabancı ülkeler için iki katı alınır. Dergiye gönderilen yazılar geri verilmez. Dizgi ve Baskı: EKO Matbaası, Son baskı tarihi : 31 Aralık 1974.

Ön kapak : Erkal Yavi

Resim : İsyan (G. Pontecorvo) ve Leylekler Uçarken (M. Kalatazov)

	1. YILIMIZI KAPATIRKEN	2	
	1. YIL ANKET - SORUŞTURMAMIZ	3	
	KARİKATÜR	4	OSMAN S. AROLAT
FORUM			
	SİNEMADA SÖYLEMEK VE SÖYLENEN (1)	5	CHRISTIAN METZ (Çeviren : Engin Ayça)
ÜLKELER			
	İSPANYOL SINEMASINDA YOL AYIRIMI	11	JOSE PENA
	SİNEMA İLE TARİHİ SAPTAMAK	13	CINE-CLUB DES COLOMBES (Çeviren : Engin Ayça)
AYIN KONUŞMASI			
	ERTEM EĞİLMEZ'LE KONUŞMA	16	ENGİN AYÇA, NEZİH COŞ
KAYNAKLAR			
	TÜRK SINEMASINDA YABANCI UYARLAMALAR	34	GIOVANNI SCOGNAMILLO
SORUŞTURMA			
	EN İYİ 10 TÜRK FİLMİ	39	Düzenleyen : AGAH ÖZGÜÇ
HABERLER		43	
AÇIK OTURUM			
	AÇIK OTURUM'CULUK OYNAMAK	44	NEZİH COŞ
OKURLARDAN		48	
	KARİKATÜR	49	ALPER
FİLMLER			
	İSYAN	50	NEZİH COŞ
	KUĞU GÖLÜ	52	ENGİN AYÇA
	ULZANA	53	BURÇAK EVREN
	KIZGIN TOPRAK	54	ENGİN AYÇA
	DÜĞÜN	58	NEZİH COŞ
	YALANCI YARIM	60	ENGİN AYÇA
	OH OLSUN	61	ENGİN AYÇA
	DEĞERLENDİRME	63	
	KISA FİLM KONUSU YARIŞMASI	64	

1. YILIMIZI KAPATIRKEN

YEDİNCİ SANAT bu sayısıyla birinci yaşını doldurdu. Okurlarımızın dergiye gösterdikleri sıcak ilgiye öncelikle teşekkür ederiz.

İlginç bir sinema mevsimine tanık olunmaktadır bu yıl. Yeşilçam filmlerinin birbiri ardına beklenen kasa gelirlerini gerçekleştirememeleri yapım piyasasında önemli sarsıntılara ve gelişmelere gebe dir. Yapımcılar bunun nedenlerini yanlış bir şekilde kolayca bir yandan TV'na diğer yandan da yabancı filmlerin rekabetine bağlamak isterken yeni kurulan hükümetten de kendilerini çeşitli şekillerde desteklemelerini beklemekte, girişimlerini sıklaştırmaktadırlar. Seyircinin gitmiyerek tepkisini ve yargısını belli ettiği çoğu Yeşilçam filmlerinin gerçekten de çok kötü örnekler sergilediği bu yıl bazı yerli filmlerin ve özellikle yabancı filmlerin çok seyirci çekmesi ve haftalarca vizyonlarda kalmaları sorunun özünü yansıtmaktadır. Sinema seyircisi sinemaya küsmemiş, ondan uzaklaşmamıştır. Beğendiği filmlerin gösterildiği salonların kapılarında uzun uzun kuyruklar oluşturmakta, ikinci üçüncü hafta gösterilmelerini sağlamaktadır. Geçtiğimiz ay gösterilmeye başlanan iki çok önemli film de seyirciden hakettikleri ilgiyi görmüşler ve ikinci haftalarını yapmışlardır. Bunlar "Kanlı Ada" ve "Leylekler Uçarken" filmleridir. Piyasadan siyah-beyaz filmlerin sürüldüğü bir dönemde iyi bir siyah-beyazın da seyirci tarafından tutulduğunun bir örneğidir ayrıca "Leylekler Uçarken".

YEDİNCİ SANAT dergisi geçtiğimiz yıl içinde düzenlemiş olduğu kısa film hikâyesi yarışmasının jürisini saptamıştır. Son sayfalarımızda bununla ilgili açıklamayı bulacaksınız.

YEDİNCİ SANAT'ın ayrıca bu sayısında okurlarımızın dergi konusundaki düşüncelerini saptamak, yapabildiklerimizin geçerliliğini anlamak ve önümüzdeki sayıları daha dolgun bir biçime sokabilmek için bir çeşit "anket - soruşturma" düzenledik. İç sayfalarımızda bulacağınız sorularımıza bütün okuyucularımızın cevap vermesini ve bu şekilde okur-dergi bütünleşmesinin daha geçerli ve sağlıklı gerçekleşmesine katkıda bulunmasını bekliyoruz. Önümüzdeki sayıların hem bizleri hem de okurları daha çok doyuracağını sanıyoruz ve bunun hazırlıkları içindeyiz.

Dergimizin posta kutusu numarası değişmiştir, yenisi şöyledir : P. K. 164, Beyoğlu.

Ve bir hatırlatma : birçok okuyucumuzun bu sayı ile aboneleri dolmaktadır, yenilenmelerini bekliyoruz. Teşekkür ederiz.

YEDİNCİ SANAT

yedinci sanat

1. yıl anket - soruşturması

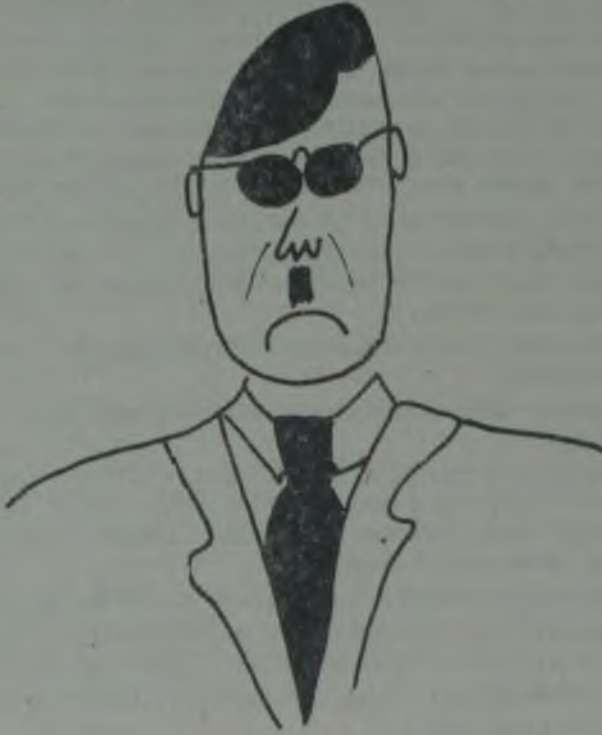
Elinizdeki sayıyla birinci yılını dolduran YEDİNCİ SANAT dergisi, özel olarak sinemasal, genel olarak da siyasal çizgisi içinde okurlarının isteklerini daha bir karşılayan, onlara daha bir katkıda bulunan, okurlarıyla daha bir bütünleşen bir sinema dergisi haline gelebilmek ve böylece Türkiye'deki sinema olgusu üstüne daha etkili bir organ olabilmek amacıyla, derginin durumu üstüne, okurları arasında bir anket - soruşturma düzenlemiştir. Bütün okurlarımızın cevaplamasını beklediğimiz sorularımız şunlardır :

- 1 — YEDİNCİ SANAT, içeriği ve tavrıyla sizi ne oranda tatmin ediyor? Kesin olarak tuttuğunuz ya da karşı çıktığınız belirgin bir yanı var mı?
- 2 — Derginin Türk sinemasına yaklaşma biçimini nasıl değerlendiriyorsunuz?
- 3 — Yabancı sinema konusunda getirdiklerimizi doyurucu buluyor musunuz?
- 4 — Dergimizin içeriğe aldığı (Forum, İnceleme, Yönetmenler, Ülkelere, Filmler vb..) gibi bölümler içinde ilginizi çekenleri sizce taşıdığı önem sırasına göre yazar mısınız? Hangi bölümlere ağırlık verilmesini önerirsiniz?
- 5 — Dergimizi okumaya hangi bölüm yazılardan başlıyorsunuz?
- 6 — Sinemamızın çeşitli dallarından kişilerle yaptığımız (Ayın Konuşmaları) için ne düşünüyorsunuz? Eleştiri ya da öneriniz var mı?
- 7 — Yayımladığımız (Halk Soruşturması) türü araştırmalar hakkında görüşünüz nedir?
- 8 — Yedinci Sanat'ın bu yıl içinde düzenlediği iki özel sayıyı (Sayı: 7: Yeni mevsim özel sayısı, Sayı: 9: Cumhuriyet'in 50. yılında Türk sineması) nasıl buldunuz? Eleştirileriniz var mı ?
- 9 — Dergimizin düzenlediği KISA FİLM KONUSU YARIŞMASI girişimini nasıl karşıladınız?
- 10 — Denediğimiz çeşitli film eleştiri biçimlerinden dikkatinizi çekenler hangileridir? Niçin?
- 11 — Bir yıllık yayımlarımız süresince en beğendiğiniz sayımız hangisi olmuştur?
- 12 — Yayımlanan yazılar arasında en önemli bulduklarınız hangileridir? Niçin?
- 13 — En önemsiz bulduğunuz yazılar hangileridir? Niçin?
- 14 — Derginin okurlarla daha bütünleşir duruma girmesi için önerileriniz var mı?
- 15 — Ayrıca belirtmek istediğiniz bir konu var mı?

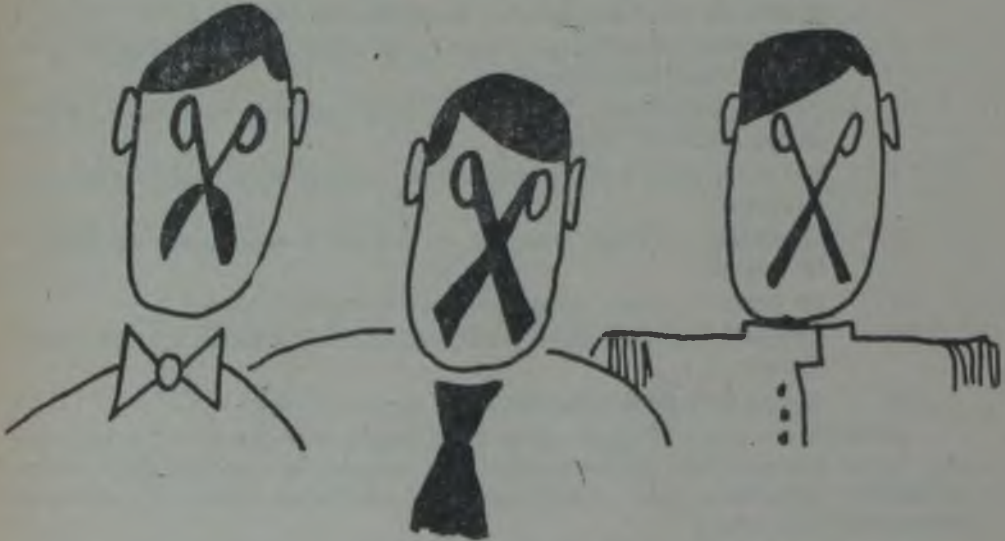
Gelecek cevapları dergide yayımlanmayacak olan bu özel soruşturmamız, kendi özeleştirimiz yönünden bize ışık tutacak bir anket niteliği de taşıdığından cevapların elden geldiğince KISA, AÇIK ve ÖZLÜ bir biçimde verilmesini rica ederiz.

Gönderme adresi : (Değişen posta kutumuz) P.K. 164 Beyoğlu/İST.

OSMAN S. AROLAT



Heyet-i Sansüriye Reisi



Heyet-i Sansüriye

Forum

Sinemada Herşey Niye Söylenemez ya da Sinemada Söylemek ve Söylenen (1)

Christian METZ

Çoğu kez sinemada **söylemek, söylenene** kesin şekilde karar veriyor, hem de her zaman ve her yerde, hatta diğer bütün sanatlardan daha çok sanyeye ve halkın zevklerine bağlı olduğu için daha acımasız ve daha zararlı olarak; genel ve sinsi bir anlaşma içinde, bir anlatım aracı olarak filmin, söyleme şekli olarak seçimi, daha baştan söylenebilecek şeylerin alanını sınırlıyor, ve birtakım konuların öncelikle tercihini sağlıyor; başka konuların zararına sinematografik kabul edilen belli **içerikler** ve terimin en güçlü anlamında **film konuları** vardır (oysa buna benzer "kitap konuları" yoktur örneğin). Kısaca diyebiliriz ki sinema her şeyi söyleyemez; dolayısıyla film çoğu zaman hâlâ sessizmiş gibi düşünölmektedir.

Son zamanlarda bütün dünyada ortaya çıkan "yeni sinema"ların en belirgin başarısı belki de bu tutsak eden sorunun öğelerini değiştirmeye, ters çevirmeye başlamasıdır: bugün en önemli filmlerde çoğu kez "söylenen", "söylemek"ten daha önde gelmektedir; "yeni" sinemacı film konusu aramıyor, söylemek istediği şeyleri film yoluyla söylüyor. Çoğu zaman bunu bir kitapla da, bir yazıyla da aynı anda söylüyor. Gerçekten, sinema sanatının "filmlerde söylenebilecek şeylerden" kurtulması demek onun yalnızlıktan biraz daha sıyrılması ve "sinema kültürü" diye isimlendirilen yerde daha sürekli kalabilmesi demektir. Sinemanın, her şeyi diyebileceği konusundaki çılgınca inadı ve umudu Alexandre Astruc'ü "Discours de la Method"u perdeye aktarmaya iteledi; şimdilik her ne kadar bunun gerçekleşmesi çok uzak olsa da (hatta Astruc'ün belirttiği yerin biraz yakınına bile yaklaşmak) geçmişin büyük filmlerinden sonra, son zamanların en iyi filmlerinde de daha yeni daha gerçek bir şekilde belli olmağa başladı bu umut.

FILMLER VE ÜÇ ÇEŞİT FİLM SANSÜRÜ

Bu kurtulma, özgürleşme çabaları iki yönde geliyor: birincisi doğru-
dan doğruya siyasal ve ekonomik, ikincisi ise özellikle ideolojik ve dolayısıyla ahlâksal.

Çoğu kez film içeriklerinin kırılması resmen siyasal sansür tarafından, ya da **yalnızca sansür** dediğimiz kurum tarafından yapılıyor. Ayrıca bir

de ticarî olmanın getirdiği sansür var : yapımcının gelir ölçülerine göre kendi kendini denetlemesi, yani düpedüz **ekonomik sansür**. Bu da bir kurum tarafından gerçekleştirilen bir sansürdür, dolayısıyla bir kurumsal sansür oluyundan söz edebiliriz. Bilindiği gibi kurumsal sansür, film söz konusu olunca, kitap, resim veya müziktekenden çok daha sıklıdır, bu yüzden de sinemada icerikle ilgili sorunlar diğere sanatlarla göre daha doğrudan **dış izinlere** bağlıdır.

Üçüncü sansüre bakacak olursak, yani **ideolojik sansür** veya ahlaksal (yani ahlâksız) denetleme, bu birtakım kurumlardan oluşmuyor, fakat bazı sinemacıların bu kurumları ölçüsüzce kendilerine maletmelerinden oluyor; ismarlanan "söylenebilecek şeyler" in dar çerçevesinden dışarı çıkmaya çalışmıyor sinemacılar.

Bu üç sansür, filmin ilk çıkış düşüncesinden başlayarak bitimine kadar olan yol boyunca duruma karışarak iyi sonuç alabilmek için "doğal bir biçimde" sıralanıyorlar : genel anlamdaki sansür, filmin dağıtımına, ekonomik sansür yapımına ve ideolojik sansür de niyete, film yapma düşüncesine zarar veriyor.

Eğer, çevrilmiş filmlerin içerikleri ile sinemanın gerçekte söyleyebilecekleri arasında çok fark varsa ve eğer seyirci bugün sinemayı fazlasıyla, ama filmleri ara sıra seven biri durumundaysa, bunun başlıca sorumluluğunu o iki kurumsal sansürde aramak gerekir. Bu nedenle bu gün Polonya'da, Çekoslovakya'da, Brezilya'da, İspanya'da, Batı Almanya'da, vb., filizlenen "yeni sinemalar", bir tarafta Stalinciliğe karşı, diğere tarafta da faşizme, gericiliğe karşı kazanılmış tam birer siyasal zaferdir. Az kişiden oluşan film ekipleri, çok sınırlı harcamalar, dostlardan yararlanmalar, 16 mm. lik alıcı, kooperatif şeklinde ya da yardım yoluyla finansman gibi bütün ülkelerin "genç sinemacılarında" ortak olan zorlamalar da, olumlu sonuç verdiği ölçüde ekonomik sansüre karşı kazanılmış zaferlerdir.

Şimdi de sorunun ideolojik yönünü ele alalım. Bu, siyasal ve ekonomik durumla, aynı anda hem neden hem de sonuç olması yüzünden, sıkı sıkıya ilgilidir. Yeni sinema akımları ilk önce hatırı sayılır ölçüde sinemanın ideolojik havasını düzeltmeğe başladılar ve alınan bu sonuçlar gerçekte kafalarda çok önceden oluşan, ilk başarılı sonuçların alınmasını sağlayan savaşın, sınırsız ve koşulsuz bir sinema düşüncesinin, tasavvurunun bir sonucudur.

Filmlerin ideolojisi bir bakıma başlı başına bir sorundur; bu, **sinemanın kurum olarak** aldığı şekillerin aynı anda hem nedeni hem de sonucudur, filmlerin ideolojisini bu kurumda bulamıyoruz, hattâ ne doğrudan ne de mekanik bir yansımasını buluyoruz. Yıllarca öncesine dayanan bazı filmlerde, yani günümüz sinemasının kurtuluş yolunda ulaştığı "noktalara" gelmeden çok önceleri yapılmış olan filmlerde, tamamen modern bir havaya rastlayabiliyoruz, bunlar bizce her bakımdan "yeni sinema"lardır. Diğere taraftan, özellikle kurumsal sansürün hiç ses çıkarmayacağı birçok konu ve **bu konuların çeşitli şekillerde işlenmesi** bizzat ideolojik sansürce perdeden uzaklaştırılıyor : eğer 1965 yılına gelinceye kadar olan sinema tarihi içinde, Jean-Marie Straub'un "Nicht Versöhnt" filmindeki yaşlı mimarın oğlunun verdi-



Jean Marie Straub / NICHT VERSÖHNT

ği gerçekçilik duygusunu yansıtan 45 yaşlarında tek bir Alman insanına rastlayamıyorsak, bu hiç te herhangi bir kurumsal sansürün sonucu değildir, tam tersine **film olabirliğin** bir kısıtlamasıdır ki bu da şimdi daha yakından inceleyeceğimiz sinemasal **gerçeğe benzerin** bir görünüşüdür.

GERÇEĞE BENZER (ilk sunuş)

Aristo gerçeğe benzeri (vraisemblable = to eikos), aydın kimselerce "mümkün" olan şeylerin karşı görüşü olarak herkes için, genel kanı bakımından mümkün şeyler diye tanımlar (aydınlarca "mümkün"ü, gerçek mümkün olan, esas mümkün olan kabul ederek). **Gösteri sanatları** bütün mümkün olan şeyleri kullanmamakta, yalnızca gerçeğe benzer mümkünleri işlemektedir. Aristo sonrası geleneği de bu düşünceden pek ayrılmayan yeni bir tip "gerçeğe benzer" yaratmıştır (XVIII. yy. Fransız klâsiklerinin "gerçeğe benzer", "ahlâka uygun" ve "sakıncasız" olabirirlerine bakalım örneğinin) : yani oluşturulan türlerin yasalarının dışına çıkmıyan şeylerin gerçeğe benzer olduğunu. Her iki durumda da (= genel kanı, türün yasası) gerçeğe benzerin kendini söylenmiş şeylere, daha doğrusu **evvelce söylenmiş** şeylere göre tanımladığı ve bu nedenle de söylenmiş, yazılmış şeylerin bir sonucu olarak ortaya çıktığı görülmektedir : bir türün yasaları, o türün evvelce yapılmış ürün-

lerinden çıkarılmaktadır, yani söylenmiş birtakım şeylerden (tabii bu arada özel, şiirsel ya da başka türlü bir yerde açıkça ortaya konmamışsa); genel kanı denilen, sınırları bilinemeyecek, dağınık birtakım şeylerdir, son tahlilde de halkın dediğidir. Böylece en baştan itibaren gerçeğe benzer, mümkün şeylerin bir kısıtlaması olmakta ve gerçek, esas mümkünler içinde **kültürel** ve **keyfi** bir sınırlandırma durumuna girmektedir. Figüratif anlatımın mümkünleri sansür edilmekte, yalnız eski söylenenlerce **onaylanacak** şeyler "geçebilmektedir".

XVIII. yy. Fransız klâsikçilerine göre Pirro'nun gerçekte olduğu gibi kaba bir yol gösterici yerine ince kibar bir prens olması gerçeğe benzerdi (gerçeğe benzer = kentteki ve saraydaki seyircilerin genel kanısı - ya da onların gizli arzuları; çünkü gerçeğe benzer hiç bir zaman arzulanan şeyden uzak değildir, tıpkı Uygun olanın, Uygun olması istenilenden farklı olmaması gibi). Ayrıca, "komedi" türünün yasalarına göre bir komedi kahramanının belirgin ve tek bir illeti — cimrilik, kibarlık, vb. — ve yaptığı her şeyin mutlak bu illetin bir sonucu olmasının gerekmesi de gerçeğe benzerlikti.

SINEMASAL GERÇEĞE BENZERLİK

Sinemasal gerçeğe benzerlik eskiden beri vardır, fakat bunun bugün düne göre bir parça azalma göstermesi, olayı pek değiştirmemektedir. Gene de bu azalmayı küçümsemek gerekir. Sinema birbirleriyle hiç bir zaman karıştırılmıyacak türlere sahipti: western, polisiye, Fransa'da oportünist "dramatik komedi", vb. Her türün kendine göre söyleyeceği şeyleri vardı ve bütün diğer mümkün şeyler mümkün değildi. Hep bildiğimiz gibi western yorgunluk, cesaret kırıklığı, yaşlılık gibi konulara yaklaşabilmek için 50 yıl bekledi: yarım yüzyıl boyunca yenilmez, güçlü kuvvetli, genç kahraman bir western filminde bulunabilecek gerçeğe benzer tek insan tipini sürdürdü (hiç olmazsa baş rolde): aynı şekilde batı efsanelerinden girmesine izin verilen tek durum da bu oluyordu. John Ford'un **Liberty Valance'ı Öldüren Adam** filminin son sekansında gazeteci, yaşlanmış senatörün gerçek öyküsünün yazılı olduğu kâğıtları yırtarken şöyle demiyor muydu: "Batıda eğer efsane gerçek olaydan daha güzelse, efsaneyi yayınlarız".

Fakat dahası var. Sinema şimdiye kadar, hattâ şimdi bile tümüyle hep onaylanmış belirli içerikleri ve kataloglanmış filme uygun konuları, öyküleri olan geniş bir tür, sonsuz bir "kültürel taşra" (province culturelle) olarak kullanılmıştır.

1959 yılında Gilbert Coher-Séat'ın dediğine göre film konularını dört grupta toplayabiliriz: merveilleux (ani bir şaşkınlık ve dolayısıyla hoşlanılan bir durum yaratan), familier (nazik sorunlara dokunmadan olmuş birtakım olaycıkları belli bir mizahla ele alan), héroïque (seyircinin günlük hayat içinde kullanmadığı yardım severliği işleyen), dramatik (orta seyircinin doğrudan doğruya duygusal tepkilerine yönelen ve bunu demagojik bir biçimde yapan). Böylece her film saplantı içinde bir saplantıyı, saplantılı bir karmaşık sorun içine kapamaktadır: sizin de hoşunuza giden genç bir delikanlı, sizi bir akşam beraber çıkmaya davet ederse ve niyeti hiç te sağlam

gibi görünmüyorsa, vb., ne yapmak gerekir acaba? (hafif filmler böyle bir konuya hiç eğilmezler, çünkü gerek kendi türünün seyircilerinin beklediği, gerekse bizzat türün yasaları buna aykırıdır — hikâye edilen sorunun hiç çıkış yolu olmayan on ayrı **gelişmesi** vardır, dolayısıyla "**dramatik filmlerin gerçeğe benzerine** uygundur. — Ayrıca birtakım şeylere niyetli, yani bir şeyler uman delikanlının bu niyeti yalnız bir yöne doğrudur; fakat bu yönü göreceli duruma getirmek dramatik olmaktan uzaklaştırmaktır, böyle olunca da bu türün gerçeğe benzerlerinden uzaklaşmış olunur, demek ki gerçeğe benzerlik herkesteki yabancılaştırmayı daha bir arttırmaktadır).

Tekrar Gilbert Cohen-Seat tarafından ayrılan dört film konusu tiplerine dönelim. Eğer en önemli, en yeni filmlerin — 1920'lerde bile çevrilmiş olsalar — en belirgin özelliği bu sözü edilen dörtlüğün içinde olmaksızın, hemen hemen yapılan filmlerin onda dokuzunu oluşturan bu filmlerin içinde oldukları bu ayrımı (ya da herhangi başka türlü bir sınıflandırmayı) nasıl yadsıyabiliriz?

1946'da **Les Temps Modernes** dergisinin ilk sayısında Roger Leenhardt geleneksel sinemanın içeriklerinden söz ederken pek az şey bulduğunu yazıyordu: geniş manzaralar, çöl, kar, deniz, vb., (fakat hiç bir zaman, karmaşık ve uçucu bir güzelliği olan manzaralar değil); büyük kent, kalabalık, makineler, çocuklar, hayvanlar, büyük basit duygular, korku, dehşet, tutsak aşk, vb., (fakat hiç bir zaman örneğin toplumumuzda ender görülen değişik tipte duygular değil). Yeni bir anlatım aracı olmanın dışında geleneksel sinema bize pek az şey **öğretmiştir** diye tamamlamaktadır yazar. Bu sınıflandırma Gilbert Cohen-Séat'inkinden açıkça değişiktir. Gene de her ikisi **söylenen** in sınırlılığının varlığını saptamak konusunda birleşiyorlar, özellikle **söyleme** nin bir şekli olarak filmleri kabul etmede, yani sinemasal **gerçeğe benzerlik**'in varlığını kabul etmede, ki bundan yalnızca dün ve bugünün bazı filmleri ile, bir çeşit karşı koymanın başarısı olarak bütün "genç sinema" akımlarının girişimleri kurtulabilmektedir.

Böylece kurumsal sansürden başka, gerçeğe benzerliğe dayanan sansür ikinci bir engel olarak, sansür ismini kullanan diğer denetleme yollarından daha etkin biçimde görünmez bir engel olarak durmaktadır. Bu sansür **bütün** film konularını belirlemektedir, oysa kurumsal sansür konuların siyasal ya da genel ahlâki ilgilendiren yönlerine dikkat etmektedir; işin en korkunç yanı bu sansürün filmlerin yalnız konularını değil, onların nasıl işleneceğini, nasıl ele alınacağını da, kısaca **filmlerin bizzat** içeriklerini de belirlemesidir. Konu içerik değildir, onun yalnızca genel olarak belirtilmesidir.

Dilbilimci Louis Hjelmslev'le beraber stürüktürel terimlerle söylemek istersek durum şöyledir: kurumsal sansür sinemada içeriğin özüne karışmaktadır, yani filmlerin ele alabileceği belli başlı **şeylerin** sınıflandırılmasından başka bir şey olmayan konulara: "siyasal olarak aşırı", "cüretkâr" filmler sansür edilecek, "aşk" filmleri, "tarihsel" filmler edilmeyecek, vb., halbuki gerçeğe benzerliğe dayanan sansür **içeriğin biçimine** yönelmektedir, yani filmlerin söyledikleri şeyleri ne şekilde ele aldıklarına (yoksa söyledikleri şeylere değil) karışmaktadır, kısaca **bütün olarak verilene**, ya da içeri-

ğin gerçek yüzüne. İşte bu nedenle gerçeğe benzerliğin sınırlamaları; konuların da ötesinde bütün filmlere, görünmeden, ulaşmaktadır. 1953 yılında Copenhagen'de verdiği konferansta Louis Hjelmslev — konuşulan dil ile ilgili olarak — bizim ideoloji diye tanımladığımız şeyin tüm olarak içeriğin biçimiyle ilgili olduğunu söylememiş midir? Böylece, kurumsal sansürler hiç bir zaman perdede gençleri göstermeyi yasaklamamıştır (= 'konu' düzeyinde = içeriğin özü). Eğer sinema tarihinde çok geç ve pek sık olmıyarak, Roger Leenhardt'ın "Les Dernières Vacances" (Son Tatiller), Jean-Luc Godard'ın "Masculin Feminin", Miloş Forman'ın "Maça Ası", Jean Eustache'ın "Le Père Noël a les yeux bleus" (Mavi Gözlü Noel Baba) filmlerindeki gibi gençleri gösterebilmesine rastlıyorsak — oldukları gibi gösterilen gençlerin (= içerik düzeyinde = esas içerik = içeriğin biçimi) — bunun neden sonra **mümkün** olabilmesi çok uzun bir süre **gerçeğe benzer film genci** geleneğinin perdenin tek hâkimi olarak kalmasıdır. Bu gelenek kendi açısından ancak belli başlı 7 - 8 genç tipini kabul etmektedir (tarih sırasına göre hemen birkaçını belirleyebiliriz. : 1 — Sessiz sinema döneminin ilk duygulu ve âşık kahramanı, 2 — Suyu sabuna dokunmayan hafif filmlerin genci, 3 — Kekeliyerek ya da zorla konuşan, gülünç durumlara düşen çiçeği burnunda genç, 4 — Les Tricheurs filminin gerçekte iyi, fakat yolunu şaşırılmış korkunç meşin ceketlisi, vb.).

Önümüzdeki sayıda devam edeceğimiz bu yazının son bölümünün bazı ara başlıkları şöyledir :

- GERÇEK OLANIN MÜMKÜNLERİ VE SÖYLENENİN MÜMKÜNLERİ
- GÖRECELİ GERÇEĞE BENZERLİK, MUTLAK GERÇEĞE BENZERLİK
- GERÇEĞE BENZER VE "YENİ SINEMA"

Çeviren : Engin AYÇA

ma - ya
yayınları

FAŞİZME KARŞI BİRLEŞİK CEPHE

- "Tarihi gelişimin gidişini tersine döndürecek yeryüzünde hiç bir güç yoktur ve olamaz da. Yarınlar, çökmekte olan ve can çekişen kapitalizmin ve onun pis kenefi faşizmin değil, bütün emekçi halkın, bütün ilerici insanlığın gözlerini diktiği yüce sosyalizmindir."
- GEORGI DİMİTROV'un aranan kitabı, FAŞİZME KARŞI BİRLEŞİK CEPHE kitapçılarda.
- ma-ya yayınları, P. K. 164, Beyoğlu - İstanbul.
- İstanbul dağıtımı : BİLGİ DAĞITIM

Ülkeler

İSPANYOL SİNEMASINDA YOL AYRIMI

Jose PENA

1968 yılının başlarında Sitges'te (Barselona yakınlarında bir yer) "Birinci Uluslararası Sinema Okulları Günü" düzenlenmişti. Gerçekte pek büyük olmayan fakat İspanyol sinemasının yapısı konusunda önemli sorunların ele alındığı bir toplantıydı bu.

Etats Généraux du Cinéma Français'den sekiz ay kadar önce İspanyol sinemasının vardığı sonuçlar ve istekler ile Suresnes'dekiler arasında şaşılacak benzerlikler olduğu görülmektedir.

- **Mevcut toplumun ekonomik ve siyasal yapısından sinemayı bağımsız kılmak,**
- **Mesleğin her dalına serbestçe girebilme, bu nedenle :**
- **"Ulusal Gösteri Sendikası"nın kaldırılması (İktidarın denetim örgütü),**
- **Sansürün ve film çekimini denetleyen her türlü izin kaldırılması,**
- **İktidarın denetimine baş vurmada her türlü gösterimin yapılması,**
- **Yapımı denetleyebilecek her türlü maddi desteğin reddedilmesi,**
- **Demokratik bir sendikanın kurulması ve bu yolla yapım, dağıtım, kullanım örgütlerinin varedilmesi,**
- **Resmî sinema okulu'nun profesyonel bir eğitim vermesinin sağlanması.**

Bu istekler Franco iktidarının hiç de hoşuna gitmedi. Duruma polis el koydu ve bu şekilde, düzenlenen "günler" kaldırıldı, birkaç kişi de tutuklandı. Birinci Sinema Okulları Günü böylece ilk ve son oldu.

Fakat burada belirtilen düşünceler terkedilmedi. 1968 nisan ayı başlarında Madrid İktisadî Bilimler Akademisi'nde, Sitges'deki öneriler üstüne yeni bir toplantı yapıldı. Bu aynı zamanda ilk bölünmeyi doğurdu: çağrılan yönetmenlerden bir kısmı gelmeyi reddettiler, çünkü Madrid'teki buluşmanın kendi sinemalarını yadsıyacağını biliyorlardı. 1955'te Salamanca'da yapılan toplantıdaki görüşleri taşıyorlardı bu yönetmenler. Korktukları da başlarına geldi : Juan Antonio Bardem'in Salamanca'da önerdiği görüşlerin karşısında Sitges gurubu başka görüşlerle çıktı ve onların reformist yani gerici niteliklerini ortaya koydu :

SALAMANQUE

(Yeni İspanyol Sineması)

İspanyol sineması ülkemiz insanının ve topraklarının anlatılması, yansıtılması olmalıdır.

60 yıldan beri İspanyol sineması "toplum gerçeği"ne hiçbir zaman ulaşamadı.

İspanyol sineması "siyasal yönden tutarlı" olmalıdır.

İspanyol sineması "estetik olarak bir hiçtir".

Bizim sinemamız "entellektüel olarak önemli değildir".

İktidar sinemayı yükseltmelidir.

Anlayışlı bir sansürün istenmesi.

Sinema okulu yoluyla teknisyenler ve denetim.

Ulusal sinema sanayisinin geliştirilmesi.

Gelişmiş sanayi iyi sinema demektir.

Filmin içeriği "gerçeğin değiştirilmesine yardım edebilir".

Reformculuk : değiştirmek için içine girmek.

Tüketim sineması karşısında kültür olarak sinema.

Sinema bir sanattır.

SITGES VE MADRIT

(Özgür Sinema)

Dünyanın hangi ülkesinde olursa olsun sinema her zaman egemen sınıfların anlatım aracıdır.

Temelinden yanlış bir toplum nasıl olur da gerçek bir sinema oluşturabilir?

Kültür her zaman siyasal olarak onu yapan toplum kesimi için tutarlı olmuştur.

Ne zamandan beri estetik unsuru değer ölçüsü oldu?

Hiyerarşinin bulunduğu bir toplumda aydın, öne sürdüklerinin doğrulanmasını isterken doğal olarak baskı aracı olmaktadır.

Öz-yönetim : filmin yapanlarca denetlenmesi. Herhangi bir denetlemeyi de beraberinde getirecek olan tüm koruma tedbirlerinin reddi.

Her çeşit sansürün reddi.

Yaratmaya serbestçe katılma.

Sömürüye dayalı tüm sanayilerin reddi.

Gelişmiş sanayi demek, üretim ilişkilerinde artık değer demektir ve tüketimde de daha çok yabancılaşmadır.

Üretim ve kullanın biçimlerinin değiştirilmesi bizim gerçeğin değiştirilmesinde tek yolumuzdur.

Reformculuk düzenin devam etmesi demektir.

Kültür satılacak mal'dan başka birşey değildir.

Sanat ölmüştür.. güdümlü bilgi verme, haber taşımadan başka birşey değildir artık.

POSITIF - Şubat 1969
Çeviren : Engin AYÇA

SİNEMA İLE TARİHİ SAPTAMAK

Aşağıdaki yazı, 1973 yılında Fransa'da bir sinema kulübü (Ciné-Club de Colombes) tarafından hazırlanmış olan bir bildiridir.

Tarihsel filmlerin sinemasal türleri :

1) Ayrıntılarıyla yeniden canlandırma filmleri : Dekorlar, çevre, kişiler, durumlar yoluyla tarihsel doğruluğun aranması (örnek : Roberto Rossellini'nin "La Prise du Pouvoir par Louis XIV - XIV. Louis'nin İktidara Gelişi).

2) Montaj filmleri : Uyumlu bir bütün oluşturacak şekilde çekilmiş belgesel görüntüleri bir araya getirmek — tarihsel gerçekçilik açısından filmlerin olaylar sırasında çekilmiş olması bir garantidir — (örnek : Frédéric Rossif'in "Mourir à Madrid" ve "Le Chagrin et la Pitié").

3) Hikâyeleştirilmiş (romanlaştırılmış) yeniden canlandırılan filmler : Tarihsel bir durum içinde hayali kişiler çevresinde oluşan olaylar, dayanılan tarihsel dönemin belirli gelişmelerini yansıtır (örnek : Luchino Visconti'nin "Götterdämmerung"u, René Allio'nun "Les Camisards"ı ve "La Nouvelle Babyloñe", "Les Heritiers", "La Cérémonie" gibi filmler).

4) Büyük gösteri filmleri : Tarih, zaman içinde ekzotik bir gösteridir; tarihsel doğruluk göreceli olabilir, daha çok yitik uygarlıkların şaşaası üzerinde durulur (örnek : "Ben-Hur", "Rüzgâr Gibi Geçti", "Dr. Jivago" gibi).

5) Aktüalite biçiminde yeniden canlandırılan filmler : sanki kamera görüntüleri olayların içinde saptamış gibi (örnek : Gillo Pontecorvo'nun "Cezayir Savaşı" gibi).

6) Gelecekte olabilecekleri konu edinen tarihsel filmler (histoire fiction) : Hayali bir durum içinde belli bir tarihsel sorun "neler olurdu acaba?" diyerek gösterilir (örnek : "Ice", "La Bombe", "L'Angleterre Occupée" gibi).

7) Güncel bir konu üstüne montaj filmi (örnek : Chris Marker'in "Le Joli Mai" ve "Le Peuple et ses Fusils" gibi).

Sinemanın doğuşundan beri, tarihsel doğruların araştırılması, sinemacıları yukarıda sayılan sinema türlerini denemeye itti, bunlardan hiçbiri gerçekçilik açısından tam olarak kimseyi tatmin etmedi. Öte yandan, anlatım dili gelişmekte ve bir zamanlar gerçekçi olarak kabul edilen bir sinema biçimi, başka bir zamanda seyircileri güldürebilmektedir.

Gene de bir filmin tarihsel ilişkilerini tek bir sinemasal türe indirgemek çok sınırlayıcıdır; çünkü bir filmin az ya da çok eskidiğini, tarihi ya da tarihsel bir olayı iyi ya da kötü verdiğini bilmekten ayrı olarak, öncelikle şu soruyu sormak gerekmektedir : Bir film bize tarihten nasıl söz etmektedir? Yani tarihi hangi anlayışla ele almaktadır?

Bir kez bu soru ortaya konduktan ve aydınlatıldıktan sonra filmin biçim, sorunu başka türlü belirecektir.

HANGI TARİH ANLAYIŞI?

Bir film şunları mı göstermektedir :

ANLAYIŞ — A —

Yalnızca kendi zekâsıyla, kendi isteğiyle kendi düşünceleriyle hareket eden insan.

Düşünce oluşu belirler.

Tarih, yalnızca kendi çıkarları için savaşan egemen güçlerin kendi aralarındaki düşünce sürtüşmeleridir (işgal savaşları, dünyanın paylaşılması).

Dünyayı değiştirmeye gücü olmayan kendinin aynısı insan (kadercilik, alın yazısı) ölümsüz insan üstüne kuramsallık.

Tarih daima tekerrür eder. Olaylar birbiri arkası sürer, gider (çizgisellik).

Topluluktan (yığın, kitle; kötü anlamda) üstün ve değişik olduğunu göstererek bireyi yüceltmek. Bir insanın bir toplumu (kitleler karmakarışık ve kendiliğindenci oldukları için) nasıl sürüklediği.

“Büyük tarihin” arkasından, “küçük gün” daha güçlü olarak etkilenmesi.

Tarih içinde yalnız büyük düşünceler geçerli olarak kalırlar, günlük olaylar bunların “tarihsel doğruluğunu” belirtir.

İdealist anlayışla tarih.

ANLAYIŞ — B —

Ekonomik, toplumsal ve tarihsel olarak belirlenmiş insan; düşünceler, yapılan somut işlerle çok yakından ilgilidir, hayatın ve insanlar arası ilişkilerin bir sonucudur.

Toplumsal oluş bilinci belirler.

Tarih sınıf mücadelesinin bir olgusudur, yani sömürülenin sömürgene karşı yaptığı savaşın.

İnsan değişir ve dünyayı değiştirebilir (herşeyi belirlenmiş alın yazısı yoktur).

Tarih hiç bir zaman tekrarlanmaz. Çelişkileri anlamak ve onları aşmak için olaylar arasındaki ilişkileri açıklamak.

Toplum bilincinde, toplumsal insanın doğru eylemi. Tek başına kalmış insan hiç birşey yapamaz; örgütlenmiş kitlelerin bilinçli eylemleri bitiricidir.

“Büyük” ya da “küçük” olaylar yoktur, daha az ya da çok önemli olaylar vardır.

Belirli bir durumda, belirli bir dönemde insanların gelişmelerinden ya da insanların aralarındaki ilişkilerden doğan büyük çarpışmalar kadar günlük küçük olaylar da vardır.

Materyalist anlayışla tarih.

Tarihin bu iki çeşit ele alınışını verdikten sonra sinemasal türler sorununun gerçek soruyu gizlediğini görmekteyiz : yani filmin anlattığı ve yaydığı tarihin ideolojik ve felsefî kavranışı.



René Allio / LES CAMISARDS

TARİHSEL FİMLER VE SİNEMASAL ANLATIM

IDEALIST ANLATIM — A —

Sinema görüntüsü "gerçek" tir, olanlar üstüne açılan bir penceredir, olanın gerçek olarak gösterilmesidir.

Filmin kuruluşu bir (ya da daha çok) örnek kahramanı, alın yazısıyla, psikolojisiyle, ruhsal durumlarıyla öne çıkarır (Young Mr. Lincoln).

Çizgisel anlatım: görüntüler ve sesler olanların zaman içindeki sıralarına göre doğal olarak birbirini izlerler.

Seyirci filme "tâbi"dir, duygusal düzeyde ele alınmaktadır: seyirci kurbanların sonlarından duygulanır, olumlu kişide kendini bulur, olumsuz, kötüyü reddeder.

Seyirci önceden bütün bildiği şeyleri filmin amaçladıklarına yansıtabilir, onunla birleşebilir.

MATERYALIST ANLATIM — B —

Görüntü (ve ses) bir imgedir, gerçeğin yansıtılmasıdır, gerçek üzerine bir bakış açısıdır.

Filmin kuruluşu, kişileri birbirine bağlayan ya da karşı karşıya getiren, onları belirleyen şeyler üstünde toplanmıştır ("Les Camisards", "Les Heritiers").

Çizgisel anlatımın yıkılması: sergileme, çelişkilerin aşılması. Görüntüler ve sesler diyalektik olarak karşı karşıya gelirler.

Seyirci filmle karşı karşıya getirilir (mesafe koyma), durumların gelişmesi ona sunulur, anlaması, yargılaması, taraf tutması istenir.

Söylenenler ve okuma biçimi filmde birlikte verilir, seyircinin değiştirilmesine ve bildiklerini yeniden elden geçirmesine olanak sağlanır.

Çeviren : Engin AYÇA
Cinéma 73 - Mart

Ayın konuşması

Ertem Eğilmez'le konuşma

Geçen yıl "Canım Kardeşim" filmiyle dikkati çeken ve "Yalancı Yârim", "Oh Olsun" gibi yeni filmleriyle ayrı bir çizgi gösteren yönetmen Ertem Eğilmez'le yapılan bu konuşmaya senaryo yazarı SADIK ŞENDİL de zaman zaman katılmıştır.

Y. S. — Ertem Bey, sinemaya gazetecilikten geçtiğinizi biliyoruz, bu nasıl oldu?

E. E. — Bilinçli ve hesaplı olmadı, tamamen tesadüfî oldu. 1960 ihtilâlinden sonra haftalık siyasi mizah gazetesi olan "Tef"i ikinci kez çıkarmıştım. Bir süre yürüdü, sonra önemini yitirmeye başladı. Aziz Nesin, Çetin Altan, Vedii Bey, orta yerde kim varsa Tef'te yazarlardı. Yalçın Kaya, Bülent Oran, karikatüristlerin de tümü. Bunların da aşığı yukarı tümü 1954'te "Tef" ilk çıktığında Tef'te yetişmişlerdi. İhtilâl sonrası dergi olarak iki çıkımız kalmıştı. Ya zamanın iktidarına çatmak, askerlerdi, imkânsızdı, ya inönü'ye dönüşmek. Olmayınca yeni bir iş arama yolu kaldı. Münir Özkul'la arkadaşlık, bir film yapsak diye prodüktör olarak işe bulaştık. Benim bir bayım vardı, hâlâ da bayidir Babı-âli'de, Fazıl Unverdi; onun finanse ettiği bir film yaptık, bütün paraları batırdık. Ben o zamanlar yönetmenliğin y'sini bilmiyordum. "Yaman Gazeteci" adlı bu ilk filmimizin yönetmenini Münir seçmişti. Bakırköy'lü, sinemayı çok sever, "Kırık Kalpler" adlı bir buçuk tane de başarılı film yapmış bir yakınım var dedi, Burhan Bolan'ı getirdi. Meğer Burhan tüm amatörmüş. Ben de birşeyde yenik düşünce sinirlenirim. Bizim bayiye ayıp oldu, parayı kurtaralım diye devamı mecbur kaldık prodüktörlüğe. Bu sefer evi barkı satık savdık, ipotek ettik, üç film daha yaptık, daha beter battık. Halbuki bu sefer acemi rejisörlerle değil, ustalarla çalışmıştık. Halit Refiğ'le "Gençlik Hülyaları", Atif Yılmaz'la "Beş Kardeştiler" ve "İki Gemi Yanyana" filmleriymi bunlar. Üçü de birbirinden başarısızdı, ancak bu arkadaşların deney tahtaları oldu bu filmler. Aslında "Beş Kardeştiler"i Metin le (Erksan) yapacaktık. Kan dâvasına dayanan bir konuydu. Sadık ağabey, Kemal Tahir falan yazdık senaryoyu, bayağı başarılı bir senaryoydu. Senaryo bitti, Metin geldi: "arkadaş dedi, ben kân dâvasını böyle almıyorum, inanmadığım bir hikâyeyi de çekmem". Böylece o gün için yüklü sayılacak bir parayı 20-25 bin lirayı kurtarmış olduk. Metin i işsiz biliyorduk. Bir de baktık ki Artist dergisine o kötü "Sahte Nikâh" filmini çekmeye gitmiş, onun için ayrılmış. Tabii gene hüsrana uğradık. Bir fasit dairenin içindeydim. Kaçacak yer yok, 300-400 bin lira içerdeyiz. "Efe Film" olarak. Piyasaya borçlanmış durumdayım. Beyoğlu'na çıkamıyorum. Nihayet amatör bir prodüktörüm. Yiyecek ekmek param bile kalmamış. Bir gün Firuz Aşkın vardır, afişçi, grafiker, şimdi Münih'te, eve geldi ziyarete, "ne yapmayı düşünüyorsun" dedi. "Valla bilmem dedim, herhalde yeni bir iş", "ben senin yerinde olsam filmcilik yaparım, gene en iyi öğrendiğin iş o, 4 yıldır yapıyorsun" dedi. Ve nasıl yaparız, nasıl ederiz falan derken, o borç içinde, Öztürk Serengil'le "Fatoşun Fendi Tayfuru Yendi" (1964) filmini yaptık. Rejisöre verecek paramız olmadığı için rejisörlüğünü de ben yapmaya karar verdim, yaptık da. Dünyanın en acıap filmi oldu. Montaj bilgisi sıfır. Öztürk'ün box-office'inin iyi oluşu, seyircinin gül-



Ertem Eğilmez



Sadık Şendil

meye hazır oluşu, Sadık ağabeyin de bayağı başarılı bir senaryosu oluşu sonucu, film o senenin en büyük işlerinden birini yaptı.

Y. S. — Hep komedi filmleriyle yürüdünüz galiba?

E. E. — Sonra yine Öztürk'le "Helâl Adanalı Celâl"i yapmıştık. Çok seri film yapmaktan Öztürk'ün box-office'i çabuk çökmüştü, o filmi pek kurtaramadık. Bu kez Erman Film'e, Sadık Abi'nin başarılı piyesi "Kart Horoz"u yaptım ve feci bir şekilde yattı film. İleri tutar yanı yoktu. Ondan sonra beni bir komedi yapamama korkusu aldı. Komedi filmi yapmayayım da ne yaparsam yapayım diyerek, sanıyorum "Sev Kardeşim" e varana kadar, aşağı yukarı 6 yıl, değil komedi filmi, gülünecek hiçbir sahne bulunmayan o garip melodramlara döndüm. Sadece rejisör değil, prodüktördüm de. Hem rejisör olarak birşeyler yapma gayreti, hem de Arzu Film'e faydalı olma gayreti, ha babam bir kavga oluyordu, iki Ertem Eğilmez arasında. Yoksa hiç bir prodüktör, hiç bir rejisöre 5 sene arayla çektiği iyice bir filmi yeniden çektiremez. Meşhur "Sürtük" ve "Senede Bir Gün" maceralarımız işte. Aynı filmi iki kere çekmek, çok acı birşey oluyor, bir ıstırap.

KURTULUŞ SAVAŞI FILMLERİ

Y. S. — "Sev Kardeşim" (1972) e gelinceye dek yaptığınız filmleri tutmuyorsunuz yani?

E. E. — İçlerinde tuttuklarm var, komedi konusu açıldığı için öyle geldi. "Bir Millet Uyanıyor" (1966) u çok ama pek çok beğenirim. Ziyan olmuş, önemi anlaşılammış bir fiimdir. Daha uzun bir süre İstiklâl Savaşı hakkında bu kadar güzel, yer yer doğru mesajı olan bir film çıkmayacağı kanısındayım, bilmem gördünüz mü? Yakında gördüm, gene çok beğendim ben, Nâzım Hikmet'in İstiklâl Savaşı destanındaki çıkış noktasını esas tutarak yola çıktım.

Y. S. — Yani Nizamettin Nazif'in senaryosundan değil..

E. E. — Hiç alâkası yok, sadece ticarî isminden faydalanmak için yola çıktık. Senaryo üstünde Sadık Abiyle bir yıl çalıştık ve M. Ertuğrul'un yaptığı o büyük iş yapan

eski filmin birşey olmadığına karar verip senaryoyu yeniden yazdık. İstiklâl savaşı çok namuslu birşey, bunun filmini güzel yapalım dedik, elhak da yaptık. 120-130 bin liraya film çıkan o günlerde biz filmi 440 bine malettik. Film bir başarısızlık nümunesi oldu, kurban bayramında oynadı, sinema kapılarından içeri insan girmedi, o sene gene büyük bir şekilde içeri girdik. Bereket Antalya'da ödül aldı. Bir de 26 kopyası var. Celâl Bayar'a seyrettirmiştim bir vesileyle, çok takdir etti.

Y. S. — Doğru bir mesajı olduğunu söylediniz, onu açıklar mısınız?

E. E. — Filmin İstiklâl Savaşı'nı en iyi yansıtabilecek açıdan baktığına eminim. İstiklâl Savaşı bir sıfırdan, bir minicik kıvılcımın doğuşuyla başladı, imkânsızlıklar içinde sürdürüldü. Bunu belirli bir kasabaya, bir çevrenin içine benzer çekim imkânsızlıkları içinde sıkıştırdık sanıyorum. Bunu da Nâzım'ın o destanındaki yorumla yaptık. Tek tek kişileri almıştı, birbirleriyle bağlantıları yoktu, ama bütünü destana ulaşıyordu. Bu yapıdan yola çıktık, savaşı başlatanları Çanakkale'de dövüşmüş 96. alay diye merhum bir alayın hayatta kalmış 6-7 ferdine indirdik. Türkiye'nin çeşitli yerlerine dağıtmışlardı, onları topladık, savaşı onlarla başlattık. Filmin anlatım dili de benim için çok başarılı oldu. Biz de İstiklâl Savaşı koşullarıyla çalıştık. Ordular vadettiler, tabanca vermediler, binlerce mermi var dediler, çok az mermiyle çalıştık. Oyuncular hep "bam", "bum" diye bağırarak çekti. Bilecik'te 45 gün ne yaptığımı bilmeden çalıştım. Dramatik yapısı belki iyi kurulmamıştı ama yer yer bu savaşı en iyi yansıtan filmlerimizden biri oldu.

Y. S. — Doğru nokta sizce ne oluyordu?

E. E. — İstiklâl Savaşı'na ait bir film yapıldığında, genellikle savaşın tek bir noktasındaki bir hikâye anlatılmıştır. Savaşa genel olarak baktık biz. Bu genel bakış, bence İstiklâl Savaşı'nın tümünün ruhunu aksettirecek bir biçimde bu kadar doğru verilebilirdi... Daha sonra bir "İngiliz Kemal" (1968) yaptım, o da pek iş yapmadı, buna karşılık, o da havayı ve fonu tutturmak bakımından, sinemamızda o güne kadar yapılan filmlerin hepsinden çok farklı, çok önde, başarılı bir denemeydi. Belki çok kaliteli bir film değildi ama ben bazı noktalarda kalite unsuru olursa bunun da dikkati çekmesini istiyorum. "İngiliz Kemal" 1918-1919 işgal İstanbul'unun havasını ve ruhunu, kısır prodüksiyon imkânlarıyla nisbeten doğru aksettirmiş sayılırdı. Ama ticarî başarısızlığa uğradı.

YENİDEN ÇEVİRİMLER - UYARLAMALAR

Y. S. — Buna karşılık daha önce çevirdiğiniz "Sürtük" büyük iş yapmıştı, değil mi?

E. E. — Evet, çok büyük iş yaptı, anlatılır gibi değil, görülmemiş derecede. Bizde ilk günü yapılan iş sonraki günlerde azalır bilinir. Bu film ilk günü sinemaların en büyük hasılatıyla başladı ve ertesi günü onun da % 30 üstünde iş yaptı.

Y. S. — Konu "Pygmalion" uyarlamasıydı değil mi?

E. E. — Önce öyle düşünmüştük ama Sadık Abiyle "Pygmalion"un içinden çıkamadık. 5-6 ay uğraştık. Sonra Mahmut Yesari'nin Sürtük'ünü bir okuyalım dedik. Yesari, zannederim kendisini anlattığı eserinde çok doğru birşey bulmuş. İhanete uğrayıp dünyaya küsen adam, sokakta bulduğu orospuyu yetiştirip adam ettikten sonra, aynen önceki kadının kaçması gibi, yine yalnız kalıyor, o kız da çekip gidiyor. Pygmalion kokusu var ama, orada adam yetiştirdiği kadınla birleşir, mutlu olur. Bir de Garson Kanin'in "Born Yesterday" (Dünkü Çocuk) unu okuduk. Orada da bir gazeteci kızı yetiştiriyor, sonra kız değişince beğenmiyor onu. Demek ki bu çıkış yolu daha doğrudur dedik, böylece Pygmalion'un mânasını 180 derece ters çevirdik. Pygmalion'culuk alıp yetiştirmekten ibaret kaldı. "Sürtük"ün konusu o büyük işten sonra haftada bir filme alındı Türk sinemasında tabii.

Y. S. — Sizin "Sürtüğün Kızı" (1970) yeniden çevirim değil miydi?

E. E. — Alâkası yok. "Sürtüğün Kızı" bayağı başarılı bir hikâyeydi. "Sürtük"ün adından istifade için, gene sağolsun Arzu Film'in şerefine bu adı koydık ki iş yapsın



Ertem Eğilmez / BİR MİLLET UYANIYOR (1956)

diye. Halbuki aleyhte oldu, ters tepti, iş yapmadı. Filmde yer yer 1930 - 34 yıllarının havası aksediyordu, işte bakın orada da fon yakalama meselesi var, fakat seyirciye geçmedi.

Y. S. — Bir de "Senede Bir Gün" ün ikinci, üçüncü çevirimleri var..

E. E. — Bu tekrarlar, eski başarılarından ötürü. Bu filmi önce siyah-beyaz yaptık (1965) sonra renkli (1971). Baktık proje kıtlığı var, bu aptal seyirci yer, ya allah siyah-beyazları boyayalım dedik. Ancak 1965'de yaptığımız, eski "Senede Bir Gün" den oldukça farklıydı. İhsan İpeççi'nin romanını almıştık biz, eskiden çekildiğini bilmiyordum. Ama romanı tüm değiştirdik biz, Sadık Abi de hatırlar, örneğin romanda birtakım Yugoslav milliyetçileri için içine girerdi, karışıklıklar olur falan..

Y. S. — "Yaşlı Gözler" diye bir filminiz var arada (1967), bunun hakkında ne diyorsunuz?

E. E. — "Yaşlı Gözler" maalesef çok kötü bir deneme, başarısız bir film oldu. Amerikalı Dudley Nichols'un bir konusundan yapılan bir sahne oyununun uyarlamasıydı. Bir aile filmi yapmaya karar vermiştim. Senaryoyu Amerika'dan getirttik, elimize çok geç geldi, vaktimiz azdı, adaptasyon fikrimiz de gelişmiş değildi; korkudan adamların kurduğu dramatik yapısı sağlam hikâyeyi olduğu gibi uyguladık. Sadece George'u Ahmet, Margaret'i Aysel yaptık.. Senaryosu hiçbirimize ait değildi tabii. Vaktimiz olsaydı belki o kadar Amerikan kokmayacattı. İkinci başarısızlığımız da şu oldu. Yıldız (Kenter) hanımla, Cüneyt (Gökçer) bey karı-koca oynayacaklardı. Bir de baktım ki Yıldız hanım 75 - 80 yaşlarında, alaturka kılıklı ama İngiliz kokan yaşlı ve fakir bir hanım, Cüneyt bey ise Alman Bismark bıyıklı ve yakışıklı paltosuyla sıırım gibi, anne-oğul olmuşlar âdeta. Cüneyt bey'in inatçı olduğunu işitmiştim sağdan soldan. Yıldız hanım gençleşti sonunda ve senaryonun Amerikan kokması yetmiyormuş gibi Cüneyt bey'in Alman kokması ve so-

ğukluğu da bulaştı filme ve buz gibi bir film yaptık. Çok güzel bir hikâyeydi. İhtiyarlık sorunu, çocukların anne-baba'ya ihaneti, miras meseleleri, ihtiyarların kendi kendilerine ihaneti vb.. Gönüm isterdi ki bunlardan bize özgü, kendimize has bir uyarılama çıkarayım. Dünyanın en güzel yapılabilecek filmlerinden birini de öylece ziyan ettik.

SADIK ŞENDİL ANLATIYOR

Y. S. — Sadık Bey, sizin Ertem Bey'le uzun bir ortak çalışmanız var, bunlar arasında en tutarlı olanlar hangileri?

S.Ş. — Evet, onbir yıldır beraberiz. Tutarlılık ise iki anlamda. Ticarî değeri olan filmler, bir de firmanın hayır görmeyip bizi tatmin eden filmler. Her ikisinden de Ertem Bey söz ettiler zaten.

Y. S. — Sizin sinemayla ilişkileriniz ne zaman başladı, piyes yazarlığından sonra mı oldu?

S.Ş. — Sonra oldu, 1952'de başladı. Bir münasebetle, Cahide (Sonku) Hanım, Zeki Müren Bey'e bir senaryo arıyormuş, bana bahsettiler. Sen müzikal piyesler yazmışsındır diye. Böylece "Beklenen Şarkı" yı yazdım, getirdim, beğendiler. Böylece senaryo sahasına girmiş olduk. Filmin ticarî başarısı yüksek oldu.

E. E. — Yalnız ticarî başarı değil, hâlâ dramatik yapısı sağlam, doğru bir senaryodur.

S.Ş. — İyi bir film, iyi bir senaryoydu, fakat o zaman birçok tanınmış münekkitler alay ettiler, tanınmadığım için herkes üstüme yürüdü. Sonra senede 4-5 senaryo yazarak devam ettim. Ama ne olursa yazardım, bilinçli olarak değil. Hâlâ da ben bilinçli olduğuma kani değilimdir, samimî söyleyeyim.

Y. S. — Siz herhalde oyun yazarlığından gelen bir etkiyle sanıyoruz komediyi tercih ediyorsunuz?

S.Ş. — Tercih ediyorum ve hattâ dialog tarafımı kuvvetli buluyorum. Tabii sinema dialogu yazmaya çalışıyorum, artık ne derece muvaffak olursam. Zaten samimî konuşalım, Ertem Bey'le yaptığımız filmlerin üstünde senaryo Sadık Şendil diyor ama senaryo hiç bir vakit bütünüyle benim olmuyor. Prodüktör-rejisör Ertem Eğilmez'in projesi oluyor, onun, ekibin ve nihayet benim yardımımıyla yazılıyor. Son rey Ertem'in oluyor. Benim payım tespit edilen şekilde konuşmaları yazmak oluyor. Diğer firmalara yazdığım senaryoları ise doğrudan kendim yazarım ama değiştirirler, değiştirmezler, o başka.

Y. S. — Bizde senaryoyla dialogların ayrı kişiler tarafından yazılması çok nâdir görülüyor. Son olarak örneğin Feyzi Tuna'nın "Kızgın Toprak"ında gördük bunu. Siz ne diyorsunuz bu konuda?

S.Ş. — Senaryocunun dialog yazma yeteneği varsa, yazarsa iyi olur. Ama bazıları sinemayı çok iyi bilir, hikâye çatısı da kurar ama dialog yazamaz. Meselâ Ertem de dialoglarımı değiştirdiği halde, düzelttiği halde, ben yazmam, sen yaz diyor. Ben tiyatroculuğumdan, belki de yatkın oluşumdan yazıyorum.

Y. S. — Sizin "Kart Horoz", "Kanlı Nigâr", "Yedi Kocalı Hürmüz" gibi bazı oyunlarınız sonradan filme alındı. Bu filmler başarılı uyarlamalar mıydı sizce?

S.Ş. — Hayır, hemen hemen istisnasız hepsi başarısız oldu. Bu da bizim iş yapmış tiyatroyu aynı başarıyla filme aktarmakta başarısız olduğumuzu gösterir.

Y. S. — Ama Atif Yılmaz, "Yedi Kocalı Hürmüz"ü çok beğeniyor, hattâ en başarılı yapıtları arasına koyuyor.

S.Ş. — Ben beğendiğim derken, bir stil denemek veya çekim bakımından beğenmek diye almıyorum. Ben sizle konuşuyorum. Siz beni anlamadıysanız başarısız bir konuşma olmuştur. Ama çok derin konuşuyorsunuzdur belki, o zaman bana söylemeyin, anlayana söyleyin. Ben öyle alıyorum. Atif çok iyi denemeler yapmış, çok iyi bir stil getirmiş belki.

Y. S. — O filmin dialogları size mi aitti?

S. Ş. — Hayır, bana ait değildi, beraber çalıştık, ben dialogları kısaltarak koymaya çalıştım, sinema olduğu için. Bazı dialoğların tutmayacağını da biliyordum. Ama benim kurgumu, benim senaryomu ya da beraber hazırladığımız senaryoyu çok değiştirdiler. Değiştirilmeseydi daha iyi olurdu mânasına söyleyemiyorum bunu. Eser muhîm birşey değildi zaten, bir şakaydı. 7 kocalı hanım olur mu Ne Osmanlıda olur, ne bugün olur. Şimdi buradan kalkıp da, Osmanlının ekonomik gelişimine, sıkıntısına bağladınız mı olmaz. Çünkü bizim derinliğimiz yoktu, ona derinlik getirmeye çalıştılar. Rahmetli Kemal (Tahir) abiyle de konuştular. Niçin Hürmüz 7 kocayla evlenmişmiş? Niçini yok, ben öyle istedim, seyirci de hoşlandı, evlendi. Yoksa ekonomik kriz binlerce oldu, bugün de değil 7, 70 kocayla evlenmek lâzım.

“SEV KARDEŞİM”

E. E. — Sanat ukalâlıkla kesin olarak bağdaşmayan tek şey. Ben sanatı sanat olarak yapıyorum diye yola çıkıp da başarıya ulaşmanın çok nâdir olduğuna, hatta olmadığına kanıyım. Sadık Bey şurda da çok haklı, bir tiyatro eserinden film hemen hemen olmuyor. İstisnası, yani biraz başarılıysa “Sev Kardeşim” dir. Bir Amerikan piyesinden alınmıştır. Bu piyesi Frank Capra da “You Can’t Take It With You” adlı bir film haline getirdi. Bunu Osman Seden ve Hulki Saner de başarılı yıllarında düşünmüş, korkmuşlar. Dramatik yapısı değiştirilemeyecek kadar sağlamdı. Ama sonunda bayağı başarılı bir Türk insanı çıktı ortaya. “Yaşlı Gözler” ne kadar aptalca Amerikan-Alman kırmasıysa, bunu o kadar Türk yapabildik.

Y. S. — Komedi türünde miydi?

E. E. — Evet, artık, ya Allah dedik cesaretlendik. Sonunda Antalya Şenliği’nde ödül de alan iyice bir komedi oldu. Komedi yapmaktan korkuyorduk halbuki yıllardır.

Y. S. — Filmin konusunu kısaca anlatır mısınız?

E. E. — Fakir ve zengin iki çevre var. Zengin oğlan, fakir kızla aşk hayatı yaşamaktadır. Zenginler bunu istemezler. Yalnız zenginlerin fakir çevreden bir istediği var. Fabrikatör fakirin evini alıp, yıktırıp fabrika yapacak. Çevredeki bütün evleri almış. Bizim fakirler ise iki duygusal nedenle evlerin satmıyorlar (bunların hiçbiri Capra’da yok, bizim ilâvelerimiz). Fakir kızın annesi bu evde ölmüş, baba mariz bir aşkla karısına bağlı, evden çıkmak istemiyor. İkinci neden de çevredeki bütün kiraçılar, komşular orta yerde, açıkta kalacaklar. Buradan tartışma çıkıyor. Aşk hikâyesini bu tartışmaya vasıta diye kullanıyoruz. Sonunda kızla oğlan birleşiyorlar, fakir çevrenin galebesini kazanan bir film oluyor. “Sev Kardeşim” in başarısı bize şunu getirdi. Komedi yapma cesaretinin yansıra meselelere toplumsal açıdan bakarsak, fakir, konferanstan hoşlanmayan Türk seyircisine, toplum meselelerine kıyasından kenarından dokunan filmleri, ukalalık yapıyor görünmeden kabul ettirebiliriz. Ama bak sana meseleleriyle ilgili bazı şeyler anlatacağız dersek ürkütürüz.

Y. S. — Demek ki bu düşünce “Sev Kardeşim”in ticarî başarısıyla ortaya çıktı. Sizde filmin hikâyesini şunun için sormuştuk: “Yalancı Yârim” den çıkarken bir seyirci “canım bu film Sev Kardeşim’in aynısı” diyordu.

E. E. — Tabii aynısıymış gibi, aslında “Sev Kardeşim” de “Oh Olsun” du. Gittikçe, çaktırmadan morfinin dozunu arttırma meseleyi vermeye gidiyoruz. Yine iki ayrı çevre, zengin ve fakir var ve bunlar belirli bir çatışmaya giriyorlar. Benzerlik burada. “Yalancı Yârim”de de bir palavra masal âlemi yaptık, aslında orada çatışmayı pek kuramadık, zengin ve fakir çevre sadece kız alıp verdiler, birşey de olmadı. “Oh olsun” da ise çok iyi yakaladık. Çatışma fabrikada toplandı. “Sev Kardeşim”de de bir ev meselemiz vardı. Yani belirli bir odağa toplayamazsanız dağılıyor. Bir çatışma, onun yanında da alel usûl filmin oğlanı ve kızını olması gerekiyor.

TÜRKİYE'YE GENEL BAKIŞ

Y.S. — Son filmlerinizin ayrıntılarına girmeden önce, biz sizin, genel olarak, sinemada yapımcı olarak, sanatçı olarak, Türkiye gerçeklerini ne şekilde gördüğünüzü, ne şekilde yorumladığınızı ve bu gerçekler içinde sinemanızla nasıl yer almak istediğinizi öğrenmek istiyoruz?

E.E. — Tamam, en önemli meseleye geldik. Önce tersten, ikinci cevaptan gireyim. Sinemacının ve sanatçının yol gösterici, bu böyle değil de ille böyle olsun, bunun çaresi budur demesinin karşısındayım. Bu ukalâlık, konferansçılık oluyor, sanatçılıktan kaçıyor. Binaenaleyh tesbiti tercih ediyorum. Bir durum vardır, bu durumu gözler önüne sermek, çareyi araması gerekenlere bırakmaktır sanatçının görevi gibi geliyor. Çıkar yol zaten tektir, çare de birdir. Kaldı ki çaktırmadan çareyi göstermemem bile çarenin tek olduğunu hissettiriyorum, daha da işime geliyor. Örneğin "Canım Kardeşim"de çok sevdiğim bir plan var, tesadüf sonucu yakaladığım. Kamera apartmanların TV antenlerinden, gecekondu semtindeki TV siz kişilere döner; bunu bile iki kişinin bir küçük çocuğa TV araması meselesi gibi yaptım, konferansa doğru kaçıyorum diye de korktum. Benim için mesele derdimi anlatmaktı, apartmanlardaki insanların bu kadar çok TV si varsa, gecekondudakilerin ise kışlarına giyecek donu yoksa, bu gidişe bir dur demek ve bunun çaresini de bulmak lâzım.

Türkiye'nin meseleleri tek değil, pek çok. Eğitim meselesi var, ekonomik meseleleri var ve Türkiye oluşum halinde bir aşiret. Daha biz bir millet, devlet şuuruna bile varmış değiliz. Sosyolojik köklerini aradığımız zaman, Orta Asya'dan kopup gelmişiz ve hâlâ galiba at üstünde gidiyoruz, ama artık bizi Avrupa'ya koşturmadıkları için olduğumuz yerde saya saya talana devam ediyoruz. İstanbul şehrinde 3,5 milyon talancı yaşıyor. Daha aşiret ve klan psikolojisinden çıkıp devletleşememiştir. Yok burjuvazi, yok proleterya, bu meselelere ulaşmak için daha çok geriye gibime geliyor. Bu noktada olunca da bunları filme yansıtabilmeye imkân yok. Önce biz çok önemli bir kültür aşaması yapmak, bunun içinde de bu sosyolojik oturmayı sağlamak zorundayız. Ben, belirli bir millet, bir kültür şuuruna vardırımadan, vatan-millet -sakarya edebiyatıyla yapılmış İstiklâl Savaşı'nı bir contre (karşı)- talan diye mütalâa ediyorum, kuyruğu sıkışan insanın hikâyesi gibi geliyor. Bir vatan toprağını savunmak gibi alamıyorum ben, bizim insanlarımızın bugünkü ferdî yaşantısını gördüğümde. Örneğin bu kadar tuttuğumuz, alkışlarla başa getirdiğimiz Ecevit bile bir sandalye talanı için Atatürk'ün partisinde, sarıklı yobazlarla işbirliği ediyor bu ülkede. Dipteki meselelere indiğim zaman, hiçbir ferdine, kendim dahil itimadım yok. Toplum olarak daha aile meselesinin bile dışına çıkmış değiliz. Hepimiz evimizin parasını veriyoruz bir canavar değilseniz ama ben Türkiye'de elini cebine atıp, devlettir, bana faydalı olacaktır deyip vergi veren adam görmüyorum. Bu şura ulaştırılmadan da bu memleketin diğer meselelerine inileceğine kani değilim. Önce bir millet, bir devlet olmaya mecburuz. Bunu da üstten alta yapmak mecburiyetindeyiz, yani alt tabaka teşekkül edip te bu milleti kuracak değil; bu demokrasi altında mı olur, totalitarizm ile mi olur, onu bilemem, çok garip bir kültür seferberliğiyle, bu millet olma şuurunu, insan olma haysiyetini, beraber yaşama zorunluluğunu öğreteceğiz. Bunun ekonomik kuralları kendi kendine gelecektir.

Y. S. — Kim kime öğretecektir, tam olarak anlamadık?

E. E. — Tabii ki entelektüel dediğimiz ve bu meselenin şuuruna varmış kişilerden bekliyoruz.

Y. S. — Yani entelektüeller geniş halk kitlelerine mi öğretecek?

E. E. — Evet, tabii, tabii. Başka çaremiz de yoktur. Geniş halk kitleleri mademki bu işin şuurunda değildir ve cahildir, onu en önce kültür silâhıyla mücehhez kılacağız, kültürünü geliştireceğiz. Kültür belirli meseleleri insanlara öğretecek. Bir okur-yazar olmadan,

sosyoloji nedir bilmeden, sosyoloji hakkında nasıl fikir beyan edilebilir. Asgarî bir kültür seviyesine getirmek zorundayız.

Y. S. — Sözü ettiğiniz hangi sosyoloji ve hangi kültür? Sizin sosyoloji ve kültür götürmek durumunda olduğunuz kitlenin de kendi sosyolojisi ve kültürü var ise..

E. E. — Ben olduğu kanaatinde değilim, işte onu anlatmaya çalışıyorum. Türk kavmi (Türk milleti diyemiyorum, öbür dilerim) cahilliğinden ötürü bir klan aşireti sisteminde yaşıyor. 20. asrın bu son yarısında artık millet olma şuuruna varmak zorundayız. Bunun yolu da asgarî bir kültür seviyesine halkımızın yarından fazlasını ve pek çoğunu tez elden ulaştırmaktır. Bunun yolu, işin şuuruna varmış olanların onlara bu eğitimi götürmeleri. Nerden götürülürse götürsünler.

Y. S. — Yani siz bir millet olma şuru gerçekleşmeden sınıfsal gerçeklerin ortaya konamayacağını söylüyorsunuz.

E. E. — Tabii konamaz, çünkü talan ekonomisinde herkes hababam sınıf değiştirme telâşi içindedir, ben senin cebindeki parayı çaldığım zaman bu sınıfa geçmişimdir. Sınıf yok ki sınıf değiştirme olsun. Türkiye’de Vehbi Koç’tan başka sınıf mı tanıyoruz. Şimdi şurada Arzu Film’in patronu Ertem Eğilmez olarak yarın ben battım, donsuz, işçi elli lira kazandı, patron olur. Dâvâ Vehbi Koç’la, sağolsun her mahallede milyoner yetiştireceğiz diyen Menderes Bey’in hediyesi onun gibi üç beş kişi daha, onların meselelerini halletmek değil, tüm halkın dâvası. Köydeki en fakir kişi dahi İstanbul’un taşı toprağı altın diye koşarken, sınıfını değiştirmeye geliyor, talandan hâlâ payını almaya çalışıyor. Önce millet olacağız, sonra bu milletin içinde sınıflar teşekkül edecek, sonra bu sınıflar arasında meseleler çıkacak, bu meseleler arasında da çatışma doğacak.

Y. S. — Yani sorunu sınıflar arası değil iki kesim arasında görüyorsunuz. Bilinçlenmemiş dağınık aşiret ve bunu yönlendirecek bilinçli aydınlar..

E. E. — Aydınlardan da tam ümidim yok. Onlar bile hâlâ o talancı psikolojileriyle bu ortamda yaşamaktan ötürü, meselenin tam şuuruna varmış değiller. Entellektüellerimizin çoğu yaşamak için vur ve öldür kaidesiyle gidiyor. Onlar da milletçe yaşama şuurunun dışındalar. Tümünün vergi kaçakçısı olduğuna, hâlâ kar yağdığı zaman evine 4 ekme almaya çalıştıklarına, hâlâ otomobillerine süper benzin doldurmaya çalıştıklarına eminim. Bu atavik duygu gayri ihtiyarî kalmış içimizde.

Y. S. — Cumhuriyet sonrası tek parti döneminde tutulan iktisat politikası milleti millet olarak kalkındırmaktı. Yani sizin söylediğinize uygun bir politika. Oysa bir burjuva sınıfı yaratılmaya çalışıldı, bu konuda ne düşünüyorsunuz?

E. E. — Ama yaratılmadı, tabii yanlış oldu. Asıl o burjuva sınıfı yaratma çabaları 1950’den sonra, tek parti değil de çok parti dönemine rastlıyor, ama onlar da yaratacağız diye 30 tane talancı, büyük soyguncu aile yaratabildiler, sınıf doğmadı yani.

Y. S. — Biz sizin bu genel görüş ve düşüncelerinizi paylaşmıyoruz. Şimdi bize sinemanızla çizdiğiniz bu genel durum içinde nasıl yer aldığınızı açıklar mısınız?

E. E. — Sinemamda yapabileceğim hiç birşey yok tespitten başka. Aslında bakınız, şimdi bütün bu dediğim talan ve klan psikolojisinin altında yerleşik olmaktan ötürü gayri ihtiyarî bir sözümona sınıflaşma teşekkül etmekte, ama bu sınıflaşma ekonomik prensiplerin bulunduğu, kimi buradan buraya geçemez, bunlar birbirlerinin tam karşılarıdır halinde değil bizde. Tam olmadığı için de bütün niteliğiyle konulmuyor ortaya. Sadece benim hitabettiğim kişilerin çoğu sömürülen, altta kalan, ezilen ve yokluklar içinde bulunan sınıftan olduğu için, zaten bunları eğitmek, ekonomik ve kültürel bakımdan belirli bir noktaya getirmek zorunda olduğumuz için, ötekilerin karşısında oluyorum. Ama onlar da alttakilere çok zıt kişiler değil aslında. Örneğin “Yalancı Yârim” de bir milyarder ağabey tipi vardı ki vaktiyle hamalmış. Ve geldi “vaktiyle hamal olduğumuzu unuttuk” diyip karşı taraftan özür diledi. Şunu anlatmaya çalıştım. Sınıf dediğimiz kişi sizin içinizden çıkmış, sizin

biraz daha becerikliniz. Talanda biliyorsunuz, bir lokma ekme alan da vardır, mücevher torbasını kapandı. İşte mutlu azınlık sınıfı bunlar oluyor. Ben şimdi diyorum ki "be kardeşim elinde çok var, birazını da şu herife ver". Böylece talanda az pay kapandı yana oluverum.

Y. S. — Bu bilimsel bir tavrınız değil ama, daha çok duygusal..

E. E. — Evet duygusal.

Y. S. — Batıda toplumsal sınıfların kesinlikle ortaya çıktığını söylüyorsunuz. Bu sizce neye dayanıyor?

E. E. — Evet, net, harikulâde güzel bir burjuvazi teşekkül etmiş, harikulâde bir proleter var. Aralarındaki mesele de nettir. Tüm çatışma bundan doğar. Sınıf değiştiren proleter pek görülmez. Bütün bu gelişme batının çok önce yerleşik düzene geçmiş olmasına dayanıyor. Batı kenti bizden çok çok önce keşfetmiş. Talanı bırakıp kentleşmiş, şuurlanmış, böylece derhal burjuvazisi teşekkül etmiş, sınıfları ortaya çıkmış. Kavga ları kendi aralarında ama önce millet olma vasfına ulaşmışlar. Biliyorsunuz İngiltere'de vergi denetimi hemen hemen hiç yok. Orada alt sınıf da üst sınıf da vergisini ödüyor.

Y. S. — Sinemanızda "tespit"e önem verdiğinizi söylediniz. Bu, son yaptığınız filmlerde nasıl gerçekleşti, nasıl yansıdı?

E. E. — Biraz önce "Yalancı Yârim" örneğini vermiştim. Bizde de sınıf meseleleri çok net olsa "Oh Olsun" daki gibi fabrikatör oğulları değil sülâlesi gelse bırakmaz o fabrikayı. Ama o adam içinden geldiği toplumdan tüm sıyrılmadığı için bunu yaptığında yadırganmıyor. Dışarda ben böyle bir mesele koysam da onlara göstersem yuh çekerler. Aslında fabrikatör dize gelmez. Ama ben dize getirmenin Arapçasını yapıyorum. Aslında o adamın talanda biraz daha büyük pay kapıp bir köşe tutmasından başka öteki sınıftan ayrılan bir yanı yok. Filmdeki Burhan Usta ailesinin ailesinin de hayat seviyesi biraz artsa, örneğin fabrikada bir idare müdürlüğü verseler, sınıfının zaferi unutulacaktır. Fabrikatörün oğulları da ilerde babaları gibi paraya düşeceklerdir. İşçi-işveren çatışması sürecektir aslında.. Bizim Türkiye'nin çok büyük bir avantajı var, sınıflar teşekkül ettikten sonra aradaki farkı kaldırmak zordur, hazır etmemiş, etmekte yani, önce kültür meselesini halledip, sonra ekonomik tedbirlerle, sosyal adaleti gerçekleştirerek sınıfların doğmasını da önleyebiliriz. Şimdi Ecevit'in yanlışlığının tepkisini bekliyorum. Tek başına iktidara gelseydi en mü-kemmeli olurdu, büyük bir sıçrama olurdu. Şimdi belli bir zaman için tren kaçtı.

"CANIM KARDEŞİM" ÜSTÜNE

Y. S. — "Canım Kardeşim" filmine nasıl başladınız? Bu filmi yapmak düşüncesi nasıl doğdu?

E. E. — Önce "sinema, hareket halinde resimlerle hikâye anlatma sanatıdır" dedik sinema yaparken. Demek ki önce ortada anlatılacak bir hikâye olacak. Bunları da hareket halindeki fotoğrafla anlatacağız. Yaptığımız filmlere baktık, bu esastan kaç kaç ya diyaloga, ya konferansa, ya narasyona, bir yerlere gitmekteyiz; meseleleri öğrendikçe, aman biz bunu hareket halindeki fotoğrafla nasıl anlatırız telâşına düştük. Böylece "Canım Kardeşim" de bir yeni-dalga anlatımı denemeye çalıştık. Örneğin Yeni-Gerçekçilik sinemaya birtakım kara-kuru filmlerden gayri birşey getirmede ama bu Yeni-Dalga'nın sinemaya anormal ölçüde ileri gidebileceği bir dil avantajı getirdiğine kaniyim. İşte bugünkü Amerikan sinemasının bence kurtuluş nedeni. Fransızlar buldu, Amerikalılar çok daha iyi kullanıyorlar bugün. Biz de seyircinin kolay kabul etmeyeceği bu dili nasıl olur da kabul ettiririz diye "Canım Kardeşim"e giriştik. Seçtiğimiz hikâye yanlış olabilir, ama filmin bu dili başarıyla veya yarı başarıyla kullanılabilir hale getirmiş olmasından ötürü önemine kaniyim. Bu yönden Türk sinema tarihinde yerini bulacaktır. Yani "Canım Kardeşim" sinemamızda ilk serbest nazım denemesidir, Yeni-Dalga'nın bize ilk girişidir.. Sonra buna daha farklı nelei



(Ertem Eğilmez / CANIM KARDEŞİM)

katabiliriz diye düşündük. Hem insanlara bir hikâye anlatacaksınız, hem bu hikâye gerçekmiş gibi kokacak, hem de gerçeküstü olacak. Çünkü hayatta çok rastlanan hikâyeleri dinlemekten hoşlanmıyorlar. Çok rastlanmayan hikâyeler, nâdir, dolayısıyla gerçeküstüne yakın hikâyeler oluyor. Biz de o garip hikâyeyi ele aldık, tele'miz şimdilik olmadığı için, zoomlarla, ürkütmeden insanların arasına girmeyi denedik. Yeni-Dalga anlatımı ile seyirciyi fazla ürkütmeyen bir çalışma yaptık.

Y. S. — “Canım Kardeşim”in hikâyesi ne açıdan yanılttı sizce?

E. E. — Şu açıdan yanılttı. Kişileri gerçeğe yaklaştırmaya çalışırken, gerçekdışı kişiler oldu. Bir kere çok basit bir melodram anlattık. O çevre insanların meselelerine eğildiğinde melodram yapmayabilirdik. Bir sürü problemleri vardı. Mademki sonu ticarî başarısızlıkta, niye melodram düzeyinde kaldım diye düşünüyorum en azından.

Y. S. — Film pek de melodram kokmuyordu?

E. E. — Kabil olduğu kadar anlatım diliyle saklandı bu. Ama işte melodram konuyu alıp da melodram kokutmayınca, melodramdan anlayanın anlamadığı bir noktaya geliniyor. Yani bu durumda ne hancıyı memnun edebiliyorsun, ne yolcu. İki zıpır cıglandı kahramanlar. Gerçek hayatta olduğu gibiydi. Ama seyircinin tanıdığı insanlardı, istisnaları lâzımdı. Niye iki serseriye aldık. Bunlar işinin başında, üç kuruş para kazanan daha doğru sinema kahramanları olabilirdi. Hiç olmazsa seyirciye benimsetebilirdim bu farkı yakalaysaydım. Bu yanıltılığın nedenini hâlâ bulamıyorum. Sinemaya hikâye dinlemeye gelen seyirci bu kahramanları sevmeyi, sinema tipi kahraman değildi, hikâyesini dinlemekten hoşlandığı adam değildi. Yoksa seyirciye filmin biçimi ters gelmedi. Örneğin “Yalancı Yârim” de seyirciye dinlemekten hoşlandığı bir hikâye anlattım. Biçimi kâh şöyle, kâh böyle kullanıma rağmen başarılı oldu. O Sultan Suyu’nda piknik sahnesini çok seviyorum, “Canım Kardeşim” in tümüne bedel. Ama seyircinin tanıdığı, sıcak bir dünya idi. Yine de “Canım Kardeşim” deki o başarılı biçim denemesi olmasaydı bu sahneye pek cüret edemezdim.

Y. S. — Kadın kahraman olmaması da..

E. E. — Kadın olmaması da tabii bir hendikaptı. Madem gecekonduda bir dramı anlatıyordum, ne kaybederdim oğlanın sevdiği bir kız olsaydı. Çocuk yerine kız olurdu hasta. Çünkü kadınlar aşk hikâyesi dinlemekten hoşlanıyorlar.

E. E. — "Canım Kardeşim" de bizim dikkatimizi çeken daha çok şeydu: çocuğun hasta oluşuyla ortaya bir dramatik gelişim çıktı ama film daha çok böyle bir çevrede belirli kimselerin yaşantılarından kesitler sunulmasıydı ve hikâyesizliği de bir bakıma deneme sayılırdı.

E. E. — Deneme açısından tamam ama sinemanın ruhuna aykırıydı bu. Bir hikâye anlatmış olmak adileşmek, küçülmek değil. Bu hikâye çok kaliteli, çok efendi de olabilir. Bütün yaşantı kesitlerini, dramatik yapılı bir hikâye içinde de verebilirdik. Ki o insanların da beğenisini alabilelim.

Y. S. — Bu nedenle sonraki filmlerinizde hikâye yönüne ağırlık verdiniz?

E. E. — Evet, tabii.. Yani ne anlatmaya çalışırsanız çalışın, ne güzel şeyler yaparsanız yapın, bunun altında sağlam bir hikâye.. İnsanların dinlemekten hoşlandığı bir hikâyeyi ele almanız, anlatmaya çalıştığınız şeylere mâni değil. Bütün sanatlar hikâye anlatmak mecburiyetindedirler. Hele sinemayı sinema salonlarında belirli kişilerin para ödeyerek izleyeceği bir sanat olarak devam ettireceksek, sinemateklere ve sinemayla ilgili muayyen ve bilgili kişilerin beğenisine arzedilen filmler yapmayacaksak, bu şart. Diğer sanatlar entellektüelin malıyken, sinema halkın malı, halkın eğitimine de büyük hizmet ediyor, sanatı halkın ayağına götürüyor, o halde onun da beğenisini yakalayacağımız ve onu eğiteceğimiz filmleri yapmak bana çok daha doğru geliyor. Sinemadan hikâyeyi kaldırdığımız zaman, bir denemeden öteye gitmiyor.

Y. S. — Başarılı kameranız Erdoğan Engin'le işbirliğiniz ne zamana dayanır?

E. E. — 7-8 senelik. Babası Cahit Engin'le çalışırken onun kamera asistanıydı. "Sev nede Bir Gün"ün bazı bölümlerini çektiirdim ona. Cüreti, ataklığı hoşuma gitti. "Sev Kardeşim"de yeni-dalgâ resimler çekmek istedim, ona çektiirdim. Kameraya çok hâkim, yaptığı çok bilinçli değil, o da benim gibi deneyerek buluyor. Bas düğmeye çıkacak diyorum, çıkmaz abi diyor, çekiyoruz çıkıyor.

"YALANCI YÂRİM"E GEÇİŞ

Y. S. — "Canım Kardeşim"i kendinizce eleştirerek "Yalancı Yârim"e geçtiniz, bu aşamayı bize anlatır mısınız?

E. E. — "Canım Kardeşim"in ticarî başarısızlığı yüzünden, daha halka dönük, daha ilgiyle izlenecek bir hikâye örgüsü aradık. Bu hikâye örgüsü altında sinema dilimizi de halka biraz daha kabul ettirmek istedik. Filmin başarısına bakılırsa demek ki dilimiz yadır-ganmadı. Ayrıca kadın kahraman, şarkılar ve komedi unsurları da vardı. Çatışma da belirgin haldeydi. Zengin-fakir çatışması uçlara doğru götürülmüştü.

Y. S. — Bu filmde anlatmak istedikleriniz nelerdi?

E. E. — Uzun boylu bir sonuç hesaplamadım. Önce başarılı bir ticarî iş, birinci gayem buydu. Çünkü maalesef herşeye rağmen prodüktörüm. Sonra dilimi inkişaf ettirmeyi düşündüm. Çünkü bu silâh benim için önemliydi. Sonra da nisbeten bazı meselelere kıyısından, kenarından değip geçmek istedim.

Y. S. — Bu filmin başarılı ve başarısız yanları sizce nelerdir?

E. E. — Başarısız tarafı, dramatik yapının sakatlığıdır. Bir kere bu kadar yanlış hikâye olmaz, iyi yutturmuşuz. O zaman daha şımardım dilimin başarısıyla.. Filmin erkek kahramanı, para babası ağabeyine pazarcının kızını getiriyor, sahte nişanlı olarak, o da yutuyor. Sonra yutturduğu yalan oğlanın ayağına dolaşüyor ama bir yerden sonra çuvallamışız, senaryoyu götürmemişiz, oğlan küt diye kıza âşık oluveriyor. Dramatik yapının grafiği birdenbire tersine dönüyor. Bütün bunlar gerçek üstü şeyler, bunları gerçekmiş gi-



Ertem Eğilmez / YALANCI YÄRİM

bi yutturuyoruz. Filmde seyirciyle oynadım durdum. Emel Sayın'ı şarkıcı olacakmış gibi gösterdim, hayâl kurdurdum, sonra ayılıp geri getirince seyirci filme sempati duydu. Hep şuurlu olarak koyduk bunları, deneme yaptık, başarılı sonuç aldık. Komediye nisbeten yaladık, cesaretimiz arttı, komedi yapabiliyoruz diye. Komedi belki biraz hor görülecektir ama ben bu cüreti göze aldım, bayağı doğru şeyler de yapacağız komediyle.

Y. S. — Filmde ekonomik sıkıntı içindeki yoksul esnaf kesimi ve hali vakti yerinde, rahat yaşayan zengin kesimi var. Bizde alışılmış kalıplar içinde yoksulların üst sınıfa geçme özlemi işlenir daha çok. Bu filmde de kızın zengin kesime geçmesi beklenirken tersi oluyor, zengin oğlan ve ailesi esnafın kesimine iniyorlar. Bunu yozlaşmakta olan zengin sınıfın doğru bir kesim olan halka geri dönmesi şeklinde mi yorumluyorsunuz?

E. E. — Tamamen o yorum için yapılmıştır, doğrusu da odur. Ama aslında onlar döner mânâsına değil, dönün mânâsına, dönmezler.

S. Ş. — İki taraf yaptınız ya. Bir tarafın yaşantısı düzgün, öteki tarafın düzgün değil. Müsbet-menfî, siyah-beyaz gibi. Ama Ertem'in filminde, bir tarafın yaşantısı düzgün ama düşünce tarzı, duyuş tarzı yanlış. Öteki tarafın yaşantısı noksan, maddî zorlukları var ama, tabii halk olduğu için, geniş kitle, çoğunluk olduğu için doğru düşünüyor ve doğru duyuyor. Bu mesele verildi. Zengin taraf, fakirin hayat seviyesine gelmedi, düşünce tarzına, dediğine geldi.

S. E. — Zengin ağabeye geçmişte hamal olduğunu söyletince, sen de aslında bunlardan biriydin, bu sınıfı hor görme, ihanet etme demek istedik. Ama fazla konferans çekmek de istemedik. Her mânâda duygusal bir hikâye işlediğimiz için böyle bu aslında, hikâyenin kaldırdığı ölçüde bunu anlatmaya çalıştık.

Y. S. — Fakat siz zengin çevrenin halka dönüşünü yanlış yapma olarak alıyorsunuz?

E. E. — Yanlış yapma şöyle : O adam aslında halka dönmez, gelmez. Ben gelen adam la "gelin"i anlatmaya çalışıyorum. "Gelmez"i "gelir" gibi gösteriyorum. Çünkü sinemacı birşey söylememeli. Yoksa "gelir mi zengin, fakirin ayağına?" Hiç gelir mi? O ki-

zın peşinden koşar mı? Hazır fırsat çıkmışken bir de oğlanı evden reddeder. Sınıfını değiştirence 20 yıl önce hamal olduğunu değil 2 gün önce ne olduğunu unuttur insan. Biz istisnasını anlatıp, sanki böyle bir mahlûk varmışçasına bilerek gözyaşları içinde gösteriyoruz o adamı. "Olmaz" ı gösteriyoruz yani. Ama olsaydı, o zaman çok iyi olurdu tabii.

S. Ş. — İnsanlar birbirini anlasa, iyi ve güzel düşünceye yaklaşırsa, iyi duysa..

E. E. — Ayrıca sınıfını değiştirdi diye şımarmasa, insanlar birbirlerini duygusal, ekonomik, hiçbir mânâda ezmese, zengin fakirin ayağına gelse, bir bütün olsalar.

Y. S. — Zengin kesimi, halkın, geniş kitlenin dışına taşmış ve ekonomik yönden gelişmişken niçin birtakım değerlerini kaybetmiş, bozulmuş ve yozlaşmış gösteriyorsunuz?

E. E. — Şundan. O kesim klâsik burjuvazinin imkânlarıyla belli bir yere gelmiyor. Talian psikolojisiyle ve birtakım yanlışlarla geliyor. Belirli ahlâkî kurallardan, belirli insancıl ve toplumsal kurallardan yoksun olarak geliyor. 20 yıl önce hamal olan bir adam, bugün İstanbul'da okuyan kardeşine ayda 20.000 TL. harçlık verip 5 milyon lira miras bırakacaksa bu servetin altında ben doğru yollar olduğuna kani değilim. Tüm bugün ortada olan 50 milyonluk servetler gibi. Bu adam türlü ahlâksızlıkları, özellikle önce devleti, sonra fertleri soymayı âdet edinerek o yere gelmiştir. O halde yanlış bir tiptir. Ben bu yanlışlığı sürdürüp gösteriyorum. Bu adam o zaman kardeşini de yanlış yetiştirir, aşka da hürmet etmez, fakirin hakkını da çiğner. Ama ben dramatik yapım olmadığı için o yöne girmiyorum.

Y. S. — Filmde bu adama karşı belirttiğiniz türden kesin bir karşı-çıkış pek yok.

E. E. — E lüzum da görmüyorum, tespit ediyorum. Niye karşı çıkayım. Ben adama kızmayıp daha çok acıyorum da zaten. Yani ben biraz psiko-patolojik tiplardan hoşlanıyorum. Yanlışlığının altında kalıp ezilecek mariz tipler bunlar. Sınıfının bilincine varıp o noktaya gelmiş insanlar değil. Biraz daha kurnaz olmaktan, biraz daha talanda payını önce kapmaktan ileri gelen birşey.. Pazardaki Hüsnü'nün (Zeki Alasya) de eline fırsat geçse, Kayseri'li hamaldan daha âdi olacaktır, eminim. Pazarcular şirin, doğru, fakir, çaresiz insanlar. Ama ille de çok doğru değil. Onlar da yanlışlar içinde.

Y. S. — Ama onlara sempati ile yaklaşıyorsunuz ve dünyalarını gerçekten renkli işleme çalışıyorsunuz. Eleştiriye yanaşmıyorsunuz. Durumlarını düzeltmek için başka yol tutamazlar mı?

E. E. — Tabii, öyle işliyorum ama davranacakları yolu göstermek işime gelmiyor. Konferans çekiyor gibi olurum. Fakir insanları eleştirmek de iki sebepten işime gelmiyor : 1 — Sinemadaki kişiler "identifie" oluyorlar. Sonra onlara "siz busunuz" demiş olurum. İnsanlar kendi kusurlarının yüzlerine vurulmasından hoşlanmazlar. 2 — O çevreyi tutuyorum. O çevrede kusurlu kişiler olmasına rağmen, tek kişiyi eleştirince tümünü eleştirir gibi gelir. Onlar daima kusurlarından arınmış, melek kişiler olarak kalmak durumundalar.

Y. S. — Filmdeki esnaf kesimi, kavim anlayışınız içinde nerede yerini alıyor?

E. E. — Talanda az pay kapanlar yerini alıyor. Ben de onlardan yanayım. Fazla kapıp kaçıp gidene karşıyım. Pazardaki adamlar da talan ekonomisinden arınmış pırıl pırıl insanlar değil. Saf, temiz, dürüst insanlar, günahları yok içinde buldukları durumdan, demek istiyorum. Sadece sempatikler, sadece şirinler. Ama tüm yanlışlarının da içinde. Örneğin filmde pazara bir adam gelir. Hüsnü adamın parasını vermemiştir.. Durumları fakir olmak, ezik, kenarda kalmış olmak.. "Oh Olsun" daki fabrika işçilerine geldikçe ise iş daha bilinçleşiyor.

Y. S. — Filmde bu esnafın ne güzel hayatları var, kendi içlerinde ne kadar mutlular, hep böyle kalabilirler gibi bir yorum çıkıyor.

E. E. — Nasıl olur? Neresi güzel? Sultan Suyu'na gezi bölümünü tüm acılığı ile versem ne değişir? Gitmiyorlar mı? Eğlenmiyorlar mı? Gidiyorlar. Yoksa kat'iyyen böyle ka-

lamazlar. Nasıl kalınır? Belki filmin sıcak, neşeli havasından ve tüm meselenin acılarını dışında verilmesinden geliyor. Pazarcının dertleri de var. Ama ben bunları işlemeyi sevmiyorum. Sentimental bir komedi hem bu. Çok başka bir hikâye almak lâzım ele onların dertlerini göstermek için.

Y. S. — Bir de "Yalancı Yârim" de esnaf çevresine ayrı ayrı değil de hepsi bir aileymiş gibi, dayanışmacı bir biçimde yaklaşıyorsunuz. Bunu da açıklar mısınız?

E. E. — Daima fakirlerin arasında bu yaklaşma oluyor. Gariban, kimsesiz birbirine el uzatıyor. Aslında tüm toplumumuzda talanın dışında işbirliği var. İnsanlar tek başlarına yaşayamıyorlar. Kabile psikolojisinde dertleri, problemleri müşterek olanlar, otomatikman birbirlerine el uzatıyorlar. Bu bilinçli olursa işçi kesiminde görüldüğü gibi oluyor. Bunların, bir pazar çevresinde birbirlerini tanımaları, gayelerinin ve dertlerinin müşterekliği, tabii ki o işbirliğini sağlıyor.

"OH OLSUN" ÜSTÜNE

Y. S. — "Yalancı Yârim" den son filminiz "Oh Olsun" a geçişiniz nasıl oldu?

E. E. — Genel özellik "aynı yola devam" sloganıydı. Hikâye var, güldürü var, anlatım dilinde yeni-dalga var, "Yalancı Yârim" deki sunî aşk yerine iyi anlatılmış daha gerçekçi bir aşk var — seyirci aradığı için aşk'sız olmuyor —. Bu filmde ağır ağır dialogu azaltıp görüntüye daha çok önem vermeye başladım. Bunlar hep dildeki, anlatımdaki özellikler. Ana tema yine değişmiyor. Ama bu kez meseleleri daha az olan pazarcılar yerine özellikle işçi meselesine eğildim. Ama sömüren, sömürülen sınıf diye almadım meseleyi. İşçi sınıfını beraber ve bir arada olan halk yığınlarını daha iyi temsil ediyor diye seçtim. İstemememe rağmen yine bir yerde — Münir'in grevi ertelerkenki müdahalesi — konferans çektim. Ama o bana çok doğru geliyor. Ben elimize bir hak geçtiği zaman, bu hakların belirli ve şuurlu biçimlerde yönetilmesini savunurum. Yıkılmaktan yana değilim. Benim toplumcu asistanım Muzaffer Hiçdurmaz dublaj senaryosunu özellikle düzeltmiş. Münir'in orada şöyle bir lâfı var: (Grev işyerine karşı yapılmaz, işverene karşı yapılır) diye. Muzaffer özellikle "işyeri" sözünü değiştirip "işe karşı" demiş. "İşyerine karşı yapılmaz" da bir yanlış anlama, patron sınıfını tutma gibi bir deyim hissetmiş. Tamamen aynı fikirdeyim. Yanlış anlaşılmasın diye düzelttik. Anarşist olmanın âlemi yok, hakları sağlamanın âlemi var, haklarımızı kanunen alalım dedirttim.

Y. S. — Filmdeki grev bize kanunsuz gibi geldi. Kararı sendika almasına rağmen M. Özkul'un konuşması üstüne grevden vazgeçilivermesi usulsüz değil mi?

E. E. — Grev tamamen kanunî idi. Film çekmeden önce kanunları iyice etüd ettim. Ancak bu sulu filmin içinde de bir grevin tüm ayrıntı grafiğini veremezdim. Fabrikada işçiler ile patron arasında bir ücret anlaşmazlığı olduğunu ilk bölümlerde verdim. Birtakım dialoglarla meselenin hakem kurulu'ndan geçtiğini, sendikanın da grevi haklı bulduğunu açıkladım. Zaten 8 aydır bekliyordardı. Münir'in patronla takışması için baştan duygusal davranması gerekiyordu. Yoksa bir grev yapılırca ille de tüm işçilere "aman patrone yanayla, bir sipariş alınmışsa bekleyin" diye bir konferans verdiğim yok. Patrona tâviz verilsin anlamına değil, bir hak almak niyetindeysen 4 gün bekle de öyle yap grevini..

Y. S. — Grev bize fazla pembe gibi de geldi. Davullu, zurnalı, eğlenceli. Patronun oğullarının greve katılma önerisini amaçların tersliliğine rağmen işçilerin kabulü de..

E. E. — E alacaklardır, amaçları bir değil ama adamı tanıyorlar. Bizim işçilerimiz de duygusal. Siz patronun oğullarısınız, defolun gidin diyemeyecek kişiler. Hemen bağırlarını açarlar.

Y. S. — Patronun aile çevresinin iç ilişkilerini nasıl işlediniz?

E. E. — Tipik bir Türk ailesidir bu. Ailede çocuğun yanlış eğitilmesi meselesi var. Yani dayak atarak, belirli yasaklar koyarak ve çocuğun büyüdüğünü kabul etmeyip aya-

ğini sıcak sularla yıkayarak, mastürbasyonu engellemek için aynı odada yatırarak eğitim Zart zurt denetim için odalarına girerler, hâlâ bebek muamelesi yaparlar. Ama hiçbir sonuç da alamazlar.

Y. S. — Aileyi bir burjuva ailesi gibi koymuyor, feodal ilişkiler içinde gösteriyorsunuz. Baba evde fabrika patronu olmaktan çıkıyor.

E. E. — Bizde bütün patronlar evlerinde feodal değerlerle davranırlar. Filmdeki baba ise fabrikada patron olarak ne kadar yanlış çizgideyse, evinde de baba olarak o kadar yanlıştır. Eğitim bilgisi yoktur, işçi münasebetleri nasıl düzenlenir bilmez. O sınıfın adamı değil çünkü. Fabrikayı nasıl kurduğunu belli değil. Biz babadan öyle gördük diyor. İşini de kişisel tutkularla yürütüyor. Hööt, zam yok diyor. Niye yok, niye var, fikri yok. Hâlâ da geri kalmış. Çoğu da öyle. Filmin çekiminde büyük yardımlarını gördüğümüz, şahsen de çok takdir ettiğim eski Sanayi Odası Başkanı Ertuğrul Soysal, çekim sırasında "Bizim sanayi odasının tüm üyelerini mi karikatürize ediyorsunuz, bu kadar doğru yakalamışsınız, hep bu adamlarla karşı karşıyayız" dedi. Filmde anne de çok yanlış. Sonunda yavrularını himayeve çalışışı doğal ama hayvan da olsa yapar bunu.

Y. S. — İşçi kızı Alev, patronun oğlu ile ilişki kurunca kendi ailesine karşı değişti. Çok bağlı görünüyordu, herşeyi unuttu, oğlanın evine yerleşti. Aşırı değil mi?

E. E. — Kız dejenere oldu, sonra oğlana âşık oldu. Onunla yattı. Kız kısmının bağlılığı bir oğlan tanıyana kadar olur. Hele arada aşk varsa. Filmde kızın başına bir kaza da geldi. Çocuk meselesi. Evliliğe kadar kız, küçük meşru yalanlar içindeydi. Bütün dâvâ çocuktan sonra başladı.

Y. S. — Gençlerin sürdürdükleri gizli evliliğe varan ilişki ile birtakım kuralları eleştirip öneriye mi gitmek istediniz?

E. E. — Tabii, tabii. Şöyle bir öneriye girmek yolundayım: İnsanlar büyüüp belli bir noktaya gelmişlerse, kendiliğinden belli bir davranış içine giriyorlar. Bu onları bildiklerini okumaya doğru itiyor.. Aynı şey benim başımdan geçti. Anne-baba'ndan korkardım. Aynı yanlış burjuva yetiştirilme düzenindeydim ve ne istediğimi bilmeden evlendim. Babam Balıkesir'de doktordu. Ben 18 yaşında İstanbul İktisat Fakültesi'nde okuyordum. Karımla tanıştık, seviştik, 1,5 yıl beraber yaşadık, sonra evlendik. Bir de adını hatırlayamadığım ama çok beğendiğim bir İspanyol filminden esinlendim. İki ortaokul çocuğu, bir dağ gezmesine gider ve o minicik flörtleri içinde yatarlar. Kız hâmile kalır. Tabii büyük bir dram başlar. Belki de öyle bir film yapmak isterdim, "Oh Olsun"un 22 - 23 yaşlarındaki kahramanları ailelerinin öylesine baskısı altındadırlar ki meselelerini söylemez halledirler.

Y. S. — Yani kız ile oğlanın birlikte oluşlarına karşı birtakım engellemelerin, kısıtlamaların çıkarılmamasını mı öneriyorsunuz?

E. E. — Evet, yüzdeyüz. Belki birtakım engeller çıkarılabilir ama bu kadar katı ve despot değil.

Y. S. — "Oh Olsun" sözü kime karşı? Baba'ya mı?

E. E. — Vallahi bu söz tüm yanlışlara, yanlış davrananlara karşı. Aslında en çok da baba'ya karşı oldu. Sinemada baba, boş fabrikada dolaşırken bir seyirci "oh olsun pezevenk sana" diye bağırırdı.

GENELLEMELER

Y. S. — Fikirlerinizi şöyle özetleyebilir miyiz: (Türkiye'de sınıfsal gibi gözükten tabakalaşmalar var, fakat kesin olarak sınıflar asla yoktur. Bunun için tabakalararası geçişler olmaktadır. "Yalancı Yarım" ve "Oh Olsun" un sonlarındaki birleşmelerle bunu kanıtlıyorum.) Böyle diyebilir miyiz?



Ertem Eğilmez / OH OLSUN

E. E. — Evet, tabii.

Y. S. — Bu görüşleriniz Refiğ - Erksan gurubunun "sınıfsız toplum" görüşüyle bir yerde birleşiyor. Onların görüşlerine getirebileceğiniz eleştiriler var mı?

E. E. — Onların görüşlerini tam olarak bilmiyorum. Bir kısmı "Milli Sinema Açık Oturumu" adlı kitaptan okudum. Orada söylenen lâfların alabildiğine deli saçması olduğu görüşündeyim. Bu gurup sinemacıların Kemal Tahir'le tanışmalarına ben vesile oldum. Kemal Abi'nin birtakım meselelere eğilip, bir sanatçının bir fikri olmalıdır diye Osmanlı'ya bu kadar garip ve yanlış şekilde bağlanmasının tamamen karşısındayım. Yanlış şartladı. Çok tatlı konuşurdu, korkunç etkilerdi. Onları da etkisine aldı. Onların bir fikre yapışmaları şarttı. Çünkü oturup kendileri fikir imâl etmiyorlar. Buna yapıştılar, yanlışla doğru gittiler, gitmekte, Allah ıslah eylesin. Tamamen karşısındayım.

Y. S. — "Sınıfsız toplum" görüşünü kastetmiştik.

E. E. — Sınıfsız toplum derken, onlar Osmanlı zümresinin çok kaliteli bir zümre olduğu, Osmanlı'nın birçok meseleleri hallettiğini iddia ediyorlar. Osmanlı, dünyanın en aşağılık, en dejenere ve bugün bir yere gelemememizin müsebbibi olan kişidir. Şimdi burada açıklanamayacak nedenlerden iftihar edmiyorum Osmanlılıkla doğrusu.

Y. S. — Peki bugünkü görüş çizgileriniz içinde sosyalist düşünceye ne kadar yakın ya da uzaksınız?

E. E. — Korkunç, korkunç yakınım. Ama her baş kendine göre traş gibi, her toplumun, her milletin kendine has bir toplumcu bakışı olması kanaatindeyim. Bunun hangisi olduğu hakkında net birşey söyleyemem. Benim görüşlerimi aşıyor. Yanlışla düşebilirim. Ama kat'iyen tarihsel maddecilikten falan yola çıkıp Marksist yorumlarla yolun bulunacağına kani değilim. Hep o yollardan geçtik. Fakülte sıralarında yasak olan Kapital'i sıra

altlarında okuyup, "komünistiz" deyip, ondan sonra dalgaya düşüp, farkına varmadan solcu Görüşler Matbaası'nı yıktık. Bu yollarla bu gemiler yürümüyor. Daha bilinçli kişilerin Türk toplumunun sosyo-ekonomik bünyesine eğilip, en doğru teşhisi koyup, dünyanın git-tiği yolda ve aradaki handikapı kapatarak belirli, Türkiye'ye has bir giysi bulması kanaatin-deyim. Ne olduğunu maalesef bilemeyeceğim. Ne sosyal görüşüm, ne ekonomik bilgim bu konuda yeterli değil.

SENARYO ÇALIŞMALARI

Y. S. — Sadık Bey, Ertem Bey'le senaryo çalışmalarınızı hangi ilişkiler içinde yürütüyorsunuz?

S. Ş. — Benim Ertem Bey'le senaryo çalışmalarım tamamıyla Ertem Bey'in sinema anlayışı ve hikâye seçişiyle paralel yürüyor. Yani ben Arzu Film'in müstakil senaristi değilim. Proje Ertem Bey'den gelir, ben ancak yardımcı olurum. Burada bu itibarla senaristliğimin özelliğinden yahut da derinliğinden bahsedilemez. Son söz Ertem'indir. Binaenaleyh, başarı yahut başarısızlık da doğrudan doğruya Ertem'e aittir.

Y. S. — Çekimden önce senaryo genel olarak tamamlanmış oluyor mu?

E. E. — Önce Sadık Abi ile ana hikâyeyi kuruyoruz. Çevremizdeki anlaştığımız çekim ekibiyle tartışıyoruz. Sahnelerin anlamı böyle çıkıyor. Sonra basit bir sahne sıralaması yapıyoruz. Sonra çekime geçiyoruz. Plânlar genellikle çekim anında tespit ediliyor. Zaten bence önceden tahayyül etmek zordur. Sadık Abi ile yazdığımız en başarılı senaryo olan "Sürtük"ü ikinci kez çekerken, yani kopyacılık yaparken bile önceden çektiğim sahneyi aynen çekemiyordum. Ayrıca öyle imkânsızlıklarla çalışıyoruz ki, "Oh Olsun" daki Münir'in evinin yılbaşı gecesi sahnelerini 1,5 saatte çekip bitirmek zorunda kalmıştık. Hiçbir ayrıntı verilemedi tabii. Şimdi burada nasıl olur da önceden plânlama yapabiliriz. "Yalancı Yârim" de de yalancı düğün sahnesi. 20 - 30 bin lira harcanıp hazırlanılan sahneyi bütün tersliklere ve aksiliklere karşılık 2 saatte falan çektik. Ama ne çektiğimi bilmeden. Bütün mesele mevcut şartlarda ne koparırsan, ne kurtarırsan.

MONTAJ ÖZELLİKLERİ

Y. S. — Montaj çalışmalarınız nasıl oluyor?

E. E. — Filmin en önemli kısmı bu. Ben tüm montajlı çekiyorum. Ama sonradan üstünde de çalışıyorum. Şartlar kısıtlı. Ben yine oldukça bol negatif kullanıyorum. Son filmlerimde 5000 - 6000 m. kadar. "Ertem milyoner, para yiyor" falan diyorlar.

Y. S. — Dil araştırmasını montajda nasıl uyguluyorsunuz?

E. E. — "Yalancı Yârim" den bir örnek anlatayım. Tele'miz yok. Sultan Suyu'nu "authentique" çekmek istiyoruz. 250'lik objektifle. Figüranlarla gittik, onlar yayılıp yer içerken biz çektik, hepsi 600 - 700 plân oldu. Montajı tombala gibi aralarından sahne çekip yapıştırarak yaptık. Hepsî güzel oluyordu.. Montajı çevre tasvirlerinde öteden beri, en kötü filmlerimde dahi kullanmışımdır. İnsanlar neredeler, ne yapıyorlar'ı vermeden meseleyi veremiyorum.

OYUNCULAR

Y. S. — Sinema ve tiyatro oyuncuları kullanıyorsunuz. Sinemacılar daha sönük kalıyorlar?

E. E. — Oyuncum sözümü dinlememeye kalktı mı ona küsüyorum. İstedğim oyunu verdiğine inanınca ise serbest bırakıyorum. Tarık Akan'ı önce çok seviyordum, ama git-tikçe elimden kaçtığını, koptuğunu hissettim. Artık onunla başarılı bir film çekemem. Kartal Tibet de "Bir Millet Uyanıyor" da bayağı iyiydi, sonra kötü bir kartpostal yıldızı oldu çıktı.

ÇEŞİTLİ KONULAR

Y. S. — Son filmlerinizde müziği nasıl kullandınız?

E. E. — Daha çok popüler şarkılardan yararlandık. Seyirciyi daha çok bağlıyor. Ben de bundan sahnemi seyirciye daha çabuk benimsetmek için faydalanıyorum. Ayrıca şarkıların filme getirdiği bir ritm de olabiliyor.

Y. S. — Sizin, hikâyenin geçtiği çevreyi de anlatma tutumunuz var. Nerden doğuyor bu?

E. E. — Çevre önemli bir öge aslında. Bizde başaramadıkları için ihmal ediyorlar. Kalabalık kadrolu film yapmamalarının nedeni de o. Hemen fotoromana gidiyor. Bugün Lütfi Akad'ın sinemasında da maalesef o fotoroman özelliğini görüyorum. "Gelin" in ev içi yaşantısı, oturmaları hep yanlıştı. Son çevre motifli filmlerden Orhan Aksoy'un "Hayatı Bayram Olsa" da başarısız kaldı. Çevrede birtakım insanlar var demek, o insanlar yaşıyor demek olmuyor. Kalabalık oluyor. Ben çevreyi kullanmakta güçlük çekmiyorum, başarılı da oluyor, bir renk, bir derinlik katıyor filme. Kişiler de soyut, çevreden kopmuş kalmıyorlar. O zaman çevreyi kullanma isteğim kendiliğinden doğuyor. Başarısız kaldığımı görsem kullanmam.

Y. S. — Komedi ve mizah öğesini kullanma üstüne ne düşünüyorsunuz?

E. E. — Bizim seyirci hicvi almıyor, parodiyi, "absurde" espriyi almıyor. Doğal, direkt durumlardan haz duyuyor. Soğuk Amerikan fıkralarına gülmüyor örneğin, böyle espri olmaz diyor, ama mevcut bir durumu göster güleyim diyor. Zeki Ökten'in "Baba" parodisi, "Bitirim Kardeşler Sosyete'de" onun için tutmadı. Mafia'yı bilmiyor çünkü. Bildiği bir meselenin hicvine gitseniz kabul edecektir. Ben Kemal Sunal'ı oynatarak Erol Toy'un "İmparator" undan bir hiciv çıkartmak istiyorum, bakalım. Bir süre sonra da Reşat Nuri'nin "Sarıpınar 1914" oyununun aslı olan "Değirmen" romanını filme almak istiyorum. Bu yıl iki proje Zeki Ökten için, bir de Amerika'dan gelen Mustafa Gürsel için düşünüyorum. Ama köy konularına kesinlikle karşıyım.

Y. S. — Sansürle olan serüvenleriniz var mı?

E. E. — Hiç yok. Çok iyi aramız sansürle. Aman dünyada bundan güzel sansür olmaz, yerinde dursun, ne istersek çıkarıyoruz. Yani dünyanın en müstehcen filmi, en sol filmi, herşey yapılabilir Türkiye'de. Çünkü çektiklerinizi sansüre yollamıyorsunuz, sonra koyuyorsunuz. Bunun takibi çok nadir oluyor.

Y. S. — Türkiye'de kısa film çalışmaları üstüne ne düşünüyorsunuz?

E. E. — Vallahi mutlaka amatörce olacaktır. Yahut da sinema kanunları falan, inşallah 2000 yılına doğru çıkarsa, o zaman zorlama olacak, her profesyonel filmcinin sinemada bir kısa metrajlı dokümanter film oynatmak zorunluğu gelecek. O zaman iki yol çıkacak. Ya kendimiz yapacağız, ya güvenilir, başarılı sinemacılara yaptıracağız. Bu olmadıkça kısa film çalışmaları olmayacak Türkiye'de. Mutlaka sinema kanunu.

Y. S. — Sadık Bey, sizin bize söylemek istediğiniz birşey var mı?

S. Ş. — Yok, bu konuşma fırsatını verdiğiniz için teşekkür ederiz.

Y. S. — Biz de teşekkür ederiz.

(Ertom Eğilmez ve Sadık Şendil'le bu konuşma Engin Ayça ve Nezih Coş tarafından yapılmıştır.)

Kaynaklar

TÜRK SINEMASINDA YABANCI UYARLAMALAR

Giovanni SCOGNAMILLO

TEMEL FİLM DİZİNİ (2)

- 1962 : **ATI ALAN ÜSKÜDARI GEÇTİ** (Hicri Akbaşlı). Walter Lang'ın "Kentucky" (1938) filminden.
- .. : **CİLALI İBO RÜYALAR ALEMİNDE** (Osman F. Seden). Norman Z. MacLeod'un "The Secret Life of Walter Mitty" (1947) filminden.
- .. : **CAFER ÇOCUK HIRSIZI** (Hulki Saner). O'Henry'nin bir hikâyesinden.
- .. : **ÇİFTE KUMRULAR** (Metin Erksan). O'Henry'nin bir hikâyesinden.
- .. : **DAĞLAR BULUTLU EFEM** (Semih Evin). Rouben Mamoulian'ın "The Mark of Zoro" (1940) filminden.
- .. : **DİLBERLER YUVASI** (Arşavir Alyanak). Maurice Cloche'un "J'avais sept filles" (1954) filminden.
- .. : **GENÇLİK HÜLYALARI** (Halit Refiğ). François Copée'nin "Le Coupable" (Suçlu) romanından.
- .. : **GOL KRALI CAFER** (Hulki Saner). Mario Mattoli'nin "L'inafferabile 12" (1950) filminden.
- .. : **İKİMİZE BİR DÜNYA** (Nevzat Pesen). John Steinbeck'in "Of mice and men" (Fareler ve insanlar) romanından.
- .. : **ÖLÜME YALNIZ GİDİLİR** (Yavuz Yılınkılıç). "I walk alone" (1948) filminden.
- 1963 : **ACI AŞK** (Hulki Saner). Emily Bronte'nin "Wuthering Heights" (Rüzgârlı Tepe) romanından.
- .. : **AMAN KİMSE DUYMASIN** (Muharrem Gürses). Gogol'ün "Müfettiş" oyunundan.
- .. : **AYŞECİK FAKİR PRENSES** (Ertem Göreç). Mark Twain'in "The Prince and the Pauper" (Çalınan Taç) romanından.
- .. : **BİRE ON VARDI** (Memduh Ün). William Irish'in bir romanından.
- .. : **BÜTÜN SUÇUMUZ SEVMEK** (Ülkü Erakahn). George Stevens'in "A place in the sun" (1951) filminden.
- .. : **ERKEK FATMA EVLENİYOR** (Abdurrâhman Palay). William Shakespeare'in "Hırçın Kız" oyunundan.
- .. : **İKİSİ DE CESURDU** (Ferit Ceylan). Henri King'in "The Gunfighter" (1950) filminden.



Ülkü Erakalın / BÜTÜN SUÇUMUZ SEVMEK

- .. : **KARDEŞ GİBYİDİLER** (Semih Evin).. Erich Maria Remarque'ın "Üç Arkadaş" romanından.
- .. : **KÖTÜ TOHUM** (Nevzat Pesen). Maxwell Anderson'un oyunundan ve Mervyn LeRoy'un "The Bad Seed" (1956) filminden.
- .. : **MACERALAR KRALI** (Hulki Saner). Mervyn LeRoy'un "Johnny Eager" (1941) filminden.
- .. : **ÖLDÜR BENİ** (Agâh Hün). George Stevens'in "A place in the sun" (1951) filminden.
- .. : **RÜZGÂRLI TEPE** (Suha Doğan). Charlotte Brontë'nin "Jane Eyre" romanından.
- .. : **ÜÇ ÇAPKIN GELİN** (Suha Doğan). Stanley Donen'in "Seven brides for seven brothers" (1954) filminden.
- .. : **YAVAŞ GEL GÜZELİM** (Memduh Ün). William Shakespeare'in "Hırçın Kız" oyunundan.
- 1964 : **AĞAÇLAR AYAKTA ÖLÜR** (Memduh Ün). Alessandro Cajones'in oyunundan.
- .. : **AŞKA SUSAYANLAR** (Feyzi Tuna). Vincente Minnelli'nin "Some came running" (1959) filminden.
- .. : **AŞK OTOBÜSÜ / ASLAN MARKA NİHAT** (Mehmet Dinter). Frank Capra'nın "It happened one night" (1934) filminden.
- .. : **AVARE YAVRU VE FILINTA KOVBOY** (Süreyya Duru). Hector Malot'nun "Sans Famille" (Kimsesiz" romanından.
- .. : **AVARE** (Semih Evin). Raj Kapoor'un "Awhara" filminden.
- .. : **ANADOLU ÇOCUĞU** (Osman Seden). Frank Capra'nın "Mr. Deeds goes to town" (1936) filminden.
- .. : **BOMBA GİBİ KIZ** (Orhan Aksoy). Charles Vidor'un "Gilda" (1946) filminden.
- .. : **FİSTİK GİBİ MAŞALLAH** (Hulki Saner). Billy Wilder'in "Some like it hot" (1958) filminden.

- .. : **HIZIR DEDE** (Osman Seden). Jean Negulesco'nun "Daddy Long Legs" (1955) filminden.
- .. : **HALK ÇOCUĞU** (Memduh Ün). Frank Capra'nın "Mr. Deeds goes to town" (1936) filminden.
- .. : **IZDIRAP ÇOCUKLARI (Burhan Bolan)**. Paul Decourcelles'in "Fanfan et Claudinet" romanından.
- .. : **İKİ SENE MEKTEP TATILI** (Yılmaz Atadeniz). Jules Verne'in aynı adlı romanından.
- .. : **İSİMSİZ KAHRAMANLAR** (Semih Evin). Alexandre Dumas'nın "Korsikalı Kardeşler" romanından.
- .. : **İSTANBUL KALDIRIMLARI** (Metin Erksan). Maurice Cloche'un "Ma pomme" (1950) filminden.
- .. : **KANUN KARŞISINDA** (Memduh Ün). James Hadley Chase'in bir romanından.
- .. : **KIRK KÜÇÜK ANNE** (Memduh Ün). Eddie Cantor'un oynadığı "Forty Little Mothers" (1939) filminden.
- .. : **MUHTEŞEM SERSERİ** (Ülkü Erakalın). William Wyler'in "Roman Holiday" (1953) filminden.
- .. : **ON KORKUSUZ ADAM** (Tunç Başaran). John Sturges'in "The Magnificent seven" (1960) filminden.
- .. : **ÖP ANNENİN ELİNİ** (Memduh Ün). "Çöl Faresi" sahne oyunundan.
- .. : **PLAJDA SEVİŞELİM** (Orhan Elmas). Robert Mulligan'ın "Come September" (1963) filminden.
- .. : **PAYLAŞILMIYAN SEVGİLİ** (Yücel Hekimoğlu). Charles Chrichton'un "The Divided Heart" (1955) filminden.
- .. : **SOKAKLARIN KANUNU** (Aram Gülyüz). Auguste Le Breton'un "La loi des rues" romanından.
- .. : **ŞAHANE ZÜĞÜRTLER** (Süreyya Duru). Jacques Deval'in "Tovaritch" oyunundan.
- .. : **ŞOFÖR NEBAHAT VE KIZI** (Süreyya Duru). Michael Curtiz'in "Mildred Pierce" (1945) filminden.
- .. : **ŞU KIZLARIN ELİNDEN** (Yücel Hekimoğlu). Georges Simenon'un bir romanından.
- 1965 : **AĞ BU DÜNYA** (O. Nuri Ergün). Raj Kapoor'un "Aah" filminden.
- .. : **ATEŞ GİBİ KADIN** (Aram Gülyüz). Howard Hawks'ın "The Ball of Fire" (1941) filminden.
- .. : **AVA GİDEN AVLANIR** (Hulki Saner). Ralph Levy'nin "Bedtime Story" (1964) filminden.
- .. : **BİR GÖNÜL OYUNU** (Mehmet Aslan). Albert Prejean'ın oynadığı "Un Mauvais Garçon" (1936) filminden.
- .. : **BITMEYEN KORKU** (Orhan Aykanat). "Scream of Fear" filminden.
- .. : **CUMARTESİ SENİN PAZAR BENİM** (Aram Gülyüz). "I walk alone" (1948) filminden.
- .. : **ÇİÇEKÇİ KIZ** (Nejat Saydam). Sarita Montiel'in oynadığı "La Violetera" filminden.
- .. : **DAĞLARIN OĞLU** (Yılmaz Atadeniz). Marlon Brando'nun "One Eyed Jacks" (1959) filminden.
- .. : **DÜNKÜ ÇOCUK (Semih Evin)**. George Cukor'un "Born Yesterday" (1951) filminden.
- .. : **EKMEKÇİ KADIN** (Zafer Davutoğlu). Xavier de Montepin'in aynı adlı romanından.
- .. : **FAKİR GENCİN ROMANI** (O. Nuri Ergün). Georges Ohnet'nin aynı adlı romanından.



Feyzi Tuna / AŞKA SUSAYANLAR

- .. : **FAKİR GENCİN ROMANI** (O. Nuri Ergün). George Ohnet'nin aynı isimli romanından.
- .. : **GÜNEŞE GİDEN YOL** (Halit Refiğ). Alexandre Dumas'nın "Monte Kristo" romanından.
- .. : **İKİ YAVRUCAK** (Orhan Aksoy). D'Ennery'nin aynı adlı romanından.
- .. : **KONYAKÇI** (Tunç Başaran). George Stevens'in "Shane" (1953) filminden.
- .. : **KUMARBAZ** (Orhan Aksoy). "The Foxes of Harrow" (1947) filminden.
- .. : **KRALLAR KRALI (Bilge Olgaç)**. "I walk alone" (1948) filminden.
- .. : **ÖFKE DAĞLARI SARDI** (Sırrı Gültekin). Giuseppe De Santis'in "Non c'è pace sotto gli ulivi" (1950) filminden.
- .. : **SERSERİ AŞIK** (Ülkü Erakalın). Charles Chaplin'in "Limelight" (1952) filminden.
- .. : **SEVEN KADIN UNUTMAZ** (Osman F. Seden). David Miller'in "Back Street" (1963) filminden.
- .. : **SIRTIMDAKI BIÇAK** (Natuk Baytan). Daniel Tinayre'in "Le Ruffian" filminden.
- .. : **SOYTARI** (Hulki Saner). Red Skelton'un oynadığı "The Clown" filminden
- .. : **SÜRTÜK** (Ertem Eğilmez). G. B. Shaw'un "Pigmalyon" sahne oyunundan ve Charles Vidor'un "Love me or leave me" (1955) filminden.
- .. : **ŞEKER GİBİ KIZLAR** (Muzaffer Aslan). "The Parrent's Trap" filminden.
- .. : **ŞEYTANIN KURBANLARI** (Arşavir Ayanak). Robert Siodmak'ın "The Killers" (1946) filminden.
- .. : **ŞOFÖRÜN KIZI** (Ülkü Erakalın). Billy Wilder'in "Sabrina" (1954) filminden.
- .. : **TAMIRCI PARÇASI** (Türker İnanoğlu). Georges Ohnet'nin "Demirhane Müdürü" romanından.
- .. : **UZAKTA KAL SEVGİLİM** (Ülkü Erakalın) Joshua Logan'ın "Fanny" (1961) filminden.

- .. : **ÜÇ KARDEŞE BİR GELİN** (Mehmet Dinler). Henry Hathaway'ın "North to Alaska" (1959) filminden.
- .. : **YALANCI** (Orhan Aksoy). John Cromwell'in "The Prisoner of Zenda" (1937) filminden.
- 1966 : **ALTIN KÜPELER** (Orhan Aksoy). Mitchell Leissen'in "Golden Earrings" (1947) filminden.
- .. : **BEŞ FINDIKÇI GELİN** (Hulki Saner). Stanley Donen'in "Seven brides for seven brothers" (1954) filminden.
- .. : **BEYNİMDEKİ ŞEYTAN** (Mümtaz Alpaslan). René Clément'nun "Plein Soleil" (1960) filminden.
- .. : **BEN BİR SOKAK KADINIYIM** (Ertem Eğilmez). Alexandre Dumas Fils'in "Kamelyalı Kadın" romanından.
- .. : **ÇAMAŞIRCI GÜZELİ** (Hüki Saner). George B. Shaw'un "Pigmalyon" oyunundan.
- .. : **ÇİTKIRILDIM** (O. Nuri Ergün). Aleko Sakelarios'un "To ksilo erhete apton paradisos" (Dayak cennetten çıkmadır) filminden.
- .. : **ÇİNGENE** (Nuri Akıncı). Mitchell Leissen'in "Golden Earrings" (1947) filminden.
- .. : **ERKEK SEVERSE** (Orhan Aksoy). Frank Yerby'nin bir romanından.
- .. : **ERKEK VE DIŞI** (Halit Refiğ). Prosper Merimée'nin "Karmen" romanından.
- .. : **FAKİR VE MAĞRUR** (Mehmet Dinler). Vincent Sherman'ın "The Young Philadelphian" (1958) filminden.
- .. : **GARİBAN** (Aram Gülyüz). René Clair'in "La Porte des Lilas" (1956) filminden.
- .. : **GÖKLERDEKİ SEVGİLİ** (Remzi Contürk). Mervyn LeRoy'un "Waterloo Bridge" (1940) filminden.
- .. : **KADIN AVCILARI** (Turgut Demirağ). Ralph Levy'nin "Bedtime Story" (1964) filminden.
- .. : **KANUN BENİM** (Ertem Göreç). Bill Balinger'in bir romanından.
- .. : **KISKAŇ KADIN** (O. Nuri Ergün). Alfred Hitchcock'un "Rebeca" (1940) filminden.
- .. : **O KADIN** (Zafer Davutoğlu). Alexandre Bisson'un "La Femme X" oyunundan.
- .. : **ÖLMEYEN AŞK** (Metin Erksan). Emily Bronte'nin "Rüzgârlı Bayır" romanından.
- .. : **SIYAH GÜL** (Ülkü Erakalın). "Der Postmeister" (Arabacının Kızı, 1940) filminden.
- .. : **SİYAHLI KADIN** (Süreyya Duru). William Irish'in aynı adlı romanından.
- .. : **SENİ SEVIYORUM** (Ertem Eğilmez). Julien Duvivier'nin "Pepe Le Moko" (1937) filminden.
- .. : **SENİ BEKLEYECEĞİM** (Ertem Eğilmez). "You are always in my heart" (Her zaman kalbimdesin) filminden.
- .. : **SEVEREK DÖVÜŞENLER** (Adnan Saner). Rouben Mamoulian'ın "The Mark of Zoro" (1940) filminden.
- .. : **SİLÂHLAR PATLAYINCA** (Orhan Elmas). Robert Aldrich'in "The Last Sunset" (1960) filminden.
- .. : **ŞEREF KAVGASI** (Semih Evin). Elia Kazan'ın "On the Waterfront" (1954) filminden.
- .. : **ÜÇ KORKUSUZ ARKADAŞ** (Halit Refiğ). Alexandre Dumas'ın "Üç Silâhşörler" romanından.
- .. : **VATAN KURTARAN ASLAN** (Tunç Başaran). Michael Curtiz'in "The adventures of Robin Hood" (1937) filminden.

(Devam edecek)

Soruşturma

BU GÜNE KADAR ÇEVRİLEN EN İYİ 10 TÜRK FİLMİ

Düzenleyen : Agâh ÖZGÜÇ

Özgüç'ün "En İyi 10 Türk Filmi" soruşturması yayımlanan son listelerle sonuçlanmış bulunmaktadır. Soruşturmaya katılanların çoğunun seçtikleri filmleri bir sıra gözetmeden ya da tarih sırasına göre sıralamaları, değerlendirmelerde puan yöntemi uygulanmasını olanaksız kılmış, böylece değerlendirmeler, "Sight and Sound" dergisinin "Dünyanın En İyi 10 Filmi" ni seçmekte uyguladığı "listelere girme sayısı" esas tutularak yapılmıştır. 128 kişinin cevaplarına göre ortaya çıkan "En İyi 31 Film" de kademeli olarak aşağıdaki biçimde sıralanmıştır. "Yedinci Sanat" gelecek sayısında Agâh Özgüç'ün bu soruşturma üstüne hazırladığı bir açıklama yazısını da yayımlayacaktır.

En İyi Türk Filmleri :

- 1 — UMUT / Yılmaz Güney (88 oy)
 - 2 — ÜÇ ARKADAŞ / Memduh Ün (85 oy)
 - 3 — SUSUZ YAZ / Metin Erksan (68 oy)
 - 4 — HUDUTLARIN KANUNU / Lütfi Akad (61 oy)
 - 5 — YILANLARIN ÖCÜ / Metin Erksan (52 oy)
 - 6 — BEYAZ MENDİL / Lütfi Akad (51 oy)
 - 7 — AĞIT / Yılmaz Güney (45 oy)
 - 8 — KANUN NAMINA / Lütfi Akad (44 oy)
 - 9 — GURBET KUŞLARI / Halit Refiğ (38 oy)
 - 10 — KIZILIRMAK - KARAKOYUN / Lütfi Akad (37 oy)
-
- 11-12 — BİTMEYEN YOL / Duygu Sağıroğlu
SEYYİT HAN / Yılmaz Güney (34'er oy)
 - 13 — ACI HAYAT / Metin Erksan (29 oy)
 - 14-15 — ACI / Yılmaz Güney
HAREMDE 4 KADIN / Halit Refiğ (25'er oy)
 - 16 — KARANLIKTA UYANANLAR / Ertem Göreç (24 oy)
 - 17-18-19 — BİR MİLLET UYANIYOR / Muhsin Ertuğrul
ÇALIKUŞU / Osman Seden
GELİNİN MURADI / Atıf Yılmaz (22'şer oy)
 - 20-21 — DÖNÜŞ / Türkân Şoray
UMUTSUZLAR / Yılmaz Güney (19 oy)

BABA (16 oy), KIRIK ÇANAKLAR (16 oy), SEVMEK ZAMANI (14 oy), KUYU (13 oy), GECELERİN ÖTESİ (12 oy), VURUN KAHPEYE (12 oy), IRMAK (11 oy), BİR TÜRK'E GÖNÜL VERDİM (10 oy), BU VATANIN ÇOCUKLARI (10 oy), GELİN (10 oy).

Son Listeler :**Nevin C. Coş (Heykeltraş)**

(Gördüklerim arasında ve tarih sırasıyla)

- 1 — Karacaoğlan'ın Kara Sevdası / A. Yılmaz
- 2 — Yılanların Öcü / M. Erksan
- 3 — Karanlıkta Uyananlar / E. Göreç
- 4 — Bitmeyen Yol / D. Sağıroğlu
- 5 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 6 — Kızılırmak-Karakoyun / L. Akad
- 7 — Seyyit Han / Y. Güney
- 8 — Umut / Y. Güney
- 9 — Ağıt / Y. Güney
- 10 — Gelin / L. Akad

Salih Dirliklik (Gökmen) (Sinema yazarı)

(Gördüklerimden, sırasız olarak)

- 1 — Fatma Bacı / H. Refiğ
- 2 — Birleşen Yollar / Y. Çakmaklı
- 3 — Sevmek Zamanı / M. Erksan
- 4 — Üç Arkadaş (1) / M. Ün
- 5 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 6 — Seyyit Han / Y. Güney
- 7 — Gelinin Muradı / A. Yılmaz
- 8 — Bir Türk'e Gönül Verdim / H. Refiğ
- 9 — Kızılırmak-Karakoyun / L. Akad
- 10 — Acı Hayat / M. Erksan

Şeref Gedik (Reklâmcı-Eski oyuncu)

- 1 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 2 — Umut / Y. Güney
- 3 — Üç Arkadaş (1) / M. Ün
- 4 — Beyaz Mendil / L. Akad
- 5 — Haremde 4 Kadın / H. Refiğ
- 6 — Otobüs Yolcuları / E. Göreç
- 7 — Utanç / A. Yılmaz
- 8 — Dönüş / T. Şoray
- 9 — Baba / Y. Güney
- 10 — Gurbet Kuşları / H. Refiğ

Şerif Gören (Montör)

- 1 — Aç Kurtlar / Y. Güney
- 2 — Umut / Y. Güney
- 3 — Ağıt / Y. Güney
- 4 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 5 — Muradın Türküsü / A. Yılmaz
- 6 — Gurbet Kuşları / H. Refiğ
- 7 — Acı Hayat / M. Erksan
- 8 — Dönüş / T. Şoray
- 9 — Yılanların Öcü / M. Erksan
- 10 — Kırık Çanaklar / M. Ün

Harun İdil (Grafiker)

(Tarih sırasıyla)

- 1 — Bir Millet Uyanıyor / M. Ertuğrul
- 2 — Kanun Namına / L. Akad
- 3 — Üç Arkadaş / M. Ün
- 4 — Yılanların Öcü / M. Erksan
- 5 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 6 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 7 — Umut / Y. Güney
- 8 — Ağıt / Y. Güney
- 9 — Umutsuzlar / Y. Güney
- 10 — Dönüş / T. Şoray

Necip Sarıcıoğlu (Ses mühendisi)

- 1 — Bir Millet Uyanıyor / M. Ertuğrul
- 2 — Vatan ve Namık Kemal / Sonku - Ayanoğlu - Artemel
- 3 — Sevmek Zamanı / M. Erksan
- 4 — Beyaz Mendil / L. Akad
- 5 — Gelinin Muradı / A. Yılmaz
- 6 — Umutsuzlar / Y. Güney
- 7 — Ağıt / Y. Güney
- 8 — Çalığışu / O. Seden
- 9 — Haremde 4 Kadın / H. Refiğ
- 10 — Kırık Çanaklar / M. Ün

Aydın Sayman (Sinema yazarı)

(Görebildiklerim arasından)

- 1 — Umut / Y. Güney
- 2 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 3 — Irmak / L. Akad
- 4 — Ağıt / Y. Güney
- 5 — Acı / Y. Güney
- 6 — Seyyit Han / Y. Güney
- 7 — Kızılırmak-Karakoyun / L. Akad
- 8 — Düğün / L. Akad
- 9 — Utanç / A. Yılmaz
- 10 — Umutsuzlar / Y. Güney

Gani Turanlı (Görüntü yönetmeni)

(Sırasızdır)

- 1 — Beyaz Mendil / L. Akad
- 2 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 3 — Gelin / L. Akad
- 4 — Üç Arkadaş / M. Ün
- 5 — Kırık Çanaklar / M. Ün
- 6 — Seyyit Han / Y. Güney
- 7 — Umut / Y. Güney
- 8 — Ağıt / Y. Güney
- 9 — Çalığışu / O. Seden
- 10 — Bitmeyen Yol / D. Sağıroğlu

Cüneyt Şeref Abustay (Eski sin. yaz.)

- 1 — Sürgün / O. Arıburnu
- 2 — Kanun Namına / L. Akad
- 3 — Sevmek Zamanı / M. Erksan
- 4 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 5 — Vesikalı Yârim / L. Akad
- 6 — Seninle Ölmek İstiyorum / L. Akad
- 7 — Haremde 4 Kadın / H. Refiğ
- 8 — Aşka Susayanlar / F. Tuna
- 9 — Ağıt / Y. Güney
- 10 — Umut / Y. Güney

Ayla Algan (Oyuncu)

(Sırasız)

- 1 — Keşanlı Ali Destanı / A. Yılmaz
- 2 — Yılanların Öcü / M. Erksan
- 3 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 3 — Dönüş / T. Şoray
- 5 — Üç Arkadaş / M. Ün
- 6 — Karanlıkta Uyananlar / E. Göreç
- 7 — Ateşten Gömlek / M. Ertuğrul
- 8 — Bir Millet Uyanıyor / M. Ertuğrul
- 9 — Umut / Y. Güney
- 10 — Acı / Y. Güney
- 11 — Baba / Y. Güney

Osman Aliyanak (Oyuncu)

- 1 — Beyaz Mendil / L. Akad
- 2 — Umut / Y. Güney
- 3 — Kızılırmak-Karakoyun / L. Akad
- 4 — Irmak / L. Akad
- 5 — Ak Altın / L. Akad
- 6 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 7 — Yalnızlar Rihtımı / L. Akad
- 8 — Acı / Y. Güney
- 9 — Haremde 4 Kadın / H. Refiğ
- 10 — Gelin / L. Akad

Selmi Andak (Tiyatro eleştirmeni)

(Sıra ve tarih gözetilmemiş, ancak gelişme öngörülmüştür.)

- 1 — Bir Millet Uyanıyor / M. Ertuğrul
- 2 — Üç Arkadaş / M. Ün
- 3 — Beyaz Mendil / L. Akad
- 4 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 5 — Karacaoğlan'ın Kara Sevdası / A. Yılmaz
- 6 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 7 — Karanlıkta Uyananlar / E. Göreç
- 8 — Bitmeyen Yol / D. Sağıroğlu
- 9 — Haremde 4 Kadın / H. Refiğ
- 10 — Umut / Güney

Hayati Asilyazıcı (Tiyatro eleştirmeni)

(Sırasız)

- 1 — Bir Millet Uyanıyor / M. Ertuğrul
- 2 — Beyaz Mendil / L. Akad
- 3 — Kızılırmak-Karakoyun / L. Akad
- 4 — Umut / Y. Güney
- 5 — Ağıt / Y. Güney
- 6 — Cemo / A. Yılmaz
- 7 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 8 — Karanlıkta Uyananlar / E. Göreç
- 9 — Yılanların Öcü / M. Erksan
- 10 — Bitmeyen Yol / D. Sağıroğlu

Orhan Aykanat (Yönetmen-Dublajcı)

(Sırasız)

- 1 — Toprak Ana / M. Ün
- 2 — Namus Uğruna / O. Seden
- 3 — Bir Avuç Toprak /
- 4 — Seyyit Han / Y. Güney
- 5 — Üç Arkadaş / M. Ün
- 6 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 7 — Gelin / L. Akad
- 8 — Kızılırmak-Karakoyun / L. Akad
- 9 — Umut / Y. Güney
- 10 — Beyaz Mendil / L. Akad

Erol Bayraktar (Sinema yazarı)

- 1 — Umut / Y. Güney
- 2 — Bir Gün Mutlaka Yeneceğiz / Ahmet Soner (Genç Sinema)
- 3 — Çirkin Ares / Artun Yeres
- 4 — Sansür / Tan Oral
- 5 — Ağıt / Y. Güney
- 6 — Acı / Y. Güney
- 7 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 8 — Seyyit Han / Y. Güney
- 9 — Kızılırmak-Karakoyun / L. Akad
- 10 — Bitmeyen Yol / D. Sağıroğlu

Enver Burçkin (Görüntü yönetmeni)

- 1 — Vurun Kahpeye / L. Akad
- 2 — Ateşten Gömlek / M. Ertuğrul
- 3 — Vatan ve Namık Kemal / Sonku - Ayanoğlu - Artemel
- 4 — İstanbul'un Fethi / A. Arakon
- 5 — Hürriyet Şarkısı /
- 6 — Çakırcalı Mehmet Efe / F. Keç
- 7 — Kanun Namına / L. Akad
- 8 — İngiliz Kemal / L. Akad
- 9 — Umutsuzlar / Y. Güney
- 10 — Ölümünden De Acı /

Umit Utku (Yapımcı-yönetmen)

- 1 — Umutsuzlar / Y. Güney
- 2 — Seyyit Han / Y. Güney
- 3 — Yılanların Öcü / M. Erksan
- 4 — Ağıt / Y. Güney
- 5 — Mahpus / N. Saydam
- 6 — Afacan Harika Çocuk / Ü. Erakalın
- 7 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 8 — Pir Sultan Abdal / R. Jöntürk
- 9 — İki Süngü Arasında / Ü. Erakalın
- 10 — Acı / Y. Güney

Ahmet Üstel (Senaryo yazarı)

- 1 — Çalığışu / O. Seden
- 2 — Düşman Yolları Kesti / O. Seden
- 3 — Vurun Kahpeye / O. Aksoy
- 4 — Üç Arkadaş (1) / M. Ün
- 5 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 6 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 7 — Haremde 4 Kadın / H. Refiğ
- 8 — Güllü / A. Yılmaz
- 9 — Aşka Susayanlar / F. Tuna
- 10 — Gurbet Kuşları / H. Refiğ

TÜRK FİLM ARŞİVİ

Harbiye, Yapı - Endüstri Merkezi

ŞUBAT AYI GÖSTERİLERİ

● 50 YILIN TÜRK SINEMASI (3)

GELİNİN MURADI (A. Yılmaz), **DÖNÜŞ** (T. Şoray), **DOKUZ DAĞIN EFESİ** (M. Erksan), **SEYYİT HAN** (Y. Güney), **HAREMDE 4 KADIN** (H. Refiğ), **AYSEL, BATAKLI DAMIN KIZI** (M. Ertuğrul), **ERKEK ALI** (A. Yılmaz), **AYRI DÜNYALAR** (T. Demirağ), **LİNÇ** (B. Olgaç), **VESİKALI YARIM** (L. Akad), **NAMUSUM İÇİN** (M. Ün), **KUYU** (M. Erksan).

● YABANCI KLASİKLER

KORKUNÇ IVAN I - II (Sergey Aizenştayn), **JEANNE D'ARC'İN ÇİLESİ** (Carl Dreyer), **HIROŞİMA SEVGİLİM** (Alain Resnais), **GÜZEL İLE HAYVAN** (Jean Cocteau), **KANAL** (Andrzej Wajda), **VIVA ZAPATA** (Elia Kazan), **GAZAP ÜZÜMLERİ** (John Ford).

● İTALYAN SINEMASI

BİSİKLET HIRSIZLARI (Vittorio De Sica), **UMBERTO D.** (Vittorio De Sica), **SENSO** (Luchino Visconti), **VALİZLİ KIZ** (Valerio Zurlini), **İTALYAN NİKÂHI** (Pietro Germi).

Üyelik : 5 filmlik bilet alan herkes kart doldurup girebilir. Öğrenci 2,5, tam 5 TL. İsteyenler için girişler ücretsiz olmak üzere yıllık ödenti : Öğrenci 150, tam 200 TL.

Haberler

KISA FİLM YARIŞMASI NİSAN'DA YAPILIYOR

Bogaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü'nün genç yöneticileri tarafından bu yıl yeniden düzenlenmeye başlanacağı Ağustos ayından beri ilân edilmiş bulunan Kısa Film Yarışması'nın Nisan'da yapılacağı öğrenildi. Yarışmaya son kayıt ve film teslim tarihi olarak 18 Mart'ı saptayan sinema kulübü yöneticileri şu sıralarda jüri konusu üstünde çalışmalar yapıyorlar. Tartışılan konular arasında değerlendirmeleri yapacak jüri kurulu kadar, yarışmanın yalnızca Üniversite salonunda değil, İstanbul'un çeşitli sinema kulüplerinde birden ortaklaşa olarak sunulması görüşü de yer alıyor. Jüri kadar seyircinin seçeceği filmlerin saptanması için de anket düzenlenmesi düşünüyor. Üniversite rektörlüğü üç dalda birinci ve ikinci seçilecek eserlere toplam 10.000 TL. kadar bir ödül dağıtacak.

BİR SİNEMA KİTABI : "YILMAZ GÜNEY DOSYASI"

Seyrek yazan sinema yazarlarından **Altan Yalçın**, uzun süredir üstünde çalıştığı "**Yılmaz Güney Dosyası**" adlı kitabını yayımladı. İlginç, değişik bir sunuluş biçimi olan kitap, bir sanatçıyı, hikâyeciliğinden tutukluluğuna, oyunculuğundan yönetmenlik başarılarına kadar çeşitli yönleriyle ve önceden yazılmış yazıları derleyerek tanıtıyor. Bir duruşmanın bölümü gibi sunulan çeşitli bölümlerde, çeşitli yazarlar, tanıklığa çağırılıyor ve Yılmaz Güney üstüne yazdıkları okunuyor. Sonuca okur varıyor. 296 sayfalık kitabın dikkati çeken bir özelliği de Güney üstüne bol belgeler getirmesi. Örneğin, Güney'in bazı hikâyeleri, mahkeme iddianameleri, fotokopiler, biyografisi, geniş filmografisi, katıldığı bir açık oturumun notları, serbest bırakılması için Avrupa sinema çevrelerinden imza verenlerin listesi, şenlik jürilerinin kararları vb.

YORGO İLYADIS ÖLDÜ

Türk sinemasının emektar ses mühendislerinden **Yorgo İlyadis**'in Selanik'te öldüğü öğrenildi. Tanınmış görüntü yönetmeni Kriton İlyadis'in ağabeyi olan Yorgo İlyadis, 1914'de Adapazarı'nda doğmuştu. Küçük yaşta makineler üstüne çalışmalar yapan İlyadis, 1935'te bilgisini arttırmak için Almanya'ya gitmiş, döndüğünde önce Marmara (1941), sonra Ses Film (1943) stüdyolarının kuruluşuna yardım etmiş, bugüne kadar yüzlerce yerli ve yabancı filmi seslendirmişti.

SİNEMATEK YÖNETİM KURULU DEĞİŞTİ

Dernekler Kanunu'ndaki yeni hükümlere göre izleyici-asıl ayrımı olmadan bütün üyelerin katılabileceği Sinematek Derneği Genel Kurul toplantısı geçen ay 38 kişinin katılımı ile yapıldı. Yorgunluğu nedeniyle Genel Başkanlık görevini bırakan Şakir Eczacıbaşı'na onur üyeliği verildi. Yerine Amerikan 20 th. Century Fox şirketinin Türkiye dağıtım-cısı Sinevizyonun müdürü **Duran Tantekin** Sinematek'in Genel Başkanı oldu. Listeye alınan öteki üyeler de itirazsız yönetim kuruluna seçildiler : **Mengü Ertel**, **Atilla Dorsay**, **Atilla Alpöge**, **Sağlam Dalaman**, **Ipek Ural**. Bu ekip, yönetmen olarak yine **Onat Kutlar** görevlendirdi.

ÖDÜLLER

Fransız Eleştirmenleri Birliği 1973 yılı ödüllerini dağıttı. Meliès ödülü (Fransız filmi), François Truffaut'nun "Amerikan Gecesi", Leon Moussinac ödülü (yabancı filmler), Kenneth Loach'un "Family Life" filmlerine verildi.

Ravenna'daki "Uluslararası Deney ve Sanat Sineması" gösterilerinde birincilik ödülü Polonya'lı K. Zanussi'nin "illumination" filmine, Halk Ödülü ise "Hainler" adlı Arjantin filmine verildi.

Açık oturum

AÇIK OTURUM'CULUK OYNAMAK

Nezih COŞ

1972 yılında (Olumlu bir Türk sinema ortamı meydana getirilmesi meselesine, Yüksek Öğrenim Gençliği arasında zemin hazırlama ve Millî Sinema'nın teorisi üzerine çalışmalarla bulunmak gayesiyle) kurulduğu belirtilen (1) MTTB (Millî Türk Talebe Birliği) Sinema Kulübü, geçen mart ayında yapılan "Millî Sinema" konulu açık oturumun ardından, 19 Ocak Cumartesi günü sinema yazarları arasında "60. Yılında Türk Sineması" konulu bir yeni açık oturum daha düzenledi. Sinemayla ilgisi bulunmadığını açıklayan **Mustafa Miyasoğlu'nun** yönetimindeki bu oturuma **Oğuzata Altaylı, Salih Diriklik, Atilla Dorsay, Ahmet Güner, Onat Kutlar, Erman Şener** gibi bazılarının adlarını yeni duyduğumuz sinema yazarları katıldılar. Dernek yöneticileri önümüzdeki Mart ayında da aynı konuda sinema çevresinden kişilerin katılacağı bir başka açık oturum daha yapılacağını belirttiler.

Biz burada konusu "60. Yılında Türk Sineması" olan sinema yazarları oturumunun içine belli bir ölçüde girerek, daha çok genel düzeyde irdellemelere gideceğiz.

GENEL GÖRÜŞLER

MTTB Sinema Kulübü'nün son açık oturumu hemen söyleyelim bir fiyaskoyla kapandı. Bunun böyle biteceği ise başından beri belliydi. MTTB Sinema Kulübü Başkanı Salih Diriklik, oturuma katılma konusunda Yedinci Sanat'ın fikrini aldığında da bu tür bir oturumun anlamsızlığı, çeşitli yönlerden kendisine açıklanmıştı. Bu konuşmalar yapıldığında seyahatte bulunan Atilla Dorsay ise kişisel olarak vermiş bulunduğu katılma sözü yüzünden Cumhuriyet gazetesi sinema yazarı olarak açık oturuma katılmıştır. Özellikle üstünde durulması gereken noktalar şunlardı:

Sinema yazarları arasında Türk sineması üstüne bir açık oturum düzenlenmesinin gerekçesi yetersizdi. Yazarların hepsi (bu arada biz) kendi yayın organlarında zaten söyleyeceklerini söylüyorlardı. Açık oturum yapmak için dünden bugüne yeni olaylar, yeni durumlar, gelişmeler gerekirdi. Bu özellikle MTTB'de yapılan oturum için değil, tüm oturum girişimleri için de geçerliydi. Türk sinema ortamında çok belirgin yeni gelişmeler yok iken yazarları bir araya getirip, zaten yazıp durdukları saptama ve önerileri konuşma biçiminde yeniden söylettirmeye çalışmak anlamsızdı. Örneğin Milliyet gazetesi her hafta "düşünenlerin forumu" başlığı altında küçük açık oturumlar düzenlerken, o haftanın en güncel konusunu seçiyor, devalüasyonlar, seçimler, hükümet bunalımları vb. gibi güncelliği olan konuları sığağı sığağına tartışmak amacına yöneliyordu. Ama katılan kişilerin dünya görüşleri ılımlıydı, değildi, o ayrı konu.. MTTB Sinema Kulübü ise düzenlediği oturumlarda gündemi genellikle geniş, yüklü tutmaktaydı. 19 Ocak oturumunun ilk gündemi de daha önceki "Millî Sinema" oturumu gibi üstünde belki günlerce konuşulacak kadar geniş kapsamlıydı. Bu eleştiriyi, biçimsel olarak, sinema kulübü yöneticilerine hatırlatıldı. Bir süre sonra gündemin daraltıldığı görüldü. En sonunda aldığı biçim şöyleydi:



Türk Sineması'nın bugünkü durumundan daha iyiye götürülebilmesi için aşağıdaki maddeler çerçevesinde düşünceleriniz nelerdir?

1 — Sinema-toplum ilişkisi :

- a) Kültür birikiminden faydalanma,
- b) Diğer sanatlardan faydalanma,
- c) Filmlerin muhtevası ve topluma getireceği mesaj.

2 — Aydınlarla ve basınla ilişkisi.

3 — Devlet-sinema ilişkisi (sancür, kaliteye prim, sinema okulu, kredi sağlama).

Bu sözde dar kapsamlı gündemin her maddesi, aslında ayrı bir açık oturumun konusu olacak kadar önemli ve yoğun sorunları içeriyordu. Ayrıca bu gibi yoğun konular üstünde yuvarlak sözlerde kalmayacak bir açık oturum düzenlenmek isteniyorsa, her madde için, yalnızca sinema yazarlarından değil, toplum-bilimcilerden, edebiyatçılardan, hukukçulardan da çeşitli yetkili kişilerin çağırılması gerekirdi.

Üstünde durduğum bir konu da bu tür sorunların tartışılacağı açık oturum salonu olarak 700 - 800 kişilik MTTB salonunun seçilmesinin yanlışlığıydı. Açık oturum düzenleyenler onlar olunca, salonun orası olması doğaldı tabii ama yanlıştı. Bu salona gelen dinleyici kişiler, genellikle sinema konusuyla doğrudan ilişkili ya da meraklılar oluyordu. Örneğin "Millî Sinema" oturumunda izlendiği gibi din, peygamber, ahlâklılık konusuna eğilenleri gözü kapalı alkışlayan bir dinleyici önünde Türk sineması tartışmasının gereği neydi? MTTB açık oturumlarının dinleyici sorularına kapalılık gibi bir özelliği de dikkati çekiyordu. Gündemin yüklülüğü, konuların dağılması yüzünden geçen vakit de artıyor, vakit azlığından ötürü oturum bitiriliverme zorunluğuyla karşılaşıyordu. Oysa dinleyiciden gelecek sorular, dinleyici önünde yapılan açık oturumların en ilginç yanlarından sayılırdı.

SAĞ'DA KOALİSYON GİRİŞİMİ

19 Ocak günkü sinema yazarları oturumuna sağcı dünya görüşüne sahip olduğu tahmin edilen tanınmamış yazarların yanında, başlangıçta, çoğu ilımlı, sol eğilimli yazarların da çağırılması, hattâ bu konuda özellikle ısrar edilmesi dikkati çekti. Acaba bundan amaç neydi? Oturum öncesi dağıtılan bültende, **Türk sinemasının çıkmazdan kurtulması için yollar öneren yazarların büyük kısmının tek bir görüş açısını, münferit eğilimleri yansıttıkları için gerçek çözüm yolunu göstermekten uzak kaldıkları** belirtiliyor ve bu tür bir açık oturum düzenlenmesinin nedeni olarak da **çeşitli görüşlerin bir araya getirilip meselelerin tartışılarak sinemamızın bugün içinde bulunduğu gerçeklere daha yakın çözüm yollarına ulaşmak** amacı gösteriliyordu. İlk cümlede açıkça eleştirilenlerin sol eğilimli yazarlar olduğu anlaşılıyor değildi. MTTB'ciler kendi görüşleriyle, **gerçek çözüm yolunu gösteremediğini** ileri sürdükleri yazarların bu görüşlerini bir araya getirirlerse **gerçeklere daha yakın çözüm yollarına ulaşılabilirliğini** ileri sürerler ve açıkça bugün herkesin en son yanaştığı formül olan koalisyonu önerirken, nasıl olup da en çıkmazın içine girdiklerini anlayamıyorlardı. Koalisyona ilımlı sol yazarlarca uygun bulunması da ayrı bir durum olarak dikkatleri çekti. 10.000 liraya fotoromanlar yöneten bir Sinematek yönetmeninin, çalıştığı kurumun reklâmı ve müşteri çekmesi ya da kişisel geleceğinin sağlanması için Ses ya da Sinema gibi magazin dergilerinden, televizyona, Milliyet ve Cumhuriyet gibi yoz sanatın tanıtılmasına sayfalarını açan gazetelere kadar resimlerini ve demeçlerini yayımlattıktan sonra MTTB'ye gelmemesi için ne sebep olabilir? Üstelik sağa sempatik gözükmek, MSP ile koalisyona gidilen yeni hükümet düzeninde başka yararlar da sağlayabilirdi. Eski bir jurnalcı olan bu kişinin oturumda, "yalnız sinemada değil tüm yaşantımızda kişisel çıkarlarımızı değil, halkın yararını düşünmemizin gereği"ni ileri sürmesi ne kadar oportünistçe idiyse, bu denli derin hesaplar içinde olduğu hiçbir vakit ileri sürülemez, örneğin aydın-halk yabancılaşması konusu ortaya atıldığında samimiyetle öz-eleştiriye girebilen ama oturumu yarısında terkeden bir sinema yazarıyla, hiçbir hazırlık yapmadan "sırf bir açık oturum'a daha katılmış olmak için buraya geldiği anlaşılabilir bir başkasının durumları da o kadar "dünya görüşünden uzak" ve "bireysel" di.

BIÇİMSEL AKSAMALAR

19 Ocak MTTB oturumu bütün bu yanlış saptamaların sonucu olarak doğallıkla fiyasko ile kapandı, önceden düşündüğümüz tüm durumlar olduğu gibi yansıdı. Sinema ortamında yeni gelişmelerin olmaması ya da varsa açık oturumun bu yeni gelişmeleri konu edinmemesi, yazarların yuvarlak sözlerle zaten bilinen — tanımadığımız yazarların ise bilinmeyen — görüşlerini, bir kez daha açıklamalarını sonuçlandırdı. Oturum biçimsel olarak da fiyaskoydu. Ankara'dan gelen O. Kutlar uçakların geç kalkması yüzünden oturuma yarım saat geç katıldı. A. Dorsay başka bir randevusu nedeniyle oturumu yarısından sonra terketti. Konuşmalar o kadar sıkıcı geçti ki oturumun yarısında salonda dinleyici sayısı da yarıya indi. Son bölümde dinleyiciler iyice azaldı. Gündem yine geniş kapsamlı olduğundan her konu hakkında yazarlar klişe görüşler söylemenin ötesine geçemediler. **Belki istenen de bu kısa görüşlerin saptanmasıydı zaten.** Tartışılacak gündemin yazarlara önceden verilmemesi de bu düşüncenin bir kanıtı olarak gösterilebilirdi. Kimi yazarlar "60. Yılında Türk Sineması" üstüne bu yüzden gündemin dışında başka görüşler hazırlamışlardı. Hem bunları anlatmak, hem de gündem konularına değinmek zorunluğu içinde bocalayıp dağılmaları normaldi. Oturum böylece bir kör döğüşü havasına büründü. Oğuzata Altaylı'nın görüşlerini yazılı metinden mikrofonu okuması da dinleyicileri yadırgattı. Bütün bu biçimsel aksaklıklara yönetici Miyasoğlu'nun kötü yönetimi de eklenince iş çığırından çıktı. Miyasoğlu'nun açık oturumun kötü düzenlenmesinden doğan vakit darlığı yüzünden ağır konuşan Oğuzata Altaylı'yı çabuk konuş-

ması yolunda ikazı, Altaylı'nın mikrofonu bırakıp oturumu protestosuna yol açtı. Üstelik Altaylı'nın hazırlanıp geldiği gündem önceki geniş kapsamlı gündemdi.

4 saate yakın süren oturum sonucunda değişik görüşler sergilemenin, **sinemamızın bugün içinde bulunduğu gerçeklere daha yakın çözüm yolları** getiremeyeceği de herhalde anlaşılabilir.

SONUÇLAR

Konuşmaların güdük kalışı sonucu birleşilen ya da ayrılan noktalar da "birer cümlelik" görüşler olarak kaldı. Yönetici Miyasoglu, oturumun sonunda "Türk sinemasının bugünkü durumundan daha iyiye götürülebilmesi" için ortak bir çözümün doğmadığını söyledi ve ancak gündem maddeleri üstünde bazı birleşilen yanlar olduğunu belirtti. Buna göre,

1 — Herkes sinemanın kültür birikiminden yararlanması gerektiğinde birleşiyordu. Ancak bu kavramın yorumlanışında ayrılıklar vardı. Sinemanın kültür birikiminden nasıl yararlanacağını ise açıklayabilen çıkmadı.

2 — Aydın-halk ikileminin varlığı O. Kutlar'ın dışında herkesçe kabul edildi. Kutlar aydınlarımızın sinemamızdan kopukluğunu kabul etmedi. E. Şener, Yedinci Sanat dergisinin soruşturmasına verilen cevapları örnek gösterdi. (Bu konuda hemen Sinematek'te 1966-74 yılları arasında çok az Türk filmi gösterildiğini, aydının yabancı sinema örnekleriyle kötü bir biçimde şartlandığını, haftalık film tartışmalarında Türk filmlerinin hiç de ele alınmadığını, yalnızca Türk sinema piyasası dışında bir kısa film hareketinden söz edildiğini vb. hatırlamadan edemedik). Öz-eleştiri yapabilmek de önemli bir erdemdi.

3 — Devletin sinemayla ilişkisinin saptanmasında da bir görüş birliği doğmadı. Bu konuda O. Altaylı'nın görüşleri yarıda kesildi. O. Kutlar nasıl basında özgürlük varsa (!) sinemada da sansür olmamalı dedi. Pratik sakıncaları yüzünden bu görüşe katılan çıkmadı. Herkes, açık oturuma son anda katılmayan Biltin Toker gibi, sağlam, güçlü bir sinema endüstrisinin yokluğundan yakındı. Öteki düzeltici tedbirler de tartışıldı, bir sonuç çıkarılamadı.

ORTAMA EGEMEN OLMA TUTKUSU

İşin en ilginç yanı, yeni bir açık oturum düzenleyen MTTB Sinema Kulübü'nün de oturumun konusu üstünde kesin, belirgin bir görüşe ve tavra sahip olmayıştı. MTTB Sinema Kulübü'nü temsilen oturuma katılan kulüp başkanı Salih Diriklik (Gökmen) hemen hemen hiçbir kesin görüş ileri sürmedi. Hep (aman vakit ilerliyor) dediği için olacak, Diriklik de, âdeta konuşma hakkından vazgeçercesine, sağ cepheye davet edilen konukların konuşması için vakit kalmasına çalıştı. Ortaya öneriler atmaya gayret etti. Halk beğenisinin saptanması gerektiğinden söz etti; yerli filmlerin halkla nasıl daha iyi bütünleşeceğinin araştırılmasını önerdi. Yöneticinin gündem dışı ama ilginç bulduğu bu konu sona bırakıldı ama tartışılmadı. Çünkü vakit kalmamıştı.

MTTB'nin görüşsüzlüğü, bir yanda tarafsız davranma çabası (O. Altaylı'yı konuşturmamak), öte yanda daha çok "sağ"ın çağrısına uyarak gelen ılımlı sol konuk yazarlara gülyüz gösterilmesi oturumun ilginç yanlarıydı. Oturumun ardındaki amaç, MTTB'cilerin eleştiricileri konuşturup, iki ay sonra da sinema çevresine onları eleştirme fırsatının verilmesi ortamını sağlamak gibi geldi bize. Ne var ki oturumu izleyenler arasında iki yönetmenden (Vedat Türkali, Yücel Çakmaklı) başka piyasa adamı yoktu. Üstelik ortaya üstünde durulacak bir görüş de çıkmadı. İşin tam yorumu ise şöyle yapılabilir: Görüşsüz MTTB'ciler, sinema ortamında varlıklarını duyurma, güç olma, Türk sinemasının gidişine yön verme, MTTB'yi birşeyler yapıyor gösterme tutkusu içinde açık oturumculuk oyununu sürdürdüler, sürdürecekler.

Okurlardan

Sayın Engin Ayça,

"The Ballad of Cable Hogue - Çöl Şeytani" filminin sonunda Cable Hogue'un öldüğünü görmüşsünüz. Ola ki, üzülmüşsünüzdür, sizi ferahlatmak için bu mektubu yazıyorum. Biz, Kadıköylüler o filmi Kadıköy Sineması'nda seyredip çıkarken, Cable Hogue, sevgilisiyle sarmaşdolaştı, kente gitmeye karar vermişti, mutluymuştu. Bunun üzerine de, "The end" yazısı çıkınca, bizler Cable Hogue'u neşe ve sağlık içinde bırakarak çıktık sinemadan.

Şakayı bir yana bırakalım ya, Sayın Ayça, yukarıda yazdığım şaka değil. "Çöl Şeytani" filmi Kadıköy'de, filmin mesajını içeren en son bölüm, kesilmiş olarak oynatıldı. Bunu, ancak film üstüne yazdığınız eleştiriyi okuduktan sonra anladım. "Son Tango" rezaletinden sonra, ikinci bir rezalettir, bana kalırsa bu!

Uzun bir süre önce Sayın Atilla Dorsay, Şişli'deki iki sinemada filmlerin, Beyoğlu'nda gösterilen kopyalarından eksik oynatıldığını yazmıştı. Şimdi bunlara Kadıköy sinemaları da eklendi herhalde.

Söyleyebilir misiniz bana, nereden belâ oldu bu herifler başımıza? Sansüre alıştık. "Başımızın derdi" deyip çekiyoruz. Ama ya, sorumsuzca, cahilce, duzenbazca, daha da ağır ne kadar sıfat varsa onlarca filmleri kesip biçerek seyirciyi hiçe sayma, enayi yerine koyma cesaretini nereden buluyor bu adamlar?

Dorsay'ın yukarıda andığım yazısından sonra, o sinemalara gitmedim, ya da gitmemeye çalıştım. Şimdi, Kadıköy'dekilere de gitmeyeceğiz, anlaşılıyor. Böyle böyle, sinemaya gidemez duruma düşmeyiz inşallah!

Fırınının eksik gramajlı ekmek satması, manavın noksan tartması, sütçünün süte su katması namussuzluk da, bir filmi aklına estiğince kesip oynatmak namuslu bir kazanç yolu mu?

Nasıl önlenebilir böyle olaylar? Sinemaseverler kınamalı herhalde, ama seslerini duyurabilirler mi? Duyurabilirlerse aldırın olur mu? Bir sürü soru işte.

Son olay karşısında ben şaşırıp kaldım. Rezilliği size de duyurayım dedim, bu mektubu yazdım.

Üner ARGÜDEN (İstanbul)

SANSÜRÜMÜZDE "62 BÖLÜ 2" ANLAYIŞI

Herhalde "Paris'te Son Tango" öncü bir blues'du, Türkiye'de öyle olmalıydı.

Gülünçlük filmin daha ilk başında başlıyor. Brando, o andaki zor duygularının sonucu olarak "Tanrıyı S..." diye bağırduğunda bir bakıyorsunuz altyazıda "Aman Tanrım..." diye cilveleşen bir aldatmaca.

Filmi seyrederken Paul'le Jeanne'in ilişkisini çözemiyorsanız kitabına kaldınız demektir. Bütün dünyayı "decadent" anlayışıyla sarsan bir filmi kitabından yargılamak: işte bugünkü özgürlüğümüzün hazin itirafı. Sanat anlayışı yeni olgunlaşan bir seyirciyi "Bu muymuş (tango)" derirtecek biçimde bir film olarak sunmak hangi düşüncenin ürünü, hangi niyetin varılmış noktasıdır? Kaldı ki bu filmde kesilen cinsel bölümler kahramanların ruhsal yapılarını en kestirme yoldan açığa çıkaracaktır. Bertolucci'yi ilgilendiren cinselliği getiren insan gereksinimleridir, doğrudan doğruya cinsellik değil. Çağımızın gittikçe karmaşıklaşan insan yapısını cinselliğin dürüst aynasında çözmek sansürümüzü rahatsız edecek bir davranıştır: peki tümünden oynatılmamasının bu bölük pörçüklükten daha yararlı olacağı hiç düşünülmüdü mi?

Herhalde "Paris'te Son Tango" bir öyküden çok dünyanın durumunu anlatan bir

süreçti, Türkiye'de de öyle olmalıydı.

Sansürümüze yasaklamadığı filmler üzerine bir anımı anlatayım. Bakın, özel tutulmuş minibüslerle akın akın gidilen bir seks filmini seyreden arkadaşım şunları diyor: "Filme giden herkesin yanında sabun vardı ve film bittiğinde yerler vıcık vıcık". Bu çok acıdır. Ama bunu duyan diğer bir arkadaşımın: "Keşke biz de gitseydik" diye üzülmesi daha da acı ve çarpıcıdır.

Şimdi 62'yi 2'ye bölün. Ne çıktı? Çıkan sansür düşüncesinin halkımıza çektiği-
dir. **Ahmet GÜNTAN (İzmir)**



Filmler

"Siyasal sinema" ve bir başyapıt..

İSYAN

"Queimada". Yönetmen / Gillo Pontecorvo. Senaryo / Norman Gant'ın romanından Gillo Pontecorvo, Franco Solinas ve Giorgio Arlorio. Görüntü yönetmeni / Marcello Gatti ve Giuseppe Bruzzolini. Müzik / Ennio Morricone. Kurgu / Mario Morra. Dekorlar / Francesco Bronzi. Kostümler / Piero Gherardi. Oyuncular / Marlon Brando, Evaristo Marquez, Renato Salvatori, Norman Hill, Tom Lyons, Gianpiero Albertini, Joseph Persuad. İtalya-Fransa ortak yapımı (1968). Renkli. Süresi / 112 dakika.

İşte katıksız, muhteşem bir "siyasal sinema" örneği ve işte günümüz sinemasının başyapıtlarından biri. Geri bırakılmış üçüncü dünya ülkeleri sinemacıları, kendi toplumlarının gerçeklerini, çelişkilerini anlatırlarken, bir Avrupalı toplumcu yönetmen, **Gillo Pontecorvo** da **Cezayir Savaşı**'nın ardından **İsyan** ile sömürge uluslarının özgürlük savaşlarına kamerasını çevirmeye devam ediyor.

İstanbul'da 1971 sonbaharında iki gün gösterildikten sonra Sıkıyönetim'in baskısıyla afişter indirilen **Pontecorvo**'nun bu büyük yapıtı, 19. yüzyılın ilk yarısında, 1830'larda Orta Amerika'da, küçük bir Antil adasında geçen siyasal karışıklıkları anlatıyor: "Queimada-Yanmış" adını taşıyan ada, Portekizlilerin yönetimi altındadır. Portekizliler sahip çıkmak için adayı yakmış, yıkmış, yerlilerini öldürmüş ve Afrika'dan yeni zenciler getirmişler. Bunlar genellikle esir durumda çalıştırılıyor ve bölgenin başlıca tarımsal zenginliği olan şeker kamışı üretiyorlar. Queimada, yörenin yine **Avrupa sömürgesi** durumundaki birçok adası arasında tipik bir örnek.. Adada zaman zaman küçük başkaldırmalar oluyorsa da bunlar Portekizliler tarafından kolayca altiliveriyorlar.. Film, bu görünüm içindeki Queimada'ya bir İngiliz'in Sir William Walker'ın (M. Brando) gelişiyile başlar. Walker, İngiliz hükümeti tarafından Portekizlilerin ada dışı edilip İngiliz hegemonyasının kurulmasını temin için görevlendirilmiştir. Adada ilk gördüğü Santiago adlı bir isyancı ile 10 adamının yakalanıp kalede Portekizliler tarafından idam edilişi olur. Zenciler ölümlerinin başında matem dansları yaparlarken, Walker yönetime isyan için işine yarayacak genç, dişli, **kaybedecek çok şeyi olmayan bir zenci lider** arar ve bulur: Adaya gelişinde bavullarını taşıyan José Dolores. Dolores de adadaki zencilerin tümü gibi beyazların her söylediğini doğru sayan başeğmiş ama güçlü bir kişidir. Walker dostça Portekizlileri yenebileceklerini anlatır, bu harekâtın önderliğini yapmasını ister, onu eğitir. Queimada bankasından altınlar çalınır, Portekizliler yenilgiye uğratılır. Walker'ın plânının ikinci bölümü de başkentte uygulanır. Bir şenlik gecesi Portekizli vali öldürülür, yerli melez Teddy Sanchez (R. Salvatori) geçici hükümetin başına getirilir. Ulusal kahraman sayılan José Dolores (E. Marquez) kente geldiğinde durumun pek de değişmediğini görür. Portekizliler gitmiş, İngilizler gelmiştir. Ve yeni yönetimin Dolores'den tek istediği şeker ticareti için anlaşma yapmasıdır. Dolores aldatıldıklarını geç de olsa anlar, adamlarını alır, saraydan ayrılır. Sir Walker'ın yeni önerisi ilginçtir. Esirlerin sorumluluğuna karşı ücretli işçi çalıştırmanın rahatlığından söz eder ve adada geçici yerli hükümet tarafından esaret kaldırılır, zenciler işçileşir. Bu bir çeşit yeni hükümetin getirdiği insansal haklardan sayılmaktadır.

Aradan 10 yıl geçer, 1845'e gelinir. Londra'da Antiller Kraliyet Şeker Kumpanyası, bir kenar mahalle meyhanesinde içki içip kavga çıkaran sefih William Walker'ı yeniden Queimada ya göndermek ister. Bu kez görevi İngiliz bağımlılığına başkaldıran José Dolo-



Gillo Pontecorvo / İSYAN

res ve adamlarını ele geçirmektedir. İngiliz şeker şirketi adada plantasyon işletme hakkını 100 yıl süreyle elde etmiştir. 1845'de ihtilâl ordusu silâhları bırakmış, cumhuriyet ilân edilmiş, Teddy Sanchez Cumhurbaşkanı seçilmiştir. İngiliz şeker şirketinin askerî danışmanı olarak adaya gelen Walker, Dolores'in adamlarından Juasino'yu bulur. Genç zenci **"artık kamış yerine kafa kesmek istiyorum"** der. José Dolores, 6 yıldır 100 adamıyla dağlarda gerilla mücadelesi yapmaktadır, ölüm cezasına çarptırılmıştır. Öte yandan adada Walker'ı fazla bulan Sanchez kurşuna dizilir. Yerine Gn. Alfonso Prada Cumhurbaşkanı olur. Ve Walker gerilla avını sürdürür. Dolores ile adamlarının ele geçmesi için şeker kamışı plantasyonlarının çoğu ateşe verilir. Buna karşı çıkan şeker şirketi yetkilisine Walker şu cevabı verir : **"Şirketin çıkarı yalnızca bu adada değildir. Ama karşı fikirlerin başka adalara yayılmaması için gerekirse tüm plantasyonlar yakılabilir"**. Sonunda adamlarının çoğu ölen Dolores de yakalanır. Bu kez öldürülüp efsane olmaması için uğraşır Walker. İşini en iyi şekilde sonuçlandırmalıdır. Ama Dolores bu yeni tuzağa düşmez. Kaçmaz, ölümü kabullenir ve Walker'a son sözü şu olur : **"Medeniyet beyazlara ait diyordun. Hangisi ve ne zamana kadar?"** Filmin son sahnesi, baştaki gibi Walker'ın bavullarını taşımak isteyen bir başka zencinin bir bıçakta bu ikiyüzlü İngiliz'i ölüme yollamasıdır.

İsyan'ın önemi, siyasal tavrının ödün vermez sağlamlığı ve açıklığından geliyor. **Pontecorvo**, sömürgeci emperyalizmin en küçük yayılma alanındaki kısıyıcı siyasetini Amerikan filmlerinden alıştığımız oportünist çizgiye düşmeden tüm açıklığı ile gözler önüne seriyor. **Cezayir Savaşı'**nda olduğu gibi burada da sömürgeci mantığını kendi içinde ortaya koyarken, karşı yanın, karaderili ada halkının bilinçlenme sürecini de herkesin anlayacağı, açık bir biçimde gösteriyor. Filmin hikâyesi, İngiliz ajanı Sir William Walker ile zenci lideri José Dolores'in kişisel ilişkiler düzeyinde sürdürülüyor. **Cezayir Savaşı'**nda **kitle**yi ön plâna alan **Pontecorvo**'nun **İsyan'**da hikâyesini bu düzeyde tartışmaya ağırlık

verişi, odak noktasının Walker ile Dolores olması, öteki kişilerin tümüyle ikinci safta bırakılışı, seyirci için seçimi, taraf tutmayı kolaylaştırıyor, doğrular ve yanlışlar daha bir açık seçikleşiyor. Hatta seyirci de Dolores'le birlikte uyanıyor, bilinçleniyor. Öte yandan Walker'ın kişiliği de, Dolores'inki de simgesel düzeyde izlenebiliyor. Walker, kişi olarak taşıdığı özelliklerin (alkolik bir aristokrat kalıntısı olarak yaşamak için yeni düzene ister istemez hizmet etme zorunluğu; yine de bu işi niye yaptığını — para mı, zevk mi — yaptığını tam kestirememesi, ama yaptığı işi iyi yaptığını bilmesi; bu yüzden ikili ilişkilerde kendi sözüne uyulmasının kişiliği gereği şart oluşu vb. gibi) ötesinde, simgesel planda tüm emperyalizmin prototipi oluyor; **Pontecorvo**, Walker'ın film boyunca Queimada üstüne giriştiği tüm hesap ve plânları, emperyalizmin kaçınılmaz dolapları olarak simgelediği gibi, sonda Walker'ın bir zenci tarafından öldürülüşünü de **emperyalizmin tüm sömürülen ve ezilen uluslar tarafından yok edilmesi** önerisi biçiminde koyuyor. Walker'ın yenilgisi daha da önce, Dolores'in ölüp de efsaneleşmemesi için kaçmasını sağlamaya çalıştığı an oluyor. Başından beri Dolores'e her istediğini yaptırtan Walker, ilk kez istediğini yaptırtamıyor, "haydi kaç" dediğinde Dolores'in ölmü seçtiğini görüyor. Dolores'in özgürlük adına ölmesi, Queimada zencilerinin ölümü demek olmuyor. Dolores halkına gizli bir bilinç aşımamış oluyor. Filmin sonu bu yorumu kesin olarak ortaya koyuyor. **Pontecorvo**, sömürgeci emperyalizm'e "hayır" diyor.

Yönetmen bu yorumuyla kuşkusuz **Cezayir Savaşı**'ndaki belgesel gerçekçiliğini de aşılıyor, toplumcu aydın olarak son kesin sözünü de söylemiş oluyor. Pontecorvo'nun iki başoyuncusu da (M. Brando ve E. Marquez) güçlü kompozisyonlar içinde karşımıza çıkıyorlar. Filmde kitle'nin kullanılışı da **Cezayir Savaşı**'nı aratmayacak derecede başarılı. **Isyan**'ın didaktizm'den kurtulup görsel bir heyecan da yaratan unutulmaz kalabalık çekimleri var. Zencilerin matem dansları, Portekizlileri yendikten sonraki zafer eğlentileri, kente Portekiz valisinin öldürülmesinden önceki bayram şenlikleri bu coşkulu bölümlerin başlıcaları.. **Isyan** klâsik serüven filmlerinin kalıplaşmış trüklerinden de elden geldiğince arındırılmış bir yapıt. Örneğin film, zencilerin Queimada bankasından altınları nasıl çaldıklarını ya da Portekizli askerleri nasıl bozguna uğrattıklarını uzun uzun göstermeye yanaşmıyor (bu bölümler kesilmiş sanılmasın) tersine zafer sonrası coşkuyu göstermeyi yeğliyor. **Pontecorvo**'nun filminin sağlamlığında başka önemli siyasal konulu yapıtlarda da adına rastladığımız **Franco Solinas**'ın da rolü büyük. Pontecorvo ve Solinas, **Norman Gant**'in 1845'lerde başlayıp, Walker'ın ikinci Queimada yolculuğu sırasında geriye dönüşlerle verdiği önceki dönemi, bir kronolojik sıra içinde anlatmakla, hem olayları Walker'ın sübjektif yorum alanından çıkarmış, hem de seyirciyi Dolores'le birlikte "bilinçlendirme" olanağı elde etmişler.. **Ennio Morricone**'nin müzik çalışması da sahnelerin karakteri açısından başarılı bir uyum, coşkulu, olumlu bir etki gücü sağlıyor.. Sonuç olarak defalarca seyredebilecek ve alkışlanacak toplumcu, ilerici, uyarıcı bir sanat eseri olarak **Isyan** kötü filmlerden geçilmeyen bir mevsimde sinemanın yüz akı oluyor.

Nezih COŞ

Bale'ye yeni boyutlar

KUĞU GÖLÜ

"Lebedinoe Ozero". Yönetmenler / Appollinari Dudko ve Konstantin Sergejev. Oyuncular / Elena Evteeva, John Markovaky, Mahmud Essambaev. Rus filmi (1968). Renkli. Geniş ekran (70 mm.). Süresi / 90 dakika.

70 mm.'lik ve stereofonik düzenle gösterilen film bir anlamda alışılmış bale gösterilerinin sınırını kesin bir şekilde belirlemekte ve onları öyle oldukları durumunda aşır

geçmektedir. Bu durum balenin ölümü değildir kuşkusuz, ama onun yeniden elden geçirilmesini, yeni beliren olanaklardan faydalanmasını, ya da kendi içinde bir devrime gitmesini zorunlu kılmaktadır sanıyoruz.

Kuşu Gölü filmi kelimenin tam anlamıyla sinemadır, ama baledir de. Ne bale balediğinden çok şey kaybetmiş, ne de sinema sinemaliğinden. Bu ikisinin başarılı bir bu-tünleşmesi Kuşu Gölü filmi.

Sanatlar arasındaki başarılilik, önemlilik türü karşılaştırmalar yapmak yerine bun-ların, birbirlerinin olanaklarından yararlanarak toplum üzerinde daha etkili, daha de-ği-şik yeni biçimlerde oluşmalarını sağlamak en tutarlı yoldur. **Kuşu Gölü** filmi balenin si-nemanın olanaklarıyla nasıl gerek yorumda, gerekse estetik alanda yeni boyutlara eriş-tiğinin bir örneğidir. Aynı bale geleneksel sahnede ve dekor önünde canlı olarak seyir-cilere oynansa idi bu denli etkili ve doyurucu olamayacaktı sanıyoruz. Sinemanın ola-nakları geleneksel bale gösterisinin boyutlarını çok genişletebilmekte, gerek sahne dü-zeninde gerekse koreografide yeni anlatım olanakları getirmektedir.

Sinemanın balenin hizmetine sunduğu olanakların başta gelenlerini şöylece sırala-yabiliriz : yakın plânlr (grup çekiminden tek kişinin boy çekimine, bel, göğüs, baş çe-kimine, ayrıntı çekimlerine varıncaya kadar); çeşitli açılardan ve yerlerden bakabilme; montaj; seyircinin bakışlarını sınırlandırma ve istenilen noktalarda toplama; sinemasal özel trükajlar... Bütün bunlar gerçekte balenin balediğinin birşey kaybetmek bir yana, daha da etkinleşmesini sağlamaktadır. Ayrıca, film yapılmış balenin toplumda gösteril-me kolaylığı ve yaygınlığı da önemli bir noktadır.

Kuşu Gölü filmi bu açıdan ilginç ve başarılı bir örnek. Rusların Kuşu Gölünün içe-riğine getirdikleri yeni yorum ve final de ayrıca incelenmeğe değer bir konu.

Engin AYÇA

Koyu Amerikan ırkçılığı

U L Z A N A

"Uzana's Raid". Yönetmen / Robert Aldrich. Senaryo / Alan Sharp. Görüntü yönetme-ni / Joseph Biroc. Müzik / Frank De Vol. Kurgu / Michael Luciano. Oyuncular / Burt Lancaster, Bruce Davison, Jorge Luke, Richard Jaeckel, Joaquín Martínez, Lloyd Bohner. Amerikan (Universal) filmi (1972). Renkli.

Kızılderiilerle tanışıklığımız çocukluğumuza dek uzanır... O yaşların sınırsız öz-gürlüğünün getirdiği başıboşluktan yararlanarak, tüm zamanlarımızı, ufak bir ücret kar-şılığında girdiğimiz semt sinemalarının küf kokan loş salonlarında yitirdik... Gördüğü-müz filmlerin çoğu da bu kızıl derili yaratıklar üzerineydi... Biraz korku, biraz heyecan ve biraz da merakla izlediğimiz bu tür filmleri, daha sonra mahalle aralarında çocuk-luğun verdiği coşkunlukla, adeta bir kez daha yaşadık, yaşattırdık... Ama ne yalan söy-leyeyim, ne ben, ne de arkadaşlarım, avuçlarımız kızarıncaya kadra alkışladığımız göz alıcı üniformalı kahraman (!) Amerikan askeri hakkından feragat edip vahşi (!) kızıl-derili olmaya yanaşmazdık. Bu nedenle de çoğu kez yarım kalırdı oyunumuz... Sonra da uzun uzadıya düşünürdük. Ya Amerikan askerleriyle, kovboylar olmasaydı ne olurdu ha-limiz diye... Çocukluk ya... Önüne çıkan her beyazı çoluk-çocuk demeden öldüren, kadın-ların ırzına geçen, çiftlikleri yakan, ve hepsinden daha sarsıcı — ve akılda kalıcısı — beyaz insanların kafataslarını yüzerek çığlıklar atan kızılderiilerin ölkemize kadar gele-bileceğini sanarak ürperir, anlatılmaz bir korkuya kapılırdık... Tabii ertesi hafta — bu kez resimli roman kahramanı Tok Miks öyküleriyle de takviye olarak — kahraman Ame-rikan askerlerini bir başka türlü alkışlardık... Biz böyle tanıdık — daha doğrusu tanış-

tırıldık — vahşi (!) kızılderili ve kahraman (!) Amerikan askerleriyle. Ne gariptir ki daha hâlâ da — dost bir ülkeyi rencide etmemek için — böyle tanıştırılıyor çocuklar...

Evet şimdi yine düşünüyoruz... Acaba Amerikalılar, diğer bir ırk sorunu olan siyah insanlar kadar güncel ve baskı kuvveti olmayan vahşi kızılderili mitosunu neden günümüzde de yine aynı inat ve belirli bir ard düşünceyle anlatmaya devam ediyorlar? Yapay tarihlerini geçerli saydırmak mı iddiaları, yoksa Rönesansa gebe olacak kadar gelişmiş Amerikalıların atası bir takım maceracı Avrupalıların, daha neolitikçi yaşıyan ilkel ve güçsüz bir klana karşı giriştikleri yağmaları, zafer olarak nitelemek mi düşünceleri?... Bilirmez... Bilinen tek şey varsa o da, bugün bile bir turizm metali halinde kullandıkları bu insanları sinema yoluyla, geniş seyirci kitlelerine değiştirilmiş ve yanıltıcı bir şekilde anlatmak... Sanki o toprakların gerçek sahibi kendileriymiş gibi...

Hep bunları anımsadık adı ustaya çıkmış Robert Aldrich'in Ulzana'sını seyredirken... Ama ne var ki eskisi gibi — çocuklara dahi — sevimli görünmüyordu, kamptan kaçan kızılderili şefi Ulzana'nın peşine düşen Amerikalı süvariler... Gerçi yine Aldrich vahşi olarak göstermiş kızılderilileri... Yine çiftlikleri yıkıp-yakıyor, kadınların ırzına geçip, beyaz adamın yüreğini bıçakla yerinden alıp çığlıklar atıyorlar... Her nedense bu kez — sözde kızılderili mitosuna yakıştırılan güçlülük sembolüyle — çocuklara dokunuyorlar. Tabii hepsinden öte Amerikan askerleri yine kahramanlık gösterisinde...

Aldrich, bu türe alışılmış kalıplar dışına çıkarak yeni bir bakış açısı getiren Ralph Nelson'un (Mavi Askerler/Soldier of Blue) ve küçük bir başeser sayılan Arthur Penn'in (Küçük Dev Aram/Little Big Man) filmlerine rağmen öz olarak Hollywood'un yanıltıcı geleneksel çizgisini sürdürmesindeki tutarsızlık bir yana, bu türe özgü gerilimle yaratılan seyirlik bir nitelik dahi kazandıramamış filmine. Tecrübesiz teğmen — işin ehli bir kılavuz ikilisinin kendi aralarındaki bilinen çatışma, kızılderililerin işkencelerini gösteren bölümler Aldrich'in aksıyan yönlerini kapatmak için adeta birer yapay motif olarak sırtıyorlar tüm film boyunca. Ağır ve giderek ağırın hantallaştığı, izleyicilik niteliğini yitirdiği, basit kovalamaca içinde tutsak olan oyuncularla — ve özellikle zorlama yaratılmış Burt Lancaster tiplemesindeki kahramanlıkla — "Ulzana"yı, sinemasal açıdan, "rahat" ve "kolaylıkla" seyredilen bir film saymak bile olanaksız oluyor. Bu nedenle Aldrich'in "Ulzana"sını, Nelson ve Penn'in filmleriyle değişime uğrayan ve Oscar dağıtımındaki "Kızıl Tüy" olayı ile tekrar — saman alevi örneği de olsa — su yüzüne çıkan, geleneksel sorunu örtbas için yapılmış, Hollywood'un yeni bir taktiği olarak kabuleneceğiz.

Kısacası, Cheyenne'lerin reisinin, Küçük Dev Adam Jack Crabb'e "bizim ok ve mızrağımıza karşı, beyazların silâhla kazandıkları savaşlardan nasıl olup da gurur duyduklarını anlamıyorum" dediği gibi, adı ustaya çıkmış Aldrich'in de bu türe hiç birşey getirmeyen hattâ benzerlerinden dahi çok aşağılarda olan Ulzana gibi ırkçı bir filmle karşımıza çıkması şaşılacak şey... Sanırım bu "ustalık" da, sinema yoluyla Amerikan tarihine kazandırdığı sahte kahramanlardan ötürü, Hollywood'un kendisine yakıştırdığı bir ödül olsa gerek...

Burçak EVREN

KIZGIN TOPRAK

Yönetmen/Feyzi Tuna/Senaryo/Osman Şahin'in "Musallim ile Kuşde" hikâyesinden Feyzi Tuna ve Tuncer Necmioğlu/Konuşmalar/Tarık Dursun K./Görüntü yönetmeni/Kaya Ere-rez/Müzik/Yalçın Tura. Oyuncular/Fatma Girik, Tamer Yiğit, Hayati Hamzaoğlu, Talât Göz-bak. Uğur Film yapımı (1973). Renkli.

Köylünün yenik düşerek yok olmasını trajik bir son olarak göstermek gericiliktir.

Yeşilçam'ın içinde, gerçekten özgün olmaya çalışan iyi niyetli, iddialıca bir film "Kızgın Toprak".

Feyzi Tuna'nın bir yerde ilk atılım denemesi olan bu film olumlu ve olumsuz birçok yanları içinde taşımaktadır. İyi niyetle yapılan çalışmaya iyi niyetle yaklaşmak, bu arada da filmin yansıttığı (bize göre) iyi olabilecek çabalarla, terkedilmesi gereken yanlış bir mirası, birikimleri ortaya koymak gerekmektedir. Filmi şu bölümlerde inceleyeceğiz: a) Konunun içeriği, b) Konunun köyde yaşatılması, c) Sinemasal çözümler.

a) Konunun içeriği : Konu, kısaca, bir Anadolu köyünde geçmektedir. Şirvan ile Sultan'a kendileri işledikleri bir avuçluk topraklarının ürettiği yetmemektedir. Bu arada bu köyde bir de ağa vardır, Çello Ağa, hem yavaş yavaş istediği toprakları türlü yollarla elde etmekte, hem de bütün çevrenin ihtiyacını gören nehirdeki salı işletmektedir. Şirvan ile Sultan içinde buldukları sıkıntılı durumu değiştirmek için bir atılım yapmağa karar verirler ve tarlayı satarak bir sal yapıp onu çalıştırmağa başlarlar. Çello Ağa çevredeki kendi statüsünün bozulmaması için Şirvan'ın salını parçalatır. İntikam için Şirvan Çello'nun harmanını, ahırlarını yakar. Tutuklanır, mahkemeye verilir. Fakat delil yetersizliğinden kısa bir süre yatıp çıkacaktır. Şirvan'ın mahpusta olduğu sıra Çello kendine baş kaldıranı çökartecek bir işe girişir, adamlarına Sultan'ı dağa kaldırtır ve ırzına geçirir, töreye göre böyle bir kadının kendini asması, öldürmesi gerekmektedir. Mahpustan çıkan Şirvan, karısının bu durumu karşısında gider Çello'yu ve adamlarını öldürür, sonra gelip karısını öldürür ve kendisi de aldığı yaralardan dolayı ölür. Tematik gelişmeyi de şöylece toparlayabiliriz : Ufacık bir toprak parçası, bir aileyi yaşatmaya yetmemektedir. Ekonomik durumu geliştirmek için toprağı büyümek ve daha iyi işlemek (gübreyle, traktörle, vb.) gerekmektedir, ya da başka yan işler yapmak bu arada. Yeni iş bir yatırım gerektirince tarla elden çıkar. Salcılık tarımsal üretimin yerini alır. Bu, çiftçinin geçirdiği bir değişimdir. Çıkar çatışmasını da beraberinde getirir : 1 — Çello'nun manevi "ağalık" otoritesini yaralar (üstyapısal), 2 — Çello'nun sal işletmesine rakip olur (ekonomik, altyapısal). Bu mücadeleden Çello galip çıkar. Daha doğrusu bu dönemde barışçı Şirvan'ın girişimine karşı Çello savaş verir ve kazanır. Sonra Şirvan intikam alır. Filmin baş kişileri Şirvan - Sultan çiftinin simgelediği bir çiftçi ailedir. İkinci kişiler Çello'dur tek başına. Film Şirvan - Sultan çiftinin yaşam kavgaları üzerine kurulmuş. Bu kavga toplumsal içerikten yoksun bir kavgadır filmde. Yaşamak için kişisel üretim araçlarına sahip olma. Toplumsal olgular, yani, çiftçide toprağın parçalanması gerçekleşirken ağada toprakların bütünleşmesi süreci, çiftçinin ağanın emrine girerek tarım işçisine dönüşmesi, ya da özel ticaret, hizmet işlerine girerek başkalaşması ve bu sınıfsal gelişmeler sırasındaki sınıflar arası mücadeleler, var olma, yaşama kavgaları filmde işlenmemiş.

Şirvan - Sultan çifti Çello'ya karşı bir mücadeleye girişmiyorlar. Filmin sonundaki çatışma bir bireysel öc alma eylemidir. Halbuki Çello'nun bütün mücadeleleri sınıfsal bir düzeyde ve ekonomik amaçlar doğrultusunda. Şirvan - Sultan çifti böyle birşeyden habersizdir ve toplumsal bilinçten yoksundur, bu bilince olayların gelişme sırasında da varmamaktadır. Bu açıdan elverişli bir konu, doğru ve gereken boyutlarıyla işlenmek yerine, bir çiftçi çiftinin bir taraftan doğa ile diğer taraftan da (sonradan) ağa ile tekil mücadelesi ve yenilmesi olarak anlatılmaktadır.

Ortaya çıkan yeni durumlar, eski birtakım değer ve yargıların da değişmesini gerektirebilir. Bu açıdan Sultan'ın ırzına geçildikten sonra törelere uyarak toplumsal mücadeleden çekilmeye tutarlı ve doğru bir davranış, yeni bir davranış olmuyor. Çello'nun ekonomik çıkarlarını korumak ve sürdürmek için başvurduğu töreler silâhi geçerli olmaktadır. Şirvan - Sultan çiftinin ekonomik mücadelesi bu törelere uymayı gerektirmiyor, hatâ kendi gelişmesine engel olduğu için ortadan kaldırılması, değiştirilmesi yani onunla



Feyzi Tuna / KIZGIN TOPRAK

da mücadele edilmesi gerekiyor. Toplumun gelişmesi ve değişmesi içinde, töreler, gelenekler, ahlâksal değerler de değişime uğrar, uğramak ve bu gelişmenin olumlu dinamiği olmak zorundadırlar (**Feyzi Tuna** eleştirel bir tavırla yaklaşmıyor konuya).

Elverişli bir konuyu kısır bırakmak, olumlu dinamikleri desteklememek, olumsuz çağ dışı, gerici dinamikleri yargılamamak, tam tersini yapmak, işi bir anlamda kadercilik düzeyinde bırakmak, toplumsal boyutlar kazandırmak yerine tekil-bireysel düzeyde kalmak Feyzi Tuna'nın konu karşısındaki başarısız (yanlış, hattâ gerici, bilinçsiz de diyebiliriz) tavrını yansıtmaktadır.

Feyzi Tuna'nın Osman Şahin'in kısa hikâye sınırları içinde ortaya koyduğu durumu sinemaya aktarırken, onu birçok yan öğelerle desteklemek, bazı durumlara daha bir açıklık getirmek, hattâ filmin bitişi yani son yorumu açmak, iyice belirlemek ve ortaya bir tavır koymak gibi sorunları çözümlenmiş olması gerekirdi. Ayrıca **Osman Şahin'in** daha çok, hikâyesinde sözünü ettiği gerçeklere uzak olan kesimlere mesajını yöneltmek istediğini varsayarsak (çünkü hikâyenin basılarak yayıldığı kesimler, hattâ bu tür yayınları izleyenler çok sınırlıdır ve daha çok aydınlardır ve kentlerde toplanmışlardır), filmin buna göre daha çeşitli kesimlere, hattâ filmde anlatılan olaylara benzer durumları yaşayan insanlara gittiğini ortaya koymak hikâyedeki olaylara eğilişi ve yorumu da değiştirebilir. Köylülükten uzaklaşmış kesimlere, aydınlara o sorunları böyle çarpıcı olarak kısa hikâye boyutları içinde tokat gibi yansıtmak onların dünyalarını sarsmak uygun olabilecek bir tutumdur, ama aynı tutumla köylüye, çiftçiye yaklaşmak hem de uzun bir film-

le (kısa filmle değil) yanlış, tutarsız bir davranış olur. **Feyzi Tuna**'nın için bu yönüne eğildiğine, bu sorunu çözümlenmeye çalıştığına tanık olamıyoruz filmde.

b) Konunun köyde yaşatılması — **Feyzi Tuna**'nın filmde kaçırdığı fırsatların bir nedeni de, sanıyoruz, alışılmış Yeşilçamcı olarak köye gitmek ve köyü işlemektir. Yani köylü yalnızca kuru bir dekor, köylüleri de canlı aksesuarlar, yan elemanlar olarak almak, kullanmak ve İstanbul'dan, Yeşilçam'dan götürülen oyuncularla eğretili bir köy hikâyesi anlatmak. Filmde sözü edilen olaylar yalnızca **Şirvan - Sultan** çiftiyle **Çello** arasında geçen olaylarla sınırlanabilir mi? **Çello**'nun bütün çevreyi etkileyen bir varlığı vardır, kişisel boyutları aşmıştır onun getirdiği gelişmeler. Ekonomik-toplumsal boyutlardadır, sınıfsal düzeydedir. Bütün köyün yaşamı üzerinde etkindir yaptıkları. Bu nedenle filmde tüm köy ve köylüler ön plâna gelmek, genel bir yaşam görünümü vermek ve bunun içinde de ancak özel olarak **Şirvan - Sultan** çiftinin öyküsü ele alınmak, genelle olan diyalog ilişkisi yok edilmeden, işlenmek gerekirdi. **Osman Şahin**'in kısa hikâye boyutları içinde ele alınamayan çevre yaşantısı **Feyzi Tuna** tarafından daha senaryo çalışması sırasında, çekim yapılacak yerin özelliklerine göre işlenmek, hikâyenin ana çatısına eklenmek zorundaydı. Ayrıca bu tutum çekim sırasında da sürdürülerek eldeki senaryoyu köylü yaşantısına sokarak, orayı yaşatarak ve yaşayarak, duyarak çalışmalarını gerçekleştirmek gerekirdi. Köyü bir dekor ve köylüleri de figüranlar olarak görmek yerine yaşayan, organik bir bütün olarak kabullenmek sırtan yanlış bir yaklaşımı çözümlenmek için yeterli koşulları hazırlıyabilirdi. İstanbul'dan köye, köy yaşantısını anlatmak için giden film ekibinin (ve özellikle yönetmenin) önce köyle olan kopukluğunu, köy gerçeğine olan yabancılaşmasını ve de hikâyesini anlatmak istediği kimseler karşısında aydınca, paternalistçe tutumunu olumlu olarak çözümlenmesi gerekirdi. Bunun tersi davranış tüm köy filmlerimizde (çeşitli derecelerde) göze çarpan şehirleşmiş kimselerin köye gidip köycülük oynaması olarak belirlemekte ve sürüp gitmektedir. Ya köy duyarak, bilerek yaşanır, yansıtılır ya da sinemayla tanımaya, duymaya çalışılır. Bu iki durumun dışında kalındığında yanlışla düşülür. **Feyzi Tuna**'nın filmde olayları **Şirvan - Sultan** çiftiyle **Çello** arasında ikili ve bireysel düzeyde işlemesi köye yaklaşımın eksikliğinin doğrudan bir sonucudur. Anlattığı olaya, köyün ya da çevrenin toplumsal, sınıfsal düzeyinden bakamamasından da (ya da bakmak istememesinden) gelmektedir kuşkusuz. Köye soyut bir yer olarak yaklaşmak ve soyutlayarak hikâyeler anlatmak, gerçekleri çarpıtmak, seyircilerin yabancılaştırılmasını sürdürme durumuna düşürmektedir.

c) Sinemasal çözümlenmeler — **Feyzi Tuna** sinemasal anlatımında da birçok şeyin üstesinden yeterince gelmiş gibi gözüküyor. Başlangıçtaki az-çok başarılı giriş bölümü, aynen sonda tekrarlanırken film boyunca gerekli gerilim tam olarak yaratılamadığı ve sürekli kılınmadığı için ulaşılmaz amaçlandığı trajik boyutlar ve şiirsel anlatım istendiği ölçüde gerçekleşmiyor. Konunun gelişme çizgisinde gereken gerilimi yaratarak onu filmin son bölümünde, hesaplaşma sırasında en son noktasına vardırıp tamamlamak ve ancak o noktadan sonra başta gördüğümüz kısmı, kendi mezarını hazırlama merasimini koymak çok etkinlik kazanabilirdi. Bu fırsat kaçırılmış. Gerilimi film boyunca **Şirvan - Sultan** çiftinin ölümlerine varıncaya dek izlediğimiz birlikte mücadeleleri içinde yaratmak yerine birtakım yan olayları zorlayarak, örneğin pazar yerindeki olumsuz heyecan denemesi gibi, gerçekleştirmeye çalışmak filmde çok şeyleri almış götürmüş. Olaylar üzerine köylülerin neler konuştuğunu anlatmak için genel plânlar üzerine konuşmaları düşürmek de inandırıcı olmayan kolay bir çözüm, bu tür sahneler için gerekli özen ve çaba gösterilememiş, iş aceleye getirilmiş, oluverir sanılmış. Halbuki örneğin bir **Fatma Girik**'in ya da **Tamer Yiğit**'in (yani baş Yeşilçam oyuncularının) oyunculuk gösterisine girişmesi için birçok durumlar yaratılmış (haksız sayılmaz belki, öyle ya filmin baş kişileri, yüklü para alan ünlü oyuncuları köylüler değil **Fatma Girik** ve **Tamer Yiğit**, film da-

ha çok onlar için ve onlarla yapıyor), gruba karşı özentili, zorlama fotoğraflar çekilmiş.

Ayrıca filmde müziğin kullanılması da zaman zaman aşırı ve başarılı değil. Birçok yerde gerilim müzikle zorlanarak yaratılmak isteniyor ve bütün boşlukları ile müzikle doldurmak gerekmiş gibi bir tutum var (bu sonuncusu gerçekte Yeşilçam'ın genel bir tutumudur). Halbuki zaman zaman kullanılan sessizlikler birçok şeyden daha etkileyici sonuçlar vermiş filmde.

Filmin bizce en başarılı yanı Çello ağa. Bu başarı gerek kişinin doğru boyutları içinde işlenmiş olmasından, gerekse **Hayati Hamzaoğlu**'nun gerçekten ölçülü ve güçlü oyunculuğundan gelmektedir.

Sonuç olarak **Feyzi Tuna**'nın filmi olumsuzların, başarısızlıkların olumlulara, başarı şansı olabileceklere galip geldiği bir çalışma olarak beliriyor.

“Üçleme” yapma zorlaması

DÜĞÜN

Yönetmen ve senaryo/Lütfi Ö. Akad. Görüntü yönetmeni/Gani Turanlı. Müzik/Metin Bükey. Oyuncular/Hülya Koçyiğit, Kâmuran Usluer, Erol Günaydın, Turgut Boralı, Ahmet Mekin, Hülya Şengül, İknur Yağız, Altan Günbay. Erman Film yapımı (1973). Renkli.

Lütfi Akad'in yeni filmi “Düğün”, hemen belirtelim, beklenen düzeyde önemli bir yapıt değil, Akad, “Gelin” ile Anadolu’dan büyük kente göç üstüne yapılmış en tutarlı filmlerden birini vermiş, gerek içeriğinin kendi içinde taşıdığı bütünlük ve ulaştığı düşündürücü son, gerekse de sinema dilindeki ritmik acıcılık ve anlatım bütünlüğü ile dikkati çekmişti. “Düğün” her yönden “Gelin”in aşağısında :

Akad konu yönünden başarısızca kendini yinelemeye gidiyor. “Gelin”e benzeyen ama bazı değişiklikler taşıyan konu, buna karşılık çıkışı, gelişimi ve sonuyla “Gelin” kadar tutarlı olamıyor. **Akad**'in kendini yinelemesi “üçleme” yapma tutkusundan doğuyor belki. “Düğün”ün “Gelin”in öncesini yansıtan bir konu anlattığı ileri sürülüyor. “Gelin”in öncesi deyince, örneğin bir ailenin Anadolu’daki yaşantısı, hangi koşulların onları göçe zorladığı gibi durumların sergileneceğini bekleyenler, ailenin geldiği Urfa üstüne birkaç belgesel kent görüntüsünden başka birşey bulamıyorlar; Halil (K. Usluer), İbrahim (E. Günaydın), üç kız, Zelha (H. Koçyiğit), Habibe, Cemile ve bir erkek kardeşleri Yusuf ile dayıları Bekir Ağa (T. Boralı) dan meydana gelen aile, İstanbul’un bir kıyı semtinden küçük bir gecekonduşunda yine yaşama, tutunma savaşına giriyorlar. “Urfa’dan göçleri “daha çok kazanmak” gibi genel bir kavramla açıklanıyor. “Düğün”ün çıkışı da anlatılan ailenin Urfa’daki durumuyla ilgili özel açıklamalara yer vermeden “Gelin” deki gibi kentte başlamış oluyor aslında. Böylece “Gelin” deki aileyi Yozgat’ın çarşı eşrafından toprak sahibi bir küçük tâcir ailesi olarak belirlemiş olan Akad, “Düğün” ile bu küçük tâcir ailesinin öncesini anlatmıyor ama, Urfa’dan gelen başka bir ailenin sınıfsal kökenini de belirlememiş oluyor.

Filmin gelişimi “Gelin” deki gibi “kurban” motifi ile sağlanıyor. Ailenin erkekleri iş tutaç parayı elde etmek için küçük kızkardeşlerini teker teker yüksek tutarda başlık verentlere everiyorlar, olup bitiyor. İyi başlık getirene kız verme Anadolu’ya özgü bir **töre**. Akad, ailenin bu töreyi kentte sürdürmesini ve büyük kızkardeş Zelha’nın bu kıyıma özellikle karşı duruşunu göstermekle aslında büyük kentte yükselme hırasının getirdiği yozlaşmayı, bozulmayı anlatmış olmuyor, ama “Gelin”in ardından bu filmi seyredince aynı sorununu işliyor gibi görünüyor. Aslında köyde, Urfa’da da pekâlâ geçebilecek “kardeş satma” ve ablanın buna karşı çıkması olayı, İstanbul’da geçirilince özel bir önem kazanır duruma



Lütfi Akad / DÜĞÜN

getiriliyor, örneğin abla Zelha'nın muhalefeti büyütülüyor, büyütülüyor, o suyt finale kadar varıyor. Köy yerinde Zelha örneği bir muhalefetin pek de geçerli olmadığı düşünülürse, kentte bu karşı-çıkışı bu denli önemsemek, Akad'ı bir yerde **yükselin ama değerlerinizi yitirmeyin** gibi çelişkili bir yoruma götürmekten başka bir işe yaramıyor. Zelha, karşı-çıkışını filmin sonunda satılan iki kardeşini de kanatları altına alıp, bıçaklanmak pahasına düğün yerinden uzaklaşışı ile sonuçlandırmış oluyor. Oysa gerçekçi olmayan, soyut bir son bu. Zelha bu bölümde mistik bir kurtarıcı niteliğine ulaşıyor, kardeşleriyle âdeta uçup gidiyor. Nereye gidiyor, artık geri gelmeyecek mi, onu aramazlar mı, soruları pek de cevaplanmış olmuyor. **Akad, Zelha'nın** kent yerinde törelere bu karşı-çıkışını göstermekle yetiniyor, ötesine karışmıyor. Ama Akad'ın eleştirdiği ve Zelha'nın karşı çıktığı nokta, anlatılan Hz. Yusuf hikâyesinin de belirlediği gibi erkeklerin para için kızkardeşlerini satmaları. Demek ki erkekler, kızlara dokunmayıp başka üç kâğıtçılıklarla para tutsalar ve kentte tutunsalar Zelha'nın hiç de sesi çıkmayacak. Urfa'dan para için kente gelmeyi kabullenen Zelha yalnızca **kardeş harcamaya** karşı.

Böylece **Akad**, "Gelin" de küçük tâcir ailesinin İstanbul'da daha da büyüme ve güçlenme hırsına ekonomik düzeyde, paranın getirdiği bozulma düzeyinde karşı-çıkarken, "Düğün" de kökenini belirlemediği ailenin daha yeni iş tutmaya çalıştığı bir noktada, hiçbir bozulmuşluk, yozlaşmışlık söz konusu değilken "törel" tavırlarına karşı çıkıyor, "kardeş harcaması"nın dışında tüm kazanç yollarını geçerli saymış oluyor. Kısaca, **ekonomik büyüme**'ye ("Gelin"nin tersine) evet diyor, **törel bozukluğa** hayır diyor. Hem de törel bozukluk sayesinde ekonomik büyümenin gösterildiği bir hikâyenin içinde. Böylece ortaya gelişkiden başka birşey çıkmıyor.

"Düğün" de alt-yapı alternatifleri de gösterilmiyor. "Gelin" de bozularak, yozlaşarak yükseime olgusuna para yerine emeğe değer veren ve **emekçi kalalım ama yozlaşmayalım** biçiminde açıklanabilecek bir alternatifle karşı çıkan **Akad**, iki kahramanına fabrika işçiliğini seçtirirken, "Düğün" de bu tür karşıtlıklar koymuyor. Zelha ve kardeşleri, herkesin bakışları arasında düğün yerinden çıkıp, kopup, bilinmeyene doğru gidiyorlar. Üstelik ağabeylerinden İbrahim de onlara büyük bir yufka yüreklilikle katılıyor. Zelha'nın Urfa'dan sevdiği ama kardeş sorumluluğu yüzünden kaçıp gidemediği Ferhat'ın (A. Mekin) da sonunda İstanbul'da inşaatta çalışmaya başlaması birşey ifade etmiyor; Ferhat, filmin бүтүнлүгү içinde son derece silik, etkisiz bir kişilik olarak görünüp kayboluyor.

Sonuç olarak "Düğün"ün yorumu gereksizce "törel" düzeyde kalıyor; "Gelin" deki kadar bile alt-yapı kutuplaşmaları görülüyor. "Düğün"ün "Gelin"in öncesini anlattığı varsayımı da filmin iç tutarsızlığını yok sayacak yeterli bir gerekçe olamıyor. Giderek Akad, ekonomik büyüme yolunda "törel" eleştiriler getirir gibi ters, çellsikli ve tehlikeli bir çizgiye de düşüyor.

"Düğün" Akad'ın durağan kameralı yalın ve düz sinema dilinin de pek başarılı olmayan örneklerinden olarak beliriyor. Bir "Hudutların Kanunu"nun, bir "Kızılmak-Karakoyun"un, bir "Ana"nın, bir "İrmak"ın ve bir "Gelin"in düz, yalın ama kendi içinde бүтүнлүгү olan dengeli anlatım dillerini arattırıyor "Düğün". Baştaki Urfa ve İstanbul'un belgesel görüntüleri filme "hava" getirmesinin dışında bir anlam taşıyor. Filmin kurgusunda (montaj) çeşitli aksamalar dikkati çekiyor. Akad'ın oyuncu yönetim de "Gelin" deki başarısına ulaşamıyor. Turgut Boralı, Akad'ın havasına giremiyor, Erol Günaydın ve Altan Günbay, klişe kişiliklerini kıramıyorlar, bu ekip içersinde Kâmuran Usluer de donuk, kaşgöz oyunlarıyla ifade sağlamaya çalışan yapay bir oyun veriyor. Hülya Koçyiğit'in ağlamaklı çırpınışları da bir yerden sonra onu Urfa'lı Zelha olmaktan çıkarıp H. Koçyiğit haline getiriyor. Görüntü yönetmeni Gani Turanlı'nın da bu kez Akad'ın donuk havasına uygun isteksiz bir çalışma verdiği görülüyor.

Sonuçta Akad, "üçleme" yapma tutkusu içinde, yanlışlara, boşluklara düşerek kendini yineliyor. Hikâyenin yapısı, başka aksaklıklar, yönetmenin "Gelin" deki kadar başarılı bir anlatımla karşımıza çıkmasını engelliyor. "Düğün" bütün bunlara karşın, Akad'ın büyük bir iyi niyetle "gerçekçi" filmler yapmaya devamını gösteriyor. Akad'ın bu namuslu sinemacı tavrının daha doğru, tutarlı ve yanlışsız bir düzeye ulaşmasını bekliyoruz.

Nezih COŞ

YALANCI YÂRİM

Yönetmen / Ertem Eğilmez. Senaryo / Sadık Şendil. Görüntü yönetmeni / Erdoğan Engin. Müzik / Metin Bükey. Oyuncular / Emel Sayın, Tarkan Akan, Münir Özkul, Suzan Ustan, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Mürvet Sim, Kemal Sunal, Hulûsi Kentmen. Arzu Film yapımı (1973), Renkli.

Ertem Eğilmez - Sadık Şendil ikilisi geçen yıl oynayan ve Adana film şenliğinde ödüllendirilen "Canım Kardeşim" filminde giriştikleri İstanbul'un fakir, küçük insanların yaşamalarını anlatmayı bu filmlerinde de sürdürüyorlar. "Yalancı Yârim" in konusu basit bir hikâyenin üzerine kuruluyor ve çeşitli gelişmeler göstererek mutlu bir sona varıyor. İyi biten bir "prens-fakir kız" öyküsüdür anlatılan. Bu açıdan ilginç bir yanı, önemli bir mesajı yok filmin. Ama kuşkusuz üzerinde durulacak başka yanları var. "Yalancı Yârim" gerçekte bir aşk hikâyesinden çok bir çevrenin insanların içten, sevgi dolu, canlı yaşamlarının duygulu bir anlatımıdır. Bu çevre Alev'in (E. Sayın) ait olduğu fakir halk kesimidir. gönlü zengin, küçük esnafın, pazarcıların çevresi. Alev bu çevreden tipik bir kızdır, bir çeşit temiz kenar mahalle dilberi (E. Sayın'ın tipinin elverdiği ölçüde), kuru temizlemecide çalışır. Her gece geç vakitlere kadar pencere kenarında habersiz sevdiği spor arabalı

prensini görmek için bekler, hayaller kurar, onun geçişini gördükten sonra yatar uyur (küçükken uyuması için anlatılan prens masallarının etkisiyle bu gününü hayâl etmektedir ve de özlemektedir). Bir oyun üzerine kurulan aşk ilişkilerinin gelişmesi sırasında filmin bazı ilginç noktaları belirir. Bir tarafta neşeli, yalansız, çalışan doğru insanlar diğer tarafta çalışmayan, sorumsuz, içi dışı bir olmayan, yozlaşmış, yabancılaşmış, sonradan görme insanlar. Bu iki kesimin karşılaştırılması ve yönetmenin küçük insanların, mutluluklarını kendileri, içlerinden yaratabilen insanların tarafında olması, bir anlamda bu iki kesim karşısındaki tavrını ortaya koymaktadır. Bu küçük insanlar dertsiz midirler? Kuşkusuz hayır, herbirinin çeşitli kaygıları, sıkıntıları vardır, fakat hayata küsmüş kimseler değildir, birbirlerine candan yardım etmekte, birlikte mutluluklarını kendi içlerinden çıkarabilmektedirler. Buldukları toplumsal kesime başkaldırmayan, ama daha iyi yaşamayı tabii ki isteyen, fakat bunu bir sınıf atlama özlemi olarak, buldukları kesimden kaçmak, kurtulmak için, ora insanlarından uzaklaşmak, başkalarının içine karışmak için düşünmeyen, hayatlarını zenginleştirmek, mutluluklarını arttırmak için doğal birşey kabul eden insanların sevgiye, dayanışmaya açık hikâyesi **"Yalancı Yârim"**.

Filmde gösterilen insanlar genellikle büyük şehirlerde yerli filmlerin seyircilerini oluşturan kesimlerden. Bu açıdan filmde işlenen dayanışma, dürüstlük, dostluk gibi temalar seyircide de harekete geçiriliyor ve onunla sıcak bir ilişki gerçekleştiriliyor. Bir hayâl sunuluyor seyirciye, masaldaki prensin sarayına özenmeden insanın gönlündeki prensini kendi yaşamı içinde görmek istemesinin hayâli. Bu bir sevgidir aslında, yoksa bir sınıf değiştirme özlemi değil (hernekadar somut toplumsal gerçekler değişik ise de). Genel anlamda ele alınan, halkın kendinden kopmuş insanları kendi yalansız yapısına geri döndürmesidir. Ertem Eğilmez sınıfsal açıdan yaklaşmıyor konuya, bunu zaten kabul de etmiyor. Bir anlamda toplumun, mevcut yapısıyla, ama sağlıklı değerlerinden uzaklaşmadan, olduğu gibi birbirine kaynaşarak, uyum içinde varolmasının hayâlini kuruyor. Böylece renkli, canlı, neşeli bir halk ütopyası sergiliyor. Ama mümkün olmayanı, gerçek olmayanı.

Ertem Eğilmez sinema diline hâkim, akıcı, rahat bir sinemasal anlatımı var. Müziğin kullanılması da ayrıca oldukça başarılı. Bütün bunlara karşın Eğilmez oyuncuların yönetiminde çok başarısız. Bir denge sağlanamamış oyuncular arasında. Herkes kendi bildiği gibi oynuyor, özellikle tiyatrodan gelen oyuncularla diğerlerinin üslûp farkı çok göze batıyor.

Engin AYÇA

OH OLSUN

Yönetmen/Ertem Eğilmez. Senaryo/Sadık Şendil. Görüntü yönetmeni/Erdoğan Engin. Oyuncular/Tarık Akan, Hâle Soygazi, Münir Özkul, Hulûsi Kentmen, Halit Akçatapa, Kemal Sunal, Adile Naşit, Mürvet Sim, Beyza Başar, Metin Akpınar. Arzu Film yapımı (1974). Renkli.

Ertem Eğilmez'in özellikle **"Canım Kardeşim"** filmiyle başladığı **"Yalancı Yârim"** ile sürdürdüğü yeni denemelerinin bu şimdilik üçüncü filmi. Bu kez Eğilmez seyircilerine fabrikatör bir babanın aile çevresini, onun eski usûl artık çok geri kalmış ev içi yönetimini, çocuklarını yetiştirme tarzını sergilerken, çocukların davranışlarını ve çapkın ortanca oğlunun babasının fabrikasında çalışan ve ustabaşının kızı olan bir işçi kızla olan aşkını, gizli evliliklerini anlatıyor, bu arada işçilerin de grev hazırlıklarında olduklarını belirtiyor, grevi yaptırıyor ve sonunda herşeyi güle oynaya tatliya bağlıyor.

Birbiri içine girmesine karşın **Eğilmez**, üç ayrı düzeyde, üç ayrı hikâyeyi anlatmaktadır, bunlar : 1 — Fabrikatör babanın ev içi yaşantısı, karısıyla çocuklarıyla olan ilişkileri, 2 — Gençlerin kendi özel yaşantıları ve özellikle ortanca oğlu ile işçi kızın aşk-

ları, gizli evlilikleri, 3 — Fabrikatör ile işçi ilişkileri, grev. Bu sayıda yayımladığımız Ertem Eğilmez'le konuşmadaki, gerek yönetmenin genel tavrı, gerekse bu filmle ilgili söyledikleri yeterli değerlendirmeleri yapmaya olanak sağlamaktadır, bu bakımdan burada ayrıntılı yorumlara gitmeyi gereksiz görüyoruz.

Fabrikatör baba evde aile efradına nasıl davranıyorsa işçilerine de öyle davranıyor. Bu tip insanlar ve ilişkiler toplumda hâlâ varlıklarını sürdürmektedir ve fakat çağ dışıdırlar artık ve yokolmaktadırlar, filmin sonunda bir bakıma bu yok olma bir biçimde gösterilmektedir.

Babanın bu zamanın gerisinde kalmış davranışlarına tepkiler doğal olarak belirmektedir ve bunlar birbirine koşut olarak fakat birbirinden kopuk gelişmekte ancak filmir, sonunda birleşerek babayı yenmektedirler, film bu aşamada bitmektedir. Babaya karşı doğan tepkilerin birincisi evin içinde oluşmaktadır, yeni kuşağı simgeleyen çocuklarda, bunlar üç erkek çocuktur. Kabahatları sonucu bunların hepsi babaları tarafından teker teker bir çeşit cezalandırma olarak evvelce buldukları yerlerden alınarak (küçük liseden, ortanca üniversiteden, büyük de çalıştığı iş yerinden) fabrikaya işçi olarak (gerçekte çırak olarak, çünkü baba işçileri hep çırak ve kalfa olarak görmektedir) sokulurlar. Çocukların babalarına tepkileri hep gizlilik olarak belirmektedir ve gizliliği korumak bir anlamda zafer kazanmaktır. Aşk macerası, evlilik ve çocuk doğurmak sıralarındaki gizliliği sürdürmek için ortaya konan tüm çabalar gerçekte hep bu mücadelenin cepheleridir. İkinci tepki fabrikanın içinde belirmektedir. İşçilerin de tepkileri doğaldır ve haklıdır ve mücadele biçimi olarak grev hakkının kullanılması doğrudur. Yalnız alınmış grev kararının ustabaşının yaptığı konuşma üzerine ertelenmesi grev yapmanın, grevin ne tarz bir silah olduğunun anlamı hakkında saptırıcı, uzlaşmacı, idealize edilmiş kavramlar getiriyor: patrona zarar vermeden direniş yapmak ve ondan lütüf beklemek. Hak elde etmek dışı bir mücadelenin sonunda koparılıp alınan bir şeydir. Davul zurnalı bir eğlence ve sonunda elde edilen bir ihسان değildir (filmde olduğu şekilde). Türk sinemasında, yapılan yüzlerce binlerce film içinde pek ender olarak rastlanabilen işçi hareketi, grev, işçi sloganları gene de birşeydir kuşkusuz. Ama bunun, konmuş olmanın dışında, işçi sınıfı mücadelesine bir katkısı yoksa hattâ tersine kafayı karıştıracak yanlış, soyut kavramlar getirecek niteliği varsa konuya daha dikkatli eğilmek gerekir. Filmde çünkü bir sınıflararası mücadele sergilenmiyor, ayrıca sınıfların varlığı dahi doğrulanmıyor. Babaya karşı çırak ve oğulların direnişi, babanın işi oğullarına bırakması (ki bunların iş sevk ve idaresiyle zerrece ilgileri olmamıştır) ve oğulların daha doğrusu ortanca oğulun (şimdi yeni patron) çıraklara (işçilere) ihسان dağıtması (tahta çıkan padişahın yaptığı gibi) sergileniyor.

Ayrıca ustabaşının kızının, evine karşı yürüttüğü gizlilik, buna diğer kızkardeşlerin de katılması, tutarlı bir şekilde doğrulanmıyor. Fabrikatör babaya karşı oğullarının uyguladıkları gizlilik bir çeşit mücadele biçimidir, ama kızların hangi nedenlerden bu yola başvurdukları pek anlaşılmıyor, bir çeşit oyun oynamak onların yaptıkları. Bunun gibi daha birçok aşırı zorlamalar var filmde ki bir noktada rahatsız ediyor, işi anlamsıza, saçmaya, gerçektışıllığa vardiıyor.

Filmin en önemli ve başarılı yönü (Yeşilçam sineması içinde) uygulanan anlatım biçimidir. Müziğin ve görüntülerin birlikte oluşturdukları anlatım diyalogları birçok yerde ortadan kaldırmış ve filme ayrı bir boyut kazandırmış.

Ertem Eğilmez'in filmlerinde oyuncuların oyunlarının üslup bütünlüğünü oluşturamamış olması, hikâyenin gelişmesi ve komedinin ortaya çıkması için başvurulan kolaycı zorlamalar, sorunlara yaklaşış biçimindeki yüzeysellik gerçektışıllık, saptırıcılık gibi olumsuz ve başarısız yönlerinin yanı sıra olumlu tek yönü Yeşilçam anlatımına kazandırdıklarıdır. Bu bakımdan **Eğilmez**'in çalışmalarını hem bu olumlu anlatımını saptamak, hem de olumsuz taraflarını değerlendirmek bakımından izlenmesi gerekir. (Unutulmamalı ki bu filmler büyük hâsılat getirmektedir).

DEĞERLENDİRME / (*) Önemli (**) Orta (***) Önemli (****) Çok önemli

TÜRK FİMLERİ (Sinemamızın olanakları içinde değerlendirilmiştir).

- ** **PIR SULTAN ABDAL.** Remzi A. Jöntürk, bu kez de 17. yüzyıl Alevî halk ozanı Pir Sultan Abdal'ı anlatıyor, ozanı mistik kişiliğinin yanısıra bir halk önderi olarak anlatıyor. Konunun tartışılan tarihsel gerçekliği bir yana, senaryo olabildiğince tutarlı bir yorum taşıyor. Anlatım ve mizansen ise yine hiç doyurucu değil, hattâ başarısız. Oy./Fikret Hakan, Nilgün Atılğan, Ali Ekdal, Samim Meriç, Mine Sun, Tuncer Necmioğlu.
- ** **YALANCI YARIM.** Ertem Eğilmez - Sadık Şendil ikilisi bu kez de bir "halkçı ütopya" düzeyinde, küçük insanların doğrulukçu, canlı, dayanışmacı dünyalarına eğilmeye devam ediyorlar. Tutarsız yanları da olan (özellikle sonu) ama dikkate değer bir güldürü filmi. Eğilmez'in anlatımı da rahat, duzgün. (Ayrıca eleştirildi).
- ** **DÜĞÜN.** "Gelin" ile sinemasının en olgun noktalarından birine gelen Lütfi Akad. "Düğün" de aynı çizgiyi sürdürüyor, hattâ aşağıya düşüyor. Urfa'dan İstanbul'a göçen kalabalık bir ailenin tutunuş çabaları ve "törel" düzeyde tartışma götürür bir eleştiri. Akad'ın sinema dili de donuk ve bütünlükten uzak. (Ayrıca eleştirildi).
- ** **KIZGIN TOPRAK.** Uzun yıllar yalnızca anlatım yönünden dikkati çeken ve kopya konuları uyarlamak zorunda kalan Feyzi Tuna, Osman Şahin'in bir köy hikâyesini sinemalaştırarak bir atılım yapmak istemiş. Tutarlı yanları olan ama piyasa kalıplarından bütünüyle sıyrılmamış, özellikle kaderci sonu ile yanlışa düşmüş bir deneme. (Ayrıca eleştirildi).
- * **GÜLLÜ GELİYOR GÜLLÜ.** Atıf Yılmaz'ın "Güllü" deki ince gelenek hicvi, bu kez yerini kaba, umursamaz bir "güldürmecilik"e bırakmış. Yılmaz, tutarsız konuyu lâz şivesinin güldürücülüğüne yaslanıp başarıyla götürüyor ama amaç yalnızca bu oluyor. Dikkati çeken tek özellik, yine lâz şivesiyle hikâyenin gelişmelerini anlatan dış sesin filme kattığı sürükleyici hava. Oy./Türkân Şoray, Ediz Hun, Sadettin Erbil, Nubar Terziyan, Neriman Koksal, Bülent Kayabaş.
- * **TOPAL.** Yapımcı-oyuncu İrfan Atasoy, Y. Güney'in yokluğunda, onun filmlerine özenen ve özellikle "Seyyit Han" ile "Acı" dan esintiler taşıyan başarısız bir deneme ye girişmiş. Yönetmen Orhan Elmas ile görüntü yönetmeni Muzaffer Turan temizce bir işçilik ortaya koymuşlar ama film, hikâyesinin alışılmışlığı (hapisten çıkan eski sözlüsüne kaçan ağa kızı, onları izleyenler ve bol ölümlü son) sadist bölümleri, gereksiz duygu tahrikleri ile hiç de ilginç değil. Oy./İ. Atasoy, Meral Orhansay, Eşref Kolçak, Yıldırım Gencer, Bilâl İnci, Altan Günbay, İhsan Gedik.
- * **OH OLSUN.** Ertem Eğilmez "küçük insanlar"ın dünyalarını bu kez iyice hafife alıp, bol güllüçüklü, pespembe bir aşk güldürüsü yapmış. Arka plânda sürdürülen fabrika işçilerinin grevi de bu atmosfer içinde ve yanlışlara düşülerek kaynatılıp gitmiş. Eğilmez'in anlatımı ise yine rahat, başarılı. (Ayrıca eleştirildi).

YABANCI FİMLER

- ** **BAHAR RÜZGARI (Pookie/The Sterile Cuckoo).** "Klute"u yapan Alan J. Pakula'nın ilk filmi. Lise çağında iki gencin Amerikan taşrasında, kuralcılığa, gösterişe ve biçimciliğe karşı çıkıp sıcak, içten, doğal bir ilgiyle birbirlerine bağlanmaları, iç dünyaları. Pakula'nın örnek tutulacak rahat, ustalıklı bir sineması var. Oyuncular çok başarılı. Çok önemli olmasa da dikkate değer bir çalışma. Oy./Liza Minnelli, Wendell Burton, Tim Mc Intire.

KISA FİLM KONUSU YARIŞMASI

Geçen sayımızda sona eren Kısa Film Konusu Yarışması'nın Büyük Jüri'si dergimizi iki yöneticiyle birlikte aşağıdaki şekilde kurulumuştur :

Taylan Altuğ (Sinema ve edebiyat yazarı), **Engin Ayça** (Yedinci Sanat yöneticisi), **Nezih Coş** (Yedinci Sanat yöneticisi), **Tan Oral** (Karikatürist - canlı resim filmi yönetmeni), **Ali Habip Özgentürk** (Tiyatrocu - kısa film yönetmeni), **Ahmet Soner** (Kısa film yönetmeni - yönetmen yardımcısı), **Vedat Türkali** (Yönetmen - senaryo yazarı).

Ön elemeyi aşan 55 konuyu incelemeye başlamış bulunan bu jürinin alacağı karar belli olduktan sonra, seçilen konuları film haline getirme çalışmaları başlayacaktır. Yedinci Sanat, bu çalışmalarla ilgili gelişimleri okurlarına duyuracak, gerektiğinde ortak çalışmalara gitme olanakları araştıracaktır.

- * **PRANGALI MAHKÖMLER (Le Droit d'Aimer)**. Yeni Fransız yönetmenlerinden Eric Le Hung, belirsiz bir ülkede faşist yönetime karşı direnerek demokrasi için çalışan bir yazarla, âşık olup evlendiği karısının, yazar tutuklandıktan sonraki ayrılıklarını anlatmış. Ancak herşey, romantik, duygusal bir düzeyde verilmiş ve daha çok bilinçsiz kadının kocasının yokluğundaki dramı, kişisel sorunları yansıtılmış. Saptırıcı bir film. Oy./Ömer Şerif, Florinda Bolkan, Pierre Michel, Gille Segal, Didier Haudépin.
- * **ULZANA (Ulzana's Raid)**. Amerikan resmî görüşünün temsilcisi olarak bu kez de Robert Aldrich, kızilderili ırkını aşağılamaya çalışıyor. Apaçiler ırklarından gelen özellikle, adam kesen, yürek deşen, kafa yüzen vahşi canavarlar olarak gösteriliyor. Onlarla mücadele eden vefakâr Amerikan askerleri de mevcut tabii. Bu öğrenç, kaba ırkçılığı kabul etmemek için Amerikalı olmak gerekmiyor. (Ayrıca eleştirildi).
- * **DOKUNMA GIDIKLANIRIM (Avanti)**. Türkçe adıyla ilgisiz, güldürmek bir yana uykuyu getiren hantal bir aşk serüveni. Billy Wilder, bu kez tam bir memur-yönetmen çalışması yapmış. Yorumu girdikçe Amerikanlığı da sırtıtan görülmesi gereksiz bir sinema çalışması. Oy./Jack Lemmon, Juliet Mills.
- * **AŞKA VAKIT YOK (What's Up Doc)**. Sinemada stil meraklıları için, türsel incelemelere yönelip, "işlev"i önemsemeyenler için zengin veriler getiren bir Amerikan komedisi. Peter Bogdanoviç, gelmiş geçmiş güldürü filmlerinden etkilenip "bavul karışıklığı" çevresinde gelişen deli dolu bir vakit geçirme afyonu sunuyor. Oy./Ryan O'Neal, Barbra Streisand, Kenneth Mars, Austin Pendleton.
- *** **KANLI ADA - ISYAN (Queimada)**. "Cezayir Savaşı" adlı önceki filmiyle Fransız sömürgesindeki Cezayir halkının direniş hareketini anlatan Gillo Pontecorvo, bu kez Portekiz sömürgesinden kurtulan küçük bir Antil adası yerlilerinin İngiliz bağımlılığına karşı duruşunu ele alıyor. Pontecorvo, özellikle filmin finaliyle "bilinçlenmeyi" ve emperyalizmi ezme gereğini gösteriyor. Yer yer muhteşem bir anlatıma ulaşan, genellikle ise yalın, didaktik dilli, çok önemli bir "siyasal sinema" örneği. (Ayrıca eleştirildi).
- *** **LEYLEKLER UÇARKEN (Letyat Zhuravli)**. Sovyet filmleri nihayet gösterilmeye başlandı. 1958 Cannes Şenliği birincisi "Leylekler Uçarken" bu yıl ölen önemli yönetmen Mihail Kalatazov'un filmi. Örnek sinema anlatımı ve Sergey Urusevski'nin mükemmel kamera çalışması ile hâlâ etkili, duyarlılık, lirik, insancıl, "savaşa karşı", önemli, görülmesi gereken bir yapıt. Siyah-beyaz olduğu halde Beyoğlu'nda ikinci haftasına giren filmin bir başarılı yönü de Tatiana Samoilova'nın büyük oyunculuğu. Oy./T. Samoilova, Aleksey Batalov, M. Merkuliev, A. Şvorin.

EN GÜÇLÜ ŞAİRLERİN EN TANINMIŞ
ESERLERİ ...

• **hasan hūseyīn**

acıyı bal eyledik-2 basım
kızılırmak-4 basım
oğlak-2 basım

• **attilā ilhan**

yasak sevişmek-2 basım
ben sana mecburum-3 basım
duvar-3 basım
tutuklunun günlüğü

• **cahit kūlebī**

türk mavisî

• **ceyhun atuf kansu**

sakarya meydan savaşı

• **sabahattin kudret aksal**

eşik

• **turgut uyar**

divan

• **necatī cumalı**

başaklar gebe

• **salāh bīrsel**

haydar haydar

• **oktay rīfat**

şiiirler

bilgi
yayinevi

Prodüktör

FUAT SONER

Mevsimin en başarılı

MÜZİKAL KOMEDISINI

sevinçle sunar...



YILDIRIM ÖNAL

DÜŞMANLARIM ÇATLASIN!...

FATMA BELGEN ● SEYYAL TANER

MÜNİR ÖZKUL ● ALIYE RONA

MURAT ERTON

VE

YILIN ŞARKISINI

YILIN FILMI YAPAN

ALTIN TAÇLI ŞARKICI

KÂMURAN AKKOR

Senaryo : ÜLKÜ ERAKALIN

Rejisör : BÜLENT ORAN

Karagöz
film