

yedinci AYLIK SİNEMA DERGİSİ SANIAT



SİNEMAMIZDA İŞÇİ • ARJANTİN'DE
SİYASAL SİNEMA • İNGİLİZ BELGEÇİ OKULU

13

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



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

yedinci sanat

74

YIL 2

SAYI 13

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. dır. Yabancı ülkeler için iki katı alınır. Dergiye gönderilen yazılar geri verilmez. Dızı ve Baskı : EKO Matbaası, son baskı tarihi : 1 Mart 1974.

Ön kapak : Erkal Yavi

Resim : Duygu Sağıroğlu /ı Bitmeyen Yol

	SANSUR, LELOUCH VE OTESI...	2	
İNCELEME	TÜRK SINEMASINDA İŞÇİ	3	NEZİH COŞ
SORUŞTURMA			
	SET İŞÇİLERİ VE FIGÜRANLAR KONUŞUYOR	15	Derleyen : OSMAN ASLANDERE
HABERLER		20	
ÜLKELER			
	ARJANTIN SINEMASI VE ÜÇ ÖNEMLİ YAPIT	24	Çeviren ve Derleyen : ENGIN AYÇA
FORUM			
	SİNEMADA SÖYLEMEK VE SÖYLENEN (2)	34	CHRISTIAN METZ (Çeviren : Engin Ayça)
	YENİ BİR SINEMANIN GELİŞTİRİLMESİNDE		
	ELEŞTİRMELERİN YERİ	40	ENGIN AYÇA
	KARIKATÜR	41	OSMAN ASLANDERE
	BİR SORUŞTURMA YA DA "EN İYİ 10 TÜRK		
	FİLMİ" ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER	42	AGAH ÖZGÜÇ
	MITOSLAR BURJUVAZİNİN TRUVA ATLARIDIR	46	İSMET SOYDAN
KAYNAKLAR			
	TÜRK SINEMASINDA YABANCI UYARLAMALAR	49	GIOVANNI SCOGNAMILLO
BELGE SINEMASI			
	İNGİLİZ BELGE SINEMASI OKULU VE		
	JOHN GRIERSON'LA SON KONUŞMA	53	ELISABETH SUSSEX (Çeviren : Engin Özden)
	KISA FİLM KONUSU YARIŞMASI	61	
FİLMLER			
	CEMİLE	62	ENGIN AYÇA
	DEĞERLENDİRME	63	

SANSÜR, LELOUCH VE ÖTESİ...

Yeni hükümetin çalışmalarına başladığı şu sıralarda sinemada uygulanan sansür konusu da aydın kamuoyunda yeniden tartışılmaya başlandı. Biz "Yedinci Sanat" dergisi olarak tüm sansürlerin karşısındayız ve sanatın denetlenemeyeceği inancındayız. Yalnız sorunun salt resmî sansür olayıyla sınırlanamayacağını, Türkiye sinema olgusunun ve gerçeğinin çok çeşitli konuları ve boyutları içerdiğini, bunların ancak tümünün birden ele alınarak, irdelenerek, değerlendirilerek çağımız ve ülkemiz gerçeklerine, ülkemiz gereksinmelerine uygun bir biçimde çözümlenebileceğini savunuyoruz. Bu açıdan sinemayla ilgili kesimlerin, politika adamlarının ve de dinleyici olarak seyircinin katılacağı bir şûra'da konunun enine boyuna tartışılması, uygulanabilecek önerilerin hazırlanması ve bunların gerçekleşmesi için mücadelenin verilmesini önermekteyiz. Demokratik güçlerin iktidarda olduğu bir dönemde faşist kökenli sansür ve uygulamasının ve de kapkaççı, aracı, tefecinin egemen olduğu, filmin yalnızca bir ticaret ve istismar metaı olduğu bir sinema düzeninin varlığını sürdürmesi, sürdürülebilmesi mümkün olmamalıdır.

Ayrıca hiç birşey değişmese de Türkiye'de doğru, iyi, güçlü bir sinemanın patlaması kaçınılmazdır, buna inanıyoruz. Tarihsel gelişmeyi hiç birşey durduramaz.

Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nca Fransız film yönetmeni Claude Lelouch'a Cumhuriyetimizin 50. yılında ülkemizi bütün dünyaya tanıtmak amacıyla ısmarlanan 20 dakika uzunluğundaki renkli ve 6 milyon liraya malolan tanıtıcı "Türkiye" filmi pek yakında sinemalarımızda gösterilmeğe başlanacak. Merak edenlerin sıkı durmaları ve filmi gördükten sonra uzun uzun düşünmeleri gerekecektir. Bir yabancıya herşeyi peşkeş çektilerik bu film hazırlatılırken, Türk kültür adamlarına, sanatçılara reva görülen utanılacak işlemler, üzerinde önemle ve ciddiyetle durulması gereken bir sorundur. Bütün dünya sinemalarında "Türkiye" filminin Lelouch sayesinde oynayabiliyor olmasından sevinç ve övünç duymak, yabancılaşmanın ve ihanetin en belirgin kanıtıdır. Bundan her kendini bilen vatandaş ancak utanç duyar ve bunu bizlere reva görenlere hınç besler. Bunu halkımıza olumlu, yararlı bir çalışma olarak tezgâhlıyanları ve bu tezgâhi film çıktığında da sürdürecekleri iyi saptayalım, iyi tanıyalım. Bunun hesabı sorulmak ve verilmek zorundadır.. Bu konuya ilerde, film gösterilmeğe başlandığında yeniden döneceğiz.

TRT'nin başına genç, dinamik bir aydının, İsmail Cem İpekçi'nin getirilmesi de umutlandırıcı bir girişimdir. İsmail Cem'in TRT'ye kazandıracağı yeni kişiliğin halkımıza yararlı olacağını umuyoruz.

Zamların birbiri peşisıra çıktığı şu sıralarda, dergimizin basım giderlerinin de artacağını sanıyoruz. Bu kaçınılmaz gidiş sonucu önümüzdeki sayılarda dergimizin fiyatını arttırmak zorunda kalırsak okurlarımızın bizi anlayışla karşılayacaklarını umuyoruz.

YEDİNCİ SANAT

İnceleme

Türk Sinemasında İşçi

Nezih COŞ

I. TOPLUMSAL SINIF OLARAK "İŞÇİ"

Kapitalist kalkınma ilkesiyle biçimlendirilmeye ve bu yolda doğal olarak dışa bağımlı bir işbirlikçi burjuva sınıfı yaratılmaya çalışılan günümüzün geri bırakılmış üçüncü dünya ülkelerinde, bu kapitalist üretim mekanizmasının bel kemiği "işçi sınıfı"dır. Türkiye cici demokrasisinin 28 yıllık gelişmesi sonucu üretim araçlarını (toprak, madenler, hammaddeler, fabrikalar, makineler) elinde bulunduran, üst-yapısal özellikleriyle batının sınıf disiplini içinde oluşmamış bulunmasına karşın ekonomik yapıyı meydana getiren üretim ilişkileri içinde gereken egemen noktada yer alan bir burjuvazi sınıfı yaratılmış ve yaratılmaktadır. Kırsal kesimlerde hâlâ süregitmekte olan ve tarıma dayanan yarı-feodal üretim ilişkilerinin yanısıra, Türkiye'de demokrasiyle başlayan ve gelişen sanayileşme ile bunun doğurduğu hızlı nüfus artışı ve hızlı kentleşmenin sonucunda üretimin biçim değiştirdiği, dolayısıyla üretim araçlarının özel ellerde toplandığı (özel mülkiyet) görülmüştür. Giderek ekonominin dışa bağımlılığı, yabancı sermayenin montaj sanayisine, lüks tüketim malları sanayisine yönelmeyi koşullaması sonucu bazı kentler sermaye-emek çelişkisinin en fazla belirginleştiği yöreler olmuş, "işçi sınıfı" da özellikle bu büyük kentlerde ortaya çıkmıştır. Bugün 38 milyon nüfuslu Türkiye'de 3 milyon kadar işçi yaşamakta sermayeci sınıfının büyük kârlarının temelinde bu işçilerin emeği yatmaktadır. İşçi, üretim araçlarına sahip olmayan, bunları elinde bulunduran sermayeci sınıfına emeğini satmak zorunda bırakılan, kendi yarattığı artık-değer'i patronuna kâr olarak vermek zorunda kalan ve sonuçta sömürülüp, hem siyasal, hem de ideolojik yönden egemen sermayeci sınıfının baskısı altında tutulan kişidir. İşçinin tarihsel görevi insana layık bir ücretle sömürünün ve savaşın olmayacağı bir toplumsal yaşam düzenine ulaşma savaşını vermesidir.

II. EYLEMİYLE TÜRK İŞÇİSİ

İşçi sınıfının genel çıkarlarını ve işçilerin ekonomik ve siyasal sömüründen kurtulma çabalarını içeren işçi hareketleri, DISK Genel Sekreteri Kemal Sülker'in "100 Soruda Türkiye'de İşçi Hareketleri" adlı kitabında uzun uzun incelenmekte, 1820'lerde Çukurova'daki Osmanlı pamuk işçilerinin kötü durumları, Abdülhamit II. döneminde çalışma koşullarının düzeltilmesi için işçilerin polis baskısıyla karşılaşan cemiyet kurma çabaları, Beyoğlu telgraf işçilerinin (1872), Beykoz deri ve kundura fabrikası işçilerinin, demiryolu ve tersane işçilerinin grevleri (1876-79) nden sözedilmektedir. 1872'de elde edilen grev hakkının yanısıra ilk sendika kurma deneylerinin 1908'lere uzandığı belirtilen Osmanlı işçisi Cumhuriyet dönemine kadar da birçok örgütlü direniş çabaları gös-

terdi, Ancak 1909'da Almanci Ittihat'çılar sendika kurma ve grev yapma özgürlüğünü kısıtlayan bir "Tatili Eşgal Kanunu" çıkarttılar. Cumhuriyet öncesi ve sonrası işçi Sosyalist Partisi'nin kurulduğu, başka dernek ve mesleklî örgütlenmelerin yapılageldiği bir dönem oldu. Ancak 1925'de yürürlüğe giren "Takriri Sükûn Yasası" ile işçilerin örgütlenme çabaları durdu. Türk Ceza Kanunu, grevi yasakladı, İş Kanunu suç saydı. 1928'de Amele Teali Cemiyeti kapatıldı. 1938'de de sınıf esasına dayanan dernek kurma çabaları tümüyle yasaklandı. Bu yasak 1946'ya kadar sürdü. Türk işçisi savaşı partisz ve sendikasz geçirdi. Savaş yılları sırasında ortaya çıkan yeni fikir akımları ve toplumsal reform anlayışı sonucu, 1946'da hükümet çalışanların sorunlarıyla uğraşacak bir Çalışma Bakanlığı meydana getirdi. Bakanlığa bağlı bir işçi Sigortaları Kurumu Kanunu ve İş ve işçi Bulma Kurumu Kanunu yayımlandı. Yine 1946'da Türkiye Sosyalist Partisi ve Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi ile Türkiye işçiler Derneği kuruldu. Sendikalar yeniden çoğaldı. Oysa yeni hükümet İstanbul'daki Sıkıyönetim'den de yararlanarak bu sendika ve partileri kısa sürede kapattırdı. Bir Sendikalar Kanunu çıkartıp yeni kurulecek olanları denetim altında tutmaya yöneldi. Sendikacılığa "millî menfaatlere aykırı olmama" koşulu getirildi. Böylece güdümlü sendikacılık, sarı sendikacılık aldı yürüdü. 1952'de Türk-İş Konfederasyonu kuruldu. Bu konfederasyonun kongre çalışma raporunda uzun yıllardan sonra ilk kez "işçi sınıfı" deyimi kullanıldı. Demokrat Parti dönemi sendikacılığı göstermelik haklar verme ilkesini sürdürdü. İşçiler daha çok iktidarın saflarına çekilmeye çalışıldı.

1960 sonrasında işçiler yeni anayasanın tanıdığı geniş hakların (grev, miting) yanısıra siyasal bir örgüte de kavuştular : Türkiye işçi Partisi (1961). 1960 sonrası Türk işçi sınıfının en hareketli dönemi oldu. Türk-İş işçilerin kanunî haklarına dahi karşı çıkar duruma geldi. Başa gelen her yeni hükümetin siyasetine bağlanan etkisz bir çizgiye düştü. Çıkarıcılığa karşı yeni gerçek bir sosyal demokrat sendikacılık hareketi güç kazandı. Tabandan kopan ve iktidara bağımlı hale gelen Türk-İş'e karşı 1967'de Devrimci işçi Sendikaları Konfederasyonu (DISK) kuruldu. Öte yandan yasal grev ve mitinglerin gitgide çoğalması yanında, çeşitli nedenlerle "kanunsuz grev", "geçici patronluk", "işyeri işgali", "izinsiz gösteri yürüyüşü" gibi başka tür eylemlere de bu dönemde rastlandı. Bu eylemlerin Türk işçi sınıfının tarihi içinde en önemlilerinden birisi, 15-16 Haziran 1970 tarihlerindeki işçi yürüyüşleridir. AP iktidarının Sendikalar Kanunu'nda, işçinin sendika seçme özgürlüğünü kısıtlayıcı ve DISK'i zayıflatıcı yönde giriştiği değişiklikleri protesto için, DISK'in 113 işyerinde başlattığı ve 85 bin işçinin katıldığı direniş hareketi, Demirel'lerin ortak buldukları Haymak fabrikasının tahrip edilmesi, Ankara asfaltının kapatılıp, trenlerin durdurulmasıyla büyüdü, İstanbul'da üç yünden büyük işçi yürüyüşleri başladı, polisle çatışmalar oldu, sonuçta İstanbul ve izmit'te sıkıyönetim ilân edildi. Hareket, işçilerin anayasal haklarının kısıtlanması karşısında topu-ya ve bilinçle yasa dışı eylemlere girişebileceğini göstermesi bakımından önemliydi. Yasaların işverenlerden yana işlediği ve onları koruduğu bir dönemde bu eylemlerin ortaya çıkışı doğaldı. 1971 ve 1972 yıllarında çeşitli işkollarında, işçilerin 112 işyerinde grev yapmalarına karşılık, işverenlerin, işçi isteklerini kendi açılarından "yersiz" ve "aşırı" bularak 4792 lokavt kararı aldığı görüldü. Sürdürülen tutucu ve gerici ekonomik düzene karşılık anayasal öze dayanan köklü dönüşümleri amaçlayan DISK, 1971 öncesi gelişen öğrenci eylemleri karşısında ise TİP'in demokratik parlamenterist çizgisinde kaldı, sonra da çalışmaları durduruldu. Türk devrimci pratiği içinde 1971 öncesi öğrenci ve gençlik eylemleri yanlışları ve doğruları ile önemli bir deney olarak kaldı, oysa bugün CHP-MSP koalisyonu ile savuşturılmaya çalışılan faşizm bulutlarını da Türkiye üstüne çörekletirdi. 14 Ekim 1973 seçimleri öncesine kadar süreceğ olan uzun bir sıkıyönetim dönemi başladı. Yine 1971'de TİP'in kapatılmasıyla Türk işçi sınıfı, mesleklî dayanışmasının üstünde bir siyasal örgütten yoksun duruma düştü.

III. SINEMAMIZDA İŞÇİ

Ülkemizde işçi hareketlerinin izlediği bu çizgiye koşut olarak Türk sineması nere- de kaldı, neler yaptı, geniş halk kitlelerine ulaşan en etkin sanat dalı olan sinema, Türk işçisinin sorunlarına ne zaman, ne kadar eğilebildi, işçi Türk filmlerinde nasıl yer aldı?

Sinemamızda işçinin ele alınışı, onun ekonomik sorunlarına belli bir ağırlık tanı- nması, elbette ki resmî sansür mekanizmasının iznine bağlıydı. İşçinin kendi doğal hak- ları yasaklanırken, "işçi" sorunlarından sözeden filmlerin yapımı oldukça güçtü. Grevin suç sayıldığı, işçilerin örgütlenmelerinin durdurulmuş bulunduğu Cumhuriyet yıllarında ve sonrası sesli sinema döneminde, tek sinemacımız Muhsin Ertuğrul'un polis sansürü- nü aşip da "tabu" olan işçi sorunlarına yaklaşmaması, hele sinemanın henüz başladığı yıllar olduğu düşünülürse doğaldı. İşçi hareketlerinin sesini yeterince duyuramadığı, mestekî örgütlerin (sendika) sıkı denetlendiği, sanat'ın toplum için yapılması savının da pek ağız alınmadığı savaş sonrasında da herşeye karşın "işçi"den, "emekçi"den söz- den filmler yapmaya bir yöneliş yoktu. Bu dönemde toplumsal gerçekçi edebiyat yapı- ptıları da yok denecek kadar azdı.

Türk yönetmenleri sinemada henüz 1950'lerde olgunlaşmaya başlamışlardı. Bu ol- gunluk da "sinema dili"ni dahat rahat, daha akıcı kullanma, bu dili öğrenme, biçim- lendirme yönündeydi. 1960'lara gelinceye kadar ise "toplumsal sorunlar" dendiğinde akla pek "işçi" sorunları gelmiyordu. Bu dönemde kamuoyuna geniş çapta yansıyan so- runlar, daha çok gündelik siyaset sorunları, partacılık tartışmalarıydı. Sinemamız da 1960'lara kadar birkaç gerçekçi köy filminin, yüzeyde Kurtuluş ve Kore Savaşı filmle- rinin ötesinde toplumsal sorunlara eğilmeyen, sığ polisliyeler, melodramlar ve tarihsel filmler üreterek kendi çizgisini sürdürdü. Böylece sinemamızda "işçi" ancak 1960 ve sonrasında çeşitli ölçüler içinde yer alabildi.

Bu yılların filmlerine "işçi"nin yavaşça girdiği görüldü. Bu doğal bir girişti, genel olarak sorunlara çok bilinçli bir yaklaşım yine yoktu. 1960 sonrasında bile film yasa- lama olaylarının ortadan kalkmaması, sinemamızda 1939'dan beri uygulanan faşist sansür tüzüğü'nün, olduğu gibi geçerliliğini koruması, bir de yönetmenlerin konuya ilgisizlik- leri, değil işçi sorunlarına eğilen filmlerin, baş ya da yan kahramanları işçi olan film- lerin bile sayılacak derecede az oluşunun baş nedenlerindendi. Türk sinemasında işçi özellikle 1960-65 dönemi filmlerinde yer aldı. Adalet Partisi iktidarı sırasında ise "iş- çiler" filmlerde figüran olarak kaldılar. Siyasal yönden karışık geçen son yıllarda da işçi sorununu temelden ele alan filmler yapılamadı. Yeşilçam gerçeküstü, masal kahr- manlarının olağandışı hikâyelerini anlatıp durdu, kent sorunlarından çok, klişe ağa-köylü çatışmaları üstüne bol silâh ve kavgalı köy konuları işlemeye yöneldi.

1960-73 dönemi filmlerinde işçi kimi zaman hikâyenin başkahramanı oldu, kimi za- man da yan kahramanlardan biri ya da birileri olarak kaldı. Bık burada ister yan, ister baş kahraman olarak ele alınsın, Türk filmlerinde "işçiler" in somut ekonomik sorunları içinde yansıtılıp yansıtılmadıklarına bakacağız.

a) Yan kahramanları "işçi" olan filmler :

Ana hikâyenin içinde, işçinin yan kahraman olarak kullanıldığı filmler vardır. Bu kullanım zaman zaman, kıyasından köşesinden de olsa "işçi sorunları"na yaklaşım nite- liği taşımış, genellikle de hikâye içinde işçi kahramanın boyutsuz, derinliği olmayan iş- levinin ötesine geçememiştir. Örneğin Kemalettin Tuğcu'nun bir çocuk romanından uyar- lanan ve ana-baba-iki küçük çocuk-büyükanne'den oluşan bir işçi ailesinin dramı üstüne kurulu, Memduh Ün'ün **Ayşecik** (1960) inde işçi özelliği yaşlı baba'da toplanır, ama film babanın yanlışlıkla hapse girişini göstererek, küçük kızın, mahalleli desteğiyle aile- sinin geçimini nasıl sürdürdüğünü "duygusal", "popülist" bir çizgide anlatmaya yöne-

lır.. Atif Yılmaz'ın yaptığı ikinci Ayşecik, **Şeytan Çekici**'de de (1961) anne-baba'sı ayrı yaşayan Ayşecik'e, bir fabrika işçisi olan babası bakar, ama önemsenen sorun, Ayşecik'in serüveni ve sonunda anne-baba'sını nasıl birleştireceğidir.. Yine Atif Yılmaz'ın Orhan Kemal'den uyarlanan **Suçlu** (1960) sında da İstanbul'un tahta evli, yoksul, kenar semtlerinden birinde yaşayan bir aile ele alınır; oysa "işçi" yine yaşlı ve alkolik bir babadır ve filmin ortalarında ölecektir. "Suçlu"da esas olarak ailenin küçük oğlunun başından geçen dramatik serüvenler işlenmiştir.. Halit Refiğ'in **Bir Türke Gönül Verdim** (1969) inde de Alman kadını Eva'yı aldatan Türk işçisi İsmail (Bilâl İnci) olumsuz, kötü bir kişilik olarak kullanılır. Filmde fabrika çevresi, İsmail'in karısı ve baldızının kızıyla oturduğu ev yaşamı oldukça başarılı yansıtılmış ama işçi, hikâyenin bir yan kahramanı olarak kalmıştır. Refiğ'in filmi Alman kadını Eva ile, Kayseri gibi yabancı bir çevrede ona yakınlık gösteren kamyon şoförü Mustafa'nın ilişkileriyle gelişir. Türk toplumu ile batı toplumlarının temel ayrılıklarını ortaya koyma amacına yönelir.. Bu dört örnekte de esas olan işçinin somut ekonomik sorunları değildir, işçi hikâyenin içinde görevini yapar ve meydanı baş kahramanlara bırakır.

İşçinin yan kahraman olarak yer aldığı Türk filmlerinin bir bölümünde ise işçi, somut ekonomik sorunları içinde ele alınmıştır. Metin Erksan **Gecelerin Ötesi** (1960) nde, aynı mahallede oturan, ayrı yaş, karakter ve meslektan altı kahramanın, ekonomik sıkıntılar yüzünden soygunculuğa kalkışmalarını anlatır. Aralarındaki trikotaj işçisi Ekrem (Erol Taş), anasıyla oturan, patronu tarafından sevilen ama geleceğine güvensizce bakan, fabrika gürültüsünden yıpranmış bir kişidir. Erksan, Ekrem'le arkadaşlarını (bir kamyon şoförü, yardımcısı, şarkıcılık heveslisi iki genç, işsiz bir tiyatro oyuncusu, cinsel bunalım içinde bir ressam) kamyon şoförü Fehmi'nin önderliğinde soygunculuğa iter, sonuç; kimisi yakalanır, kimisi ve bu arada işçi Ekrem ölür. Erksan, 1960 ortamının umutsuzluğunu iyi yakalamış ve yansıtmıştır. Demokrat Parti'nin temelsiz "her mahallede bir milyoner" politikasının tek tek kişilere yansıyan yanlış etkileri gösterilir, son işçi adına da karamsar, olumsuz bir sondur. İşçinin, sorununu çözümlemek için biraraya geldiği kişiler ve tutulan yol da yanlıştir. Film bunun yorumunu ise pek açıkça yapmamıştır.. Halit Refiğ'in senaryosu Vedat Türkali tarafından yazılan **Şehirdeki Yabancı** (1963) sı da Zonguldak maden işçilerini fon olarak kullanır ve İngiltere'de yüksek öğrenimini tamamlayıp, doğduğu kente dönen mühendisin (G. Arsoy) bu gerici ve çıkarıcı taşra çevresinde hem sömürülen işçilerin adına (dalavereci müteahhit - din istismarcılığı ile oy toplayan yordakçı politikacı - çıkarıcı gazeteci) takımına karşı durmaya çalışmasını, hem de geride kalan çocukluk aşkını yeniden buluşunu anlatır, böylece doğal olarak işçileri de çerçeveyen genel bir toplumsal bozukluğa direnişi önerir. İşçilerin gittikçe bilinçlendiği sezdirilir, ama onlardan bir hareket gösterilmez. Eylemci, mühendis Aydın'dır ve sonunda çıkarıcıların maskelerini düşürmeyi başarır. İşçilerin tek eylemi, Aydın ile sevgilisini, onları linç etmek isteyen sömürücülerin elinden kurtarmak olur. Refiğ'in filmi, "işçi" sorununun ötesinde "toplumsal gerçekçilik" yönünden dikkate değer bir örnektir.

Türk sinemasında çok köy filmi yapılmıştır, çok ağa-ırgat çatışması gösterilmiştir ama "tarım işçisi"nin tüm ekonomik sorunları ile yansıdığı filmler yok denecek kadar azdır. Orhan Ariburnu'nun Necati Cumali'dan uyarladığı **Tütün Zamanı** (1959) nda Ege'nin iki tütün ekicisi ailesi arasındaki bir "kız dâvası" melodram kalıpları içinde işlenir, tütün işçisi köylüler birer figüran olmaktan öteye gidemezler.. Türkan Şoray'ın **Dönüş** (1973) filminin girişinde kısa bir bölüm olarak, ağa tarafından toprakları alınıp, ücretle çalıştırılmaya başlanan köylüler gösterilir. Film boyunca başkahraman Gülcan'ın (T. Şoray) ağaya karşı kesin bir tavır takınmasının temeli de bu "prolog" bölümünde belirlenir.. Lütfi Akad'ın **İrmak** (1972) ise Ağaoğlu Mustafa - yarıcı kız - salıcı Nuri arasında gelişen gönül ilişkilerinin gerisinde, tarım işçilerinin makineleşmeye karşı toplu bir direnişini göstermekle, "işçi"yi yan kahraman olarak yer aldığı filmler arasında en açık,



Halit Refiğ / BİR TÜRKÜ GÖNÜL VERDİM (1969)



Metin Erksan / GECELERİN ÖTESİ (1960)

en tutarlı eyleme yönelir. Ağa'nın köye traktor sokması (makineleşme sonucu işçiden elde edeceği artık-değer'i çoğaltma yolunu seçmesi) karşısında, köylünün topluca traktörleri çalışmaz hale getirme eylemi, hele bu eylemin, Sırcı Nuri'nin ağa ile "gurur" ve "onur" çatışmasına giriştiği "final" bölümüyle kötü yürütülmesi, **Irmak**'ın en önemli yanlarından biridir. Üstelik Akad, tarım işçileri direnişini kesin bir sonuca da bağlamakla hikâye anlatmayı aşmış, bir tavir sergilemesine yönelmiş, ucuz, şematik ve gerçekdışı bir yorumu (direnişçilerin ağayı altetmesi) düşmeden etkili ve düşündürücü olabilmıştır.

b) Başkahramanı bir süre "işçilik" yapan filmler :

Çoğu filmlerimizde tanık olduğumuz bir çeşit "işçi" kahraman da toplumun başka kesimlerinden gelip, filmde belli bir yerde geçici olarak "işçi" olan, fabrikaya giren kişidir. Bu tür filmlerde "işçi"nin somut ekonomik sorunlarına eğilme endişesi yok denecek kadar azdır. Örneğin Şadan Kamil'in psikolojik polis filmi **Kaçak** (1955)'ta kendini savunmak için adam öldürmüş olan bir genç (Turan Seyfioğlu) sığındığı çiftlikte, polisten kurtulmak için tarım işçiliği yapar.. Osman Seden'in **Mahalleye Gelen Gelin** (1961)'inde, yazmayı düşündüğü romana malzeme bulmak amacıyla amacının fabrikasına işçi olarak giren, dadısıyla birlikte fabrika yöresinde bir mahalleye yerleşen ve bu çevrede bir kamyon şoförü ile gönül ilişkisi kuran nişanlı bir zengin kızının (Fatma Girik) şoförle mutlu biten hikâyesi anlatılır.. Halit Refiğ'in yoğun bir entrika filmi olan **Gençlik Hülyaları** (1962)'nin ikinci yarısında da annesi otomobil kazasında ölen, sokaklarda büyüyen, hapis arkadaşıyla soygun yapıp, polis öldürdü diye aranan, sonra rastladığı bir genç kızın babasının fabrikasına işçi olarak giren, kendini sevdiren muhasebeye yükselen, derken mahkemeye düşen, sonunda mutlu olan bir genç (Göksel Arsoy) anlatılır.. Bu iki filmde de sınıfsal ilişkiler saptırılmış, yanlış, ters bir açıdan sonuçlandırılmıştır.. Yılmaz Atadeniz'in **Yüz Karası** (1964)'nda da Kemalettin Tuğcu'nun romanından kalkılarak evden kovulan, sevdiği adam tarafından da terk edilen bir genç kadının (Muhterem Nur) bir fabrikaya işçi olarak girmesi işlenir. Burada patronun sataştığı kadın intihara kalkar, rastladığı genç tarafından kurtarılır ve onunla mutlu olur.. Bu tür hikâyeler Türk sinemasında birçok kereler anlatılıp durmuştur. Hicri Akbaşlı'nın **Ölüm Yaklaşıyor** (1966)'unda da hikâye aşağı yukarı aynıdır. Evden kaçıp işçi olan kız (Sibel Göksel), sevgilisi genç, askını patronla çatışma ve mutlu son.. Nejat Saydam'ın iki filmi, Orhan Kemal uyarlaması **Vukuat Var** (1972) ve Vasıf Öngören uyarlaması **Asiye Nasıl Kurtulur** (1973) filmlerinde de fabrikaya işçi olarak girmiş kadın kahramanlar vardır. Ancak ele alınan sorun "işçi"nin değil "kadın"ın sorunlarıdır. İkinci işçi kadın, sevdiği gençle kavuşamaz ve birtakım entrikalar sonucunda zengin bir çiftlik sahibinin karısı olur.. İkincisinde de oradan oraya sürüklenen genç bir enstitü öğrencisinin ustabaşının göz kuyumculuğuyla bitiveren kısa fabrika işçiliği vardır. Yine toplum içinde "kadın"ın sorunlarıdır işlenen ve sonuç "karamsar", "kadercilığe iten" olumsuz bir nitelik taşır.

Bir süre işçilik yapan film kahramanları arasında Almanya'ya gidenler de yer alır. Bunun en yoz örneği Hulki Saner'in **Turist Ömer Almanya'da** (1966)'sıdır. Turist Ömer (Sadri Alışık) Almanya'ya çalışmaya gider ama anlatılan yine T. Ömer'in çeşitli biçimlerde karıştığı sulu serüvenlerdir... T. Şoray'ın **Dönüş** (1973)'ünde de köylü kızı Gülcemal'in kocası İbrahim (Kadir İnanır) işçi olarak Almanya'ya gider, ancak üstünde durulan konu yine başkadır. Şoray, işçinin köyüne ve eski yaşamına yabancılaşmasını gösterir.. Yılmaz Güney'in **Baba** (1972) filminde ise zengin bir evin özel kayıkçısı Cemal'in (Yılmaz Güney) Almanya hayaliyle sürdürdüğü yoksul yaşamı gösterilir. Ancak Güney'in anlattığı hikâye, sınıfsal temellere oturtulmaya çalışılmış, doğruca ama başka çizgide bir hikâyedir. Cemal dışları bozuk olduğundan işçi olarak Almanya'ya gidemez, kendisine vaad edilen para karşılığı evsahibinin oğlunun cinayet suçunu üstlenir, hapse girer..

Lutfi Akad'ın son uç filminde de "işçileşme" olgusu dikkati çekmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda özel toprak mülkiyetinin belirginleştiği 19. yüzyıl sonlarında bir yoruk obasının göçerlikten yerleşikliğe geçme sürecini ele alan **Gökçe Çiçek** te (1973) yoruklerin toprağa yerleştikleri an araçlar tarafından sömürülecekleri gerçeği ortaya konur. Gökçe Çiçek (Hülya Koçyiğit) ile yaşlı bilgenin karşı koydukları "yerleşip köleleşmek", toprak ve tuz işçiliği yapmak anlamına gelmektedir. Akad, filminde bu olguları açık bir biçimde saptar, tarım ve maden işçiliğinin tarihsel uzantılarını, ekonomik ilişkiler düzeyinde açıklamaya çalışır. **Gelin ve Düğün** (1973) denemelerinde de Akad, Anadolu'dan büyük kente göçmüş kahramanlarına "işçiliği" bir alternatif olarak gösterir **Gelin**'in taşralı eşraf ailesi için "kadin"ın fabrikada çalışması "namussuzluk"tur. Karısını fabrikada çalıştıran hemşerilerine karşı kötü gözle bakarlar, işçi'yi küçümserler. Kendileri ise ticareti yapacak, yükseldikçe yükseleceklerdir. Bu tırmanma sürecinin getirdiği yozlaşma ve katılma karşısında ailenin gelini Meryem (Hülya Koçyiğit) sonunda fabrikada işçilik yapmayı yeğleyecek ve aileden kopacaktır. O güne dek ailenin gelişimine tevs düşmemiş olan Veli'nin de karısını izleyip fabrikaya girişi biraz temelsiz ve bilinçsiz görünüyorsa da Akad'ın "emek"e verdiği değeri, önemi perçinleyici bir gelişim olarak yadsınamayacak bir dayanışma simgesi olmaktadır. Akad'ın **Düğün**'ünde ise "işçi" bu denli güçlü bir alternatif değildir. Kızkardeşlerini satarak İstanbul'da tutunmaya çalışan Urfa'lı ailenin erkekleri, kızlardan birinin fabrikada çalışmasına izin verirler. Kardeşlerin harcanmasına direnen abla Zelha'nın Urfa'dan sevdiği Ferhat (Ahmet Mekin) ise bir inşaat işçisi olmuştur ve yalnızca dürüst bir kişiliktir. Akad, Ferhat'ı fazla işlevsel bir kişilik olarak koymaktan kaçınır, "işçi" **Düğün**'de iyice silikleşmiştir. Başkahramanların bir süre işçilik yaptığı filmler arasında en anlamlı ve düşündürücü olanı yine Akad'ın **Gelin**'idir.

c) Başkahramanı "işçi" olan filmler :

Başkahramanı işçi olan Türk filmlerinin çoğunluğunda gözlenen özellik "işçi"yi somut ekonomik sorunlarının dışında, genellikle aşk ilişkileri içinde ele almak ve bunu melodramatik kalıplar içinde anlatmak şeklinde belirlenebilir. Kahramanı "işçi" olarak seçerken çoğunlukla "yakıştırma"nın ötesinde bir özellik, bir sorun akla gelmez, ele alınmak istenmez. Kahraman yoksul olacak, parasız olacak, buradan birtakim entrikalar yaratılacaktır. Kahraman ne iş yapsın, örneğin fabrika işçisi olsun denir ve entrika kurulur. Başkahramanı özellikle "işçi" seçilen ve onun ekonomik sorunlarına, sömürülmesine eğilen ve bunların tartışmayı amaçlayan filmlerimizin sayısı bir elin parmağı kadar bile değildir.

Aşk, namus, evlilik ve işçi.

Memduh Ün'ün, Edmond Morris'in "Tahta Çanaklar" adıyla çevrilen sahne oyununun sinema uyarlamasını yapma amacıyla hareket ettiği **Kırık Çanaklar** (1961) yoksul bir işçi ailesinin isterik ve çıkarıcı bir komşu kadının dolapları sonucu parçalanışını anlatır. Asıl sorun budur ve ne bir işyerine bağlı olarak kamyon şoförlüğü yapan Cemal'in (Turgut Özatay) ne de Cemal onu evden kovunca bir fabrikaya işçi olarak giren kârısı Sabahat'in (Lâle Oraloğlu) kendi işyerlerinde "işçilik"ten gelen ekonomik sorunları tartışılmaz. Yalnızca az kazanırlar, sıkıntıları vardır, aile içi sorunlar büyüdükçe de "dram" güçlenir. Ağır basan sorunlar evlilik, namus sorunlarıdır. İşçi olma yalnızca "dram"ın temellenmesi için kullanılmıştır. Cemal'in işyerinde patronla doğan sürtüşmeler dahi işçilerin kişisel karakterlerinden, davranışlarından doğar. Örneğin Cemal'in arkadaşı Sabri'yi (Reha Yurdakul) patron işten kovar, "ben arkadaşının karısında gözü olan işçiyi istemem" der.

İşçilerin melodramatik aşk serüvenlerinin anlatıldığı filmler Ümit Utku'nun **Ayrı Dünya** (1961)'sından Atif Yılmaz'ın **Utancı** (1972)'na, Safa Önal'ın **Ümut Dünyası** (1973)'na kadar çeşitlenir. **Ayrı Dünya** gözü yükseklere bir tersane işçisinin (Yılmaz

Duru) bir fabrikatörün kızıyla, kendi mahallesinde oturan yoksul sevgilisi arasında bocalamasını anlatır.. Metin Erksan'ın **Acı Hayat** (1963)'ında tersane işçisi Mehmet (Ayhan Işık) ile manikürcü sevgilisi Nermin'in (Türkân Şoray) hikâyeleri işlenir. Evlilik arifasindedirler, bütçelerine uygun bir ev ararlar. Oysa araya zengin bir genç girer, kızı iftihar eder ve filmin yürümesi değişir, intikam sorunu ön plana çıkar.. Feyiz Tuna'nın aşk filmi **Aşka Susayanlar** (1964) biri zengin, öteki mozayik işçisi iki mutsuz adamın dostluklarını ve tanıştıkları bir kadın karşısındaki durumlarını anlatır. Yoksul gencin (Özkan Yılmaz) işçi oluşu yine bir yakıştırmanın ötesine geçmez. Ne olsun diye düşünülmüş, "işçi" olsun denilmiştir.. Ülkü Erakalın'ın **Uzakta Kal Sevgilim** (1965)'inde de bir tersane işçisinin (Fikret Hakan) aşk hikâyesi işlenir.. Tarık Dursun K.'nin **Kelibekler Çift Uçar** (1964) adlı filminde de dokuma fabrikasında işçi olan bir kadın kahraman (Sevda Ferdağ) dikkati çeker, ama anlatılan aşk ilişkileri ve cinayetle süslü gereksiz bir entrikadır.. Ümit Utku'nun **Fabrikanın Gülü** (1964) başkahramanı işçi olan filmlerin, Nuri Sesigüzel'in türkülleri ile süslü en yoz örneğidir.. Ertem Göreç'in **Ayrılan Yollar** (1964)'ı da işçi sorunlarına değinmiş sayılmaz. Şantiye işçilerinin aşk serüvenleri arasında patronla çatışmalar da gösterilmeye çalışılır, ancak filmin yürümesi değişiktir.

Atif Yılmaz'ın **Pembe Kadın** (1966)'ında Yakasız köyü ağası Kocabay'ın tarlasında zaman zaman ırgatlık edip geçimlerini sürdüren Pembe Kadın'la (Yıldız Kenter) otuzunda bekâr kızı Kezban (Sema Özcan)'ın durumları anlatılır. Pembe Kadın otuz yıldır gelmeyen kocasını bekler, durur. Ana sorunları köyde namuslarına işçi sürülmeden yaşayabilmektir. Çatışma, Kezban'ın ağa oğluna kaçma çabası sonucu ana-kız arasında doğacaktır. Hidayet Sayın'ın oyunundan gelen malzeme ırgatlık sorunu üstüne bir yaklaşım getirmektedir. Konunun gelişimi "moral" düzeydedir.

Metin Erksan'ın **Sevmek Zamanı** (1966)'nın kahramanı da boyama işçisidir (Müşfik Kenter). Serbest çalışır. Yoksulluğu yalnızca film boyunca açığa konan ezik, güvensiz duygularının temellendirilmesine yarar. Bir zengin kızın resmine âşiktir, gerçeklerden korkar, karşısında kızın kendisini bulduğunda ilgisiz kalır, kızın ilgisi karşısında bir ara umutlanır, son, beklediğinden de trajiktir. Duygusal Erksan sınıfsal gerçekleri yok sayıp, bunun üstündeki düşünemediğimiz temelsiz bir "ulusal" cılıktan yana görünür.. Erksan'ın **Yılın Kadını Değil** (1969) filminde ise fabrikada gece vardiyasında çalışan bir anne (Muhterem Nur) ile gündüz çalışan kızı Şükran (Nilüfer Koçyiğit) işçi kahramanlar olarak dikkati çekerler. Oysa hikâye yine ekonomik düzeyde gelişmez. Üvey baba Feyiz'nin (Hayati Hamzaoğlu), karısıyla geçinememesi, Şükran'a göz koyup sınışması, zorla ırzına geçmesi ve karısı tarafından öldürülmesi anlatılır. Bu hikâyede de kahramanların işçi olmasının gerektirdiği hiçbir özel etken yoktur. Hergünkü tirajlı gazete haberlerinden birisi, yüzeyde bir bakışla filme alınmıştır, o kadar. Atif Yılmaz'ın **Utancı** (1972) da aynı düzeyde trajik bir aşk hikâyesi anlatmanın ötesine geçememiştir. Üstelik iki fabrika işçisi gencin aşkları daha da soyut, entrikalı bir hikâye örgüsüne oturtulmuştur.. Safa Önal'ın **Umut Dünyası** (1973)'ndaki matbaa işçisi Ahmet (Tarık Akan) de bir aşk serüvenine kapılır ve evlenir ama Önal, kahramanının "geçim sıkıntısı"nın üstü ne özellikle basar ve bunu sonuna dek sürdürür. Ahmet'in bulduğu kurtuluş yolu ise Avustralya'ya gitmek ve orada para biriktirmektir. Önal, çevresinin ve basın'ın da etkisiyle dışarıya gitmek için şartlanmış tipik bir işçi tipi çizmektedir. Bu "işçi"nin kendi ülkesi içindeki sorunlarına "sınıfsal" yönden tutarlı bir çözüm değildir ama varolan bir gerçeğin saptanmasıdır. Film ise bütünüyle tutarlı sayılmayacak yüzeyde, pembe gerçekçi bir tavra sahiptir.

Türk sinemasında "petrol işçisi" de yer almıştır. Ama Atif Yılmaz'ın **Toprağın Kanı** (1966)'nda ortaya çıkan bu yeni kahramanlar, Recep Bilginer'in ne idüğü belirsiz senaryosuyla kendi ekonomik sorunlarından bir hayli uzağa düşmüşlerdir. Batman'ın ilginç dekoru içinde kentli öğrenci kız Sevgi ile dostluk kuran bir işçi genç, Hüseyin (Fikret



Duygu Sağıroğlu / BİTMEYEN YOL (1965)

Hakan), onun afyon kaçakçısı kardeşi Hasan, kentli genç bir ruh hastası Orhan, "aşk" ve "kadın" yüzünden doğan ve ölümlerle sonuçlanan çeşitli çatışmaların içine girerler. İşçi yine göstermelik kalmış, somut ekonomik sorunlarıyla yansımamıştır.

İşçi ve serüven

Türkiye'de "işçi" kahramanları polisiye serüvenlere sokan filmler de yapılmıştır. Memduh Ün'ün **Ölüm Peşimizde** (1961) filminin kahramanları Burhan'la Zehra (Ayhan Işık - Fatma Girik) bir mozayik fabrikasında işçidirler, evleneceklerdir. Zehra'nın ağabeyi dansöz sevgilisi uğruna fabrikada soygun düzenler, bu arada bir de cinayet işler. Burhan film boyunca, yanlışlıkla yakalanan ustabaşı babasını temize çıkarmak ve katili bulmak için uğraşır ve başarır.. Aydın Arakon'un **Sonsuz Geceler** (1965)'inde ise hasta kızını iyileştirmek için başkasının işlediği bir cinayeti üstlenen, sonradan karısının yardımıyla suçsuzluğunu ispatlayan yoksul bir işçinin (Ayhan Işık) serüveni anlatılır.. Lütfi Akad'ın 1966'da çektiği polisiye **Sırat Köprüsü**'nde de bir gazoz fabrikası soygunu konu edilmiştir. Hapisten yeni çıkan Ziya, dostu Saadet'i (Sezer Sezin) fabrikaya işçi olarak yerleştirirken, işçi Nuri'yle (Orhan Günşiray) de soygun için anlaşır. Soygun sonrası Saadet - Nuri yakınlaşması ve Ziya'nın intikamı ile gelişip ölümler biter. İşçi Nuri'nin soyguna katılmasının amacı, bu para ile memleketine gidip dükkân açmaktır. Akad olsa olsa "soygun"un gerekli yol olmadığını söylemekte ama başka yol da göstermemektedir.

Anadolu'dan gelenler

Anadolu'dan büyük kente göçen ve "işçilik" yapan kahramanların serüvenlerinde de polisiye trükler kullanılmıştır. Ertem Göreç'in, senaryosu Lütfi Akad'a ait bulunan **Yiğit Yaralı Olur** (1966) bir örnek sayılabilir. Anadolu'dan İstanbul'a gelen Yusuf (Yılmaz Güney) bir fabrikada iş bulur, mahallesindeki Gül'e sevdalanır, evlilik için birikmiş paralarını almaya kalktığında vergi kaçırmak için sahte defter tutanlarla ve kalp para basıcıları ile karşılaşır, çatışmalar çıkar. Akad'ın senaryosu "hakkını almak için" işçinin mücadelesinin gereğini getirir, oysa bu kişisel bir mücadeledir, kullanılan işçi kahraman da bir "mitos"dur, dolayısıyla "üstün bir güce sahip olmak" gibi olağandışı özellikler içinde sunulmaktadır.

Ulku Erakalın'ın, George Stevens'in "İnsanlık Suçu"ndan uyarladığı **Butün Suçumuz Sevmek** (1964)'de Anadolu'dan gelip amcasının fabrikasına işçi olarak giren bir genç (Tanju Gürsu) aynı fabrikanın işçilerinden bir kıza (Türkan Şoray) tanışıp onu bebe bıraktıktan sonra, amcasının havalı kızıyla da ilişki kuruşunu ele alır ve delikanlının bo-calamasını işler. "İnsanlık Suçu"ndan yola çıkıp "işçi"yi bu sorunların içinde göstermek doğaldır tabii.. Erakalın'ın **Ölüme Kadar** (1965) filminde de amcasının ölümüyle Anadolu'dan gelip akrabalarının yanına sığınan bir genç kızın (Filiz Akın) bir işçi ile (Cüneyt Arkın) tanışıp, kendisinin de fabrikaya girişi ve aşklarının sonucu evlenmeleri anlatılır. Yine "işçi sınıfı" adına dişe dokunur bir sorun yoktur ortada.

Sinemamızın "işçi" hikâyelerine el atmasını sonuçlandırın bir yabancı kaynak da John Steinbeck'in "Fareler ve İnsanlar" romanı olmuştur. Nevzat Pesen'in düzgünce uyarlaması **İkimize Bir Dünya** (1963) anlatılanlara sınıfsal açıdan bakıp, ideolojik bir değerlendirmeye gidilince, sorunları saptıran, gereksiz bir "hümanizma" peşinde koşan, giderek kadcercı, zor tahammül edilir bir yapıt olup çıkmaktadır. Trakya'dan İstanbul'a para yapmak için gelen ve bir inşaatta amelelik bulan Selim (Orhan Günşiray) ile Durmuş'un (Kadir Savun) düzenleri, Durmuş'un hareketlerini dengeleyemeyen, oturmamış, çocuksu ama hastalıklı zekâ yapısı yüzünden bozulur ve Selim, Durmuş'a olan dostluğunu, hayallerinin yıkılmışlığı içinde, birlikte bir trenin altına atılmaya kadar götürür. Pesen'in filmi ana çizgisi içinde ters bir yörüngeye oturtulmuştur. Bu durumda işçilerin inşaatta kompleksli patronla aralarında gelişen yapmacık çatışmadan söz bile etmek gereksiz olabilir. Filme boyut kazandırmayan sığ bir ilişkidir bu. Giderek hikâyenin gelişiminde hiçbir etkisi gözükmez. İşçiler de kişilikleriyle ve sorunlarıyla çok özel tiplerdir.

Anadolu'dan göçen işçilerin sinemamızda tek başarılı yansıması, Duygu Sağıroğlu'nun **Bitmeyen Yol** (1965)'unda görülür. Sağıroğlu, bir altı kişilik köylü gurubunu İstanbul'a getirir ve onların ekme kavgası yolunda savaşlarını, gerçekçi, etkili bir dille yansıtır. İşsizlik, kapı kapı dolaşış, büyük kentte ilk kez rastlanılan değişik, yabancı, hızlı, gürültülü evren, başka türlü insanlar, katı, kopuk, bencilik dolu ilişkiler zinciri.. Ve işe girme savaşması, iş bekleyen işsizler, hayvan gibi yük taşımalar, amelelik, emekçilik, ücret sömürüsü, hakkını alma kavgası. Sağıroğlu, büyük kentlin proleter kesiminden başarırlı bir kesit vermiş, hikâyesini fazlaca sulandırmamıştır. Başkahraman Ahmet'in (Fikret Hakan) kendi köylüsü Güllü Bacı'nın büyük kızı Fatma (Ayfer Feray) ile seks, küçük kızı fabrika işçisi Cemile (Selma Güneri) ile de his ilişkisine kendini kaptırması, Güllü Bacı ailesinin gecekodu yağının verilmesi de oldukça inandırıcı, gerçekçi ve doğaldır. Erkeklerin bir yudum ekme uğruna işyerlerindeki kötü barınaklarda gecelerlerini ve evlerde gündelikçilik yapan Fatma'nın sınıf atlama özelemlerini gösteren bölümler de Sağıroğlu'nun dürüst gerçekçiliğini açıkça yansıtır. Ahmet'in iki kadın arasından yozlaşma yolundaki Fatma'yı değil de, fabrika işçisi Cemile'yi eş seçmesi de anlamlıdır. Bu, bozulmamış köylü-işçi değerlerinin dayanışmasıdır. Cemile'nin ablasının oyununa gelip işinden atılmasıyla sarsılan ekonomik güçlerinin sağlanması için işsiz durumdaki Ahmet de iş bulmalıdır. Bu ise kolay değildir. Sağıroğlu, filmi iş bulamayan Ahmet'in bir işadını vurup hırsızlık yapmaya yönelişi ile sonuçlandırır. Bu şematik sonuç, bireysel düzeyde dahi bir çözüm değildir, ama herhalde düşündürücüdür ve en azından bir tavir olarak yerinde bir etki gücü sağlar. **Yol Bitmemiş** tir, gelecek yolların ağzında işçi köylü Ahmet'lere, Güllü Bacı'nın gecekodusunda okuma öğrenen küçük Osman gibiler de katılabilecektir.

Özel bir örnek

1960'ların toplumsal gerçekçi Türk filmleri arasında Ertem Göreç'in yönettiği ve senaryosunu Vedat Türkalın yazdığı **Otobüs Yolcuları** (1961) da ilgi çekici bir örnektir. Film, İstanbul'da bir belediye otobüsü şoförünün, yani bir İETT işçisinin, kendi ekonomik sorunları adına değil de oturduğu mahallenin sakinleri adına, taksitle site



Ertem Göreç / KARANLIKTA UYANANLAR (1964)

yapma vaadi ile para toplayıp, onları dolandıran müteahhit ve yarıdıkçı tüccarlara karşı giriştiği mücadeleyi anlatır. Liseden ayrılmış, kafalı ve bilekli bir şoför olan Kemal (Ayhan Işık) ilk kez evinde kiracı olduğu yaşlı kadının hakkını aramak ve parasını geri alabilmek için ortaya çıkar, giderek tüm mahalleli (aralarında işçiler de vardır) Kemal'in yanısıra direnişe geçerler, iş sopalı sokak kavgasına kadar varır. Mahkemeye yansıyan dâvâ, müteahhit Mahmut Bey ve çevresinin yenilgisi ile biter. Göreç ve Türkali, bir belediye işçisini, kendi iş sorunlarının dışında da olsa, kendi mahallesinin sorunu karşısında bir öncü gibi kullanmakla, hakkın toplu direniş sonucu elde edilebileceğini kesin bir biçimde belirtmiş olurlar. Bu yönden **Otobüs Yolcuları** kesinlikle işçi sorunlarına yönelik olmasa da, bireyi konu edinen, çözüme bireysel olarak giden "işçi" hikâyelerine getirilmiş güçlü bir karşı-örnek'tir. Hikâyesinin yanlış yönü şoför Kemal'in başından beri otobüste tanıştığı ve çatıştığı müteahhitin kızı olan üniversiteli Nevin'le (Türkân Şoray) arkadaşlık kuruluşunun doğallıkla sürdürülmesidir. Pratik yaşamda çok az rastlanan bu tür bir ilişkinin sınıfsal açıdan ters ve yanlış düştüğünü burada belirtmek gerekir.

Sinemamızda işçi ve grev

Grev, Türk filmlerinde bugüne dek iki kez kullanılmış, ayrıca Yılmaz Güney'in **Umut** (1970)'unda Adanalı paytoncuların belediyenin paytonları kaldırma kararına karşı düzenledikleri bir miting hareketine yer verilmiştir.. Grev gibi 1963'de Türk işçisinin uzun yıllardan sonra yeniden elde ettiği bir meslekî direniş hakkının 1973 sonuna dek iki kez filmlerimize girmiş olması, Türk sinemasının "işçi" sorunlarına ne denli ciddiyetle eğildiğinin en açık ölçüsüdür. Kaldı ki işçi grevine yer veren bu iki filmde 1973'de Ertem Eğilmez tarafından yapılan **Oh Olsun**, grev olayını hiçbir şekilde ciddiye alınmayacak anlamsız bir aşk güldürüsünün gerisinde o da sulandırarak yansıttığı için, üstünde durmak dahi istemediğimiz bir "pembe gözlüklülük" örneğidir. Zaten filmin, yönetmeninin "sınıfsız toplum" görüşüne uygun bir yorumla, yani zengin oğlanın işçi kızıyla birleştiğini göstererek bitişiyle de iyice anlamsızlaşmış olan "işçi sınıfının direnişi", filmde fazladan, temelsizce ve göstermelik olarak yürütülüp sonuçlandırılmıştır. Türkiye'

de hiçbir grevin bu filmdeki gibi bittiğini gören ve bilen de sanırım yoktur.

Türk sinemasında "işçi" ve "grev" üstüne yapılmış tek dürüst ve başarılı sinema eseri ise senaryosunu Vedat Türkali'nin yazıp, yönetmenliğini Ertem Göreç'in yaptığı **Karanlıkta Uyananlar** (1964)'dir. Film bir işçi kahramanın değil, topluca işçilerin hikâyesidir. Bir boya fabrikası; söz verilen ücret zamlarının gerçekleştirilmemesi; direnen işçilerin işlerinden çıkarılmaları; kalanların atılma korkusuyla sendikaya girmekten çekinmeleri; işçiler arasında Nuri Usta'nın (Mümtaz Ener) öncülüğüyle greve gitme tasarıları; patronun işçilerin arasından muhbir kullanması; işçilerle birlikte büyüyen, arkadaşları onlar olan patronun serseri oğlu Turgut'un babası ölünce, fabrikanın başına geçmek zorunda kalması ve fabrikayı başka iş adamlarının eline düşürmek isteyip yabancı sermayeye işbirlikçilik eden çıkarıcı Hâzım Bey'in (Kenan Pars) hesaplı davranışlarına boyun eğip, bilmeden âlet olarak, kendi arkadaşlarına karşı duruma düşmesi; giderek Turgut'un Hâzım Bey'in ressam yeğeni Nevin'le (Tülin Elgin) de gönül ilişkileri kurup bu yabancılaşmasını büyütmesi; Turgut'un işçi arkadaşı Ekrem'in (Beklan Algan) öteki işçileri haklarının verilmemesi ve atılan arkadaşlarının yeniden işe alınmaması karşısında grev için iknaya çalışması, grev fikrinin gittikçe yoğunlaşması... Türkali-Göreç ikilisinin **Karanlıkta Uyananlar**'ı, işçi üstüne kurulu sömürü mekanizmasından kalkıp, ülkenin dışı bağımlılığına kadar birçok soruna sinemamızda ilk kez parmak basmış bir filmidir. İlk kez işçinin emeğinin hakkını elde etme ve kendini sömürmemek için sendikaya girdiği, grev kararı aldığı, sorunları karşısında iş bölücülere ve muhbirlerle karşın tek vücut olduğu sinema eseri **Karanlıkta Uyananlar**'dır. Sınıf farklılıklarının da belirgin bir biçimde ele alındığı, aşk ilişkilerinin her sınıfın kendi içinde gösterdiği bir filmdir, Göreç-Türkali ikilisinin filmi. Dışa bağımlı sermayecilere karşı kadınıyla, çocuğuyla dayanışan, grev yapan, "... **bu milleti soymaya, köle etmeye gelenlerin KARŞILARINDA BİZ VARIZ...**" diye haykıran bir sınıfın bilinçlenme hikâyesidir... Bu arada filmin daha da güçlü olmasını engelleyen ve hikâyenin kuruluşundan gelen bazı aksaklıklar da yok değildir. Hikâyede gerçek patronun ölüp de yerine işçiye duygusal yönden bağlı serseri oğlu'nun geçmesi, işçi-patron ilişkilerinin sertliğini, keskinliğini zedeler nitelik göstermekte ve filmin sonunda bu yumuşaklığın sonucu Turgut'un (yani yeni işverenin) fabrikayı 20 günlüğüne işçiye bırakması, hele 20 gün sonra ne olacağını bilinmemesi filmin sağlıklı yorumuna gölge düşürmektedir.. Herşeye karşın **Karanlıkta Uyananlar**'ın sinemamızda işçinin somut ekonomik sorunları içinde ele alınıp işlendiği ilk ve son tutarlı sayılabilecek örnek olarak kaldığı bir gerçektir; film aynı zamanda toplumsal gerçekçilik akımı içinde de sinemamızın önemli aşamalarından biridir denilebilir.

IV. SONUÇ

Birkaç başarılı sayılabilecek örneğin dışında "işçi" ve onun somut ekonomik sorunları, sinemamızda henüz gereken önemi görmüş sayılamaz. Bunun genel nedeni olarak, konunun, dünyanın tüm kapitalist ülke sinemalarında da görüldüğü gibi, egemen sınıfların tutucu kültür politikaları doğrultusunda ve onların işine yarayacak biçimde uygulanmış olması gösterilebilir. Bu genel çerçeve içinde işçi sorunlarının, film yapımcıları için ticarî sayılmaması, bizdeki faşist sansür tüzüğü ve daha önemlisi yönetmenlerimizin büyük çoğunluğunun kendi burjuva sınıfsal temellerine bağlı olmaları nedeniyle konuya hiç eğilmek istememeleri ya da eğilince bilinçli sapırtıcılıkları belirtilebilir.

"İşçi"nin yan ya da baş kahraman olarak yer aldığı Türk filmlerini topluca bir genellemeyle değerlendirecek olursak, çoğunun ideolojik yönden sapırtıcı, ekonomik sorunları örtbas edici, melodram ya da polisiye kalıpları içinde kolay bir biçimde etkilemeyi amaçlayan popülist, uzlaşmacı ya da kaderine razı edici bir tavırla karşımıza çıktıklarını söyleyebiliriz. Yapılması beklenenece hareket, **Karanlıkta Uyananlar**'ın 10. yıldönümünde sinemamızın ve kısa filmle sinemasal uğraşa atılan gençlerin yeniden "işçi sınıfı"nın somut ekonomik sorunlarına eğilmesi ve toplumsal yaşantının bu önemli iç-dinamik'inin gerekli doğru ve devrimci tavrı içinde yansıtılması, yerine oturtulmasıdır.

Soruşturma

Set İşçileri ve Figüranlar konuşuyor...

Derleyen : **Osman ASLANDERE**

YEDİNCİ SANAT, bu sayısında da Yeşilçam'da set işçisi ve figüran olarak çalışan kişilerin sorunlarına yönelik küçük bir soruşturma yayımlamaktadır. Yeni bir emekçi sendikasının kuruluş çalışmalarının yapıldığı şu günlerde, gerek set işçileri, gerekse figüranların içinde buldukları durumları kendi ağızlarından ortaya koymaları, oldukça ilgiyle karşılanacaktır sanıyoruz.

1 - SET İŞÇİLERİ'NE SORULAR

- 1 — Bu mesleğe nasıl girdiniz? Kaç yıldır çalışıyorsunuz?
- 2 — İşinizden memnun musunuz? Nasıl bir gelecek umut ediyorsunuz?
- 3 — Sosyal güvenlik hakları tanınıyor mu size?
- 4 — Sendika ya da birliğiniz var mı?
- 5 — Film çekiminde set işçisi olarak olmasını istediğiniz ideal çalışma düzeni nedir? Türk sinemasında bu var mıdır?
- 6 — Çalışmasını beğendiğiniz rejisörler kimlerdir? Neden?

KADIR ÖZEL (25 yaşında)

1 — 15 yıldır set işçisiyim. Önceleri ekip arabasında çalışıyordum. Yılmaz Duru bir film çalışmasında beni çok beğendi ve yanında çalıştırmaya aldı. O gün bugündür çalışıyorum. Set amiriyim.

2 — İşimden memnunum ama hiçbir gelecek de beklediğim yok.

3 — Hiçbir sosyal güvenlik hakkımız yoktur.

4 — Sendikamız önceden vardı, sonra ben ayrıldım.

5 — İstedğim ideal çalışma düzeni şudur: Sabah 8 de işbaşı, akşam 6 da paydos. Pazar günleri de çekim yapmayıp dinlenme hakkı tanısalar, işimizi daha ciddi, daha titiz yaparız. Türk sinemasında benim istediğim böyle bir düzen henüz yoktur.

6 — Çalışmasını beğendiğim rejisörler Osman Nuri Ergün ve Zeki Ökten'dir. İkisi de sabah 7 de işbaşı yapar, akşamları 7 de paydos eder. Pazarları da çalışmazlar. 20 kadar rejisörle çalıştım, onları beğeniyorum.

Sorunlarımız çoktur. İnşallah yeni kurulan hükümet Türk sinemasını bütün olarak eline alır, sinemaya layık olan kanunu çıkarır, bu kanundan da bütün emekçi arkadaşlarımız faydalanır.

MAHMUT YUMUŞAK (21 yaşında)

- 1 — Mesleğe girişim bir tesadüf sonucu oldu. 1.5 yıldır set işçiliği yapıyorum.
- 2 — İşimden memnunum. Amacım iyi bir kameraman olmak ve sanat yapmak için çalışmaktır.
- 3 — Tanınmıyorum.
- 4 — Hiçbir örgütümüz yoktur.
- 5 — Ben medeni bir şekilde, düzenli bir çalışma isterim. Piyasada böyle bir çalışma düzeni yoktur.
- 6 — Nuri Ergün'ü ve Aram Gülyüz'ü beğenirim. Samimi ve düzenli çalıştığımız için.

SELÂHATTİN GEÇGEL (GODZILLA) (33 yaşında)

1 — Ben piyasanın en eskilerinden sayılırım. İlkoku terkettikten sonra makinistlik yaptım. Kurtuluş Yeni Atlas'da makinistken Metin Erksan beni yanına aldı. Set işçiliğine onun yazıhanesinde (Hitit Film) başladım. 18 yıldır piyasadayım. Erksan'ın iyi filmlerinde (Susuz Yaz, Yılanların Öcü) küçük rollere de çıktım. Yılmaz Güney'le de birçok filmde çalıştım. Set amirliği ve oyunculuk yaptım.

2 — Bizim mesleğin bugün hiçbir garantisi yoktur. Set işçiliğinden para biriktirilemez. Bu işten para kazananlar varsa, onların arkaları kuvvetlidir. Ben yazın set işçiliğini bırakıp, bir tanıdığın yardımıyla Topkapı'da lokanta açacağım. Haftada genellikle 400 - 500 TL. alırım. Birkaç kişi 700 falan alır. Yevmiye ile çalışmak ise çok daha zordur. Sabah işe gidersin, iş yoktur, para alamazsın. Yevmiyeler de 75 - 100 TL. kadardır. Hangi dalda ekme varsa o yöne kürek çekmek zorundayız.

3 — Hiçbir hak, hiçbir garanti yok. Zaten set işçilerinin çoğu da bu yüzden kalitesiz, acemi kişilerdir. Çoğu reflektör tutamaz, şarjı çekemez. Silâh doldur dersin, gerçekten doldurur, adam ölür. Bunları prodüksiyon âmirleri az masraf olsun da patrona yarınsın diye bulup getirirler. Aslında patrona zararlıdır. Uzun bir sahne çekerken aksama olursa, negatif boşa gider. Ben kavgacı olarak da oynamışım. Beton yolda düşüp yaralanırsın, kapımızı çalan olmaz. Tehlikeli sahnelerde hiçbir tedbir alınmaz. Bir keresinde tüfekte göğsümden yaralanmıştım. Ambülâns filân yoktu. Erol Taş'ın özel arabası olmasaydı, öbür dünyadaydım. Herşey prodüktörün insafına kalıyor.

4 — Uzun süredir hiçbir örgütümüz yok. 1965 - 68 arası bir Sine-İş vardı. Ben de kurucularındım. Bir de baktık, sendikada bir birlik yok, herkes kendisini düşünüyor. Meselâ cumartesi, pazar çalışılmasın dendi. Bazıları ben çalışırım arkadaş dedi, gitti. Anlaşma olmayınca sendika da battı. Ben de kartımı yırtıp attım. Zaten sinemamızda işini bilen gerçek anlamda 6 - 7 set işçisi vardır. Gerisi artistliğe özenip sağdan soldan toplanmış getirilmiş işsiz çocuklardır. Akü taşırılar falan. Eski sendika da sonunda sinemadan anlamayanların eline geçti, gitti. Sendika, birlik olmalı, ayrıca güçlü bulunulmalı. Oysa bizim kuvvetimiz hiç yok. Yazın iş çok, kışın kahve köşelerinde sürünüyoruz. İşçiyiz. Biz de insanca haklara sahip olmak isteriz. Ezilip gidiyoruz.

5 — İnsansak, emeğimizin karşılığında korunmak isteriz. İşin düzene girmesini isteriz. Kadın taciri kişilerin prodüksiyon amirliği yapmalarının önüne geçilmesini isteriz. Set işçilerinin kaderinin hamamcılıktan, kadın berberliğinden şoförlükten, eskicilikten, kadın satıcılığından gelme prodüksiyon âmirlerinin eline bırakılmamasını isteriz. Setlerde ekip içinde saygı kalmamıştır artık. Kalitesiz de olsa işçiye hayvan muamelesi yapılması gerekir. Yevmiye yerine haftalık usulü de gereklidir.

6 — En çok Lütfi Akad'ın setini ve çalışma şeklini beğenirim, sonra Atıf Yılmaz gelir. Bu rejisörler herşeyden önce insanları düşünür, ezmeye çalışmazlar. Saygı duyduğum rejisör için ben de elimden geleni yaparım tabii. Çok ağır filmlerde çalıştım. Meselâ Lütfi Akad'ın "Kızılırmak Karakoyun" unda günde 10-15 çadır kuruyordum ama yorulmak bilmiyordum.

YILMAZ KAYA (20 yaşında)

- 1 — Mesleğe bir arkadaşın aracılığıyla girdim, uç yıldır çalışıyorum.
- 2 — Set işçiliğinden pek de memnun değilim. Bu yüzden Yeşilçam'ı bırakmak rüyamda değilim. Set işçiliğinden hiç bir gelecek olmadığını görüyorum.
- 3 — Çalıştığım süre içinde hiçbir güvenlik hakkı falan görmedim.
- 4 — Bu konuda hiçbir malûmatım yok.
- 5 — Hergün belli bir saatte motor deyip, belli bir saatte stop demek ve pazar günleri çalışmamak. Bu düzen Yeşilçam'da yok.
- 6 — Sırrı Gültekin, Zeki Okten gibi rejisörlerle rahat, düzgün bir şekilde çalıştık. Onları beğeniyorum.

NAZİF TAŞTEPE

4 yıldır Türkiye Film İşçileri Sendikası'nın başkanıyım. 1500 üyemiz olduğu halde bunların ancak 35'ini sigortalı yapabildik. Erman Film, Melek Film, Acar Film gibi firmalar, bu 35 işçinin sigortasını ancak çalıştıkları vakit yatırıyorlar. Geri kalan firmalar ise, bütün çabalarımıza ve Çalışma Bakanlığı'nın baskısına rağmen geçici sigorta yaptırmaktan kaçınıyorlar.

Çalışan elemanların başlıca sorunlarından biri de işyerlerinde fazla mesai yapmaları, doğru dürüst yemek verilmemesidir. İşçiler haftanın ancak üç günü çalışabiliyorlar, geri kalan günler boşa kalıyorlar. Aldıkları yevmiye tatminkâr değil. Günlük geçimlerini dahi bu gelirle sağlayamıyorlar. Bugüne kadar üyelerimizden kaç kişi öldüyse, bir kurusuz ve cezasiz dahi yapılamadan ölmüştür. Biz sendika olarak cenazeleri kaldırıyoruz ve ölen işçilerimizin çocuk çocuğuna da bir maddî yardımda bulunuyoruz.

HACİ FİDAN (41 yaşında)

- 1 — 16 yıllık set işçisiyim. Yeşilçam'a girişim ise bir tesadüf sonucu oldu.
- 2 — Bugüne kadar çalıştık durduk ama işimden memnun olduğumu söyleyemem. Hiçbir geleceğimiz yoktur.
- 3 — Hiçbir güvenlik hakkı, hiçbir garantimiz yoktur.
- 4 — Bir sendikamız da yok.
- 5 — Huzurlu çalışmak isterim. Medenî bir çalışma düzeni isterim. Yeşilçam'da bugün bunu bulmak çok zor.
- 6 — Düzenli bir şekilde çalıştığı için Aram Gülyüz'ü beğenirim.

NIHAT CERİK (27 yaşında)

- 1 — Bu mesleğe ekmeğ parası kazanmak için atıldım. 8 yıldır içindeyim.
- 2 — 8 yıldır bırakmadığıma göre memnunum ama hiçbir garantimiz de yok. Geleceğimiz şüphelidir.
- 3 — Hayır.
- 4 — Hayır.
- 5 — İyi bir prodüktör ve iyi bir rejisör ile düzenli bir çalışma isterim. Türk sinemasında bugün bu düzeni bulamadım.
- 6 — Daha düzenli ve medenî bir şekilde çalıştıkları için rejisörler arasında Aram Gülyüz ve O. Nuri Ergün'ü beğenirim.

II - FIGÜRANLARA SORULAR

- 1 — Kaç yıldır figüranlık yapıyorsunuz? Hangi rollere çıkıyorsunuz?
- 2 — Mesleğinizi seviyor musunuz? Nasıl bir gelecek umut ediyorsunuz?
- 3 — Figüran büroları size ne kadar ücret veriyor? Ne şekilde ödeniyor?
- 4 — Sosyal güvenlik haklarınız var mı? Diyelim ki tehlikeli bir sahne de yaralandınız, tedavinizi bedava yaptırabiliyor musunuz?
- 5 — Başlıca sorunuz (probleminiz) nedir?

MEHMET ÖZTÜRK (24 yaşında)

- 1 — 6 yıldır figüran olarak Yeşilçam'dayım. Kavgacı olarak çalışıyorum.
- 2 — Mesleğimi seviyorum. Ama bugünkü durumumuz da epey karanlık. Allah hepimizin yardımcısı olsun.
- 3 — Bürolar en az 50, en çok 200 TL. yevmiye verirler. Paraları iş paydosundan sonra alırlar.
- 4 — Sosyal güvenliğimiz yok. Hasta olsak bakacak yok. Kolumuz kırılrsa kendimiz uğraşırız. Buna benzer çok hâdiseler olmuştur. Bütün figüranlar kaderleriyle başbaşa kalmıştır. Ölüp gidenler bile vardır.
- 5 — Güvenlik meselemizdir. Sigortalanmamız gereklidir. Yevmiyelerin artması da başlıca isteklerimizdendir.

SEBAHAT IZGÜ (38 yaşında)

- 1 — 4 yıldır figüranlık yapıyorum. Anne, hala, hemşire, kadın gardiyan, hizmetçi vb. rollere çıkıyorum.
- 2 — Mesleğimi seviyorum. Türk sinemasının bir okulu olmadığı için, Türkiye Film İşçileri Sendikası'nın figüran bürosu'nda eğitimden geçirek çalışıyorum. İleride daha büyük rollere çıkacağımdan da eminim.
- 3 — Rolüne göre en az 50 TL. yevmiye alırlar. Sabah işe gideriz, akşamları iş bitiminde parayı alırlar.
- 4 — Sosyal Güvenlik haklarımız yoktur. Bedava tedavi imkânı da bulunmamaktadır.
- 5 — Başlıca sorumuz, setlerde yemek sorunudur. Sonra fazla mesai yapıp aynı ücreti veriyorlar. Bir önemlisi de sigorta sorunu. Figüranları bugün sigortasız çalıştırıyorlar. Türkiye Film İşçileri Sendikası, bütün zorlamalara rağmen, şirketlerin çok güçlü olmalarından dolayı çalışan elemanların güvenliklerini teminat altına alamıyor.

BAHRI ATEŞ (58 yaşında)

- 1 — 17 - 20 yıldır figüranım. Baba, hoca, hapishane rolleri, bazı tariht filmlere giriyoruz.
- 2 — Mesleğimi severim. Geleceğe ümitle gidiyoruz. Herkes bir ümitle yaşar zaten. Belki ileride bir istikbal..
- 3 — 50 - 100 TL. arasında değişiyor. İş paydosundan sonra paramızı alıyorlar.
- 4 — Yoktur. Prodüktörün insafına kalmıştır. Geçende yaralanmıştım, Gaye Film şirketi tedavi ettirdi beni meselâ.
- 5 — Sigortalanmak isteriz, sette yemekler düzgün verilsin isteriz.

EROL ERBİL (28 yaşında)

- 1 — 4 yıldır figüranim Meyhaneci, asker, kavgacı, tarihi filmlerde. Aktör gençlik, hippie rollerinde oynadım.
- 2 — Mesleğimi seviyorum, geleceğimiz ise karanlık görünüyor.
- 3 — 30 - 40 - 50 TL. arası para alıyorum. İş paydosundan sonra verirler.
- 4 — Sosyal güvenlik haklarımız yoktur. Bir kere sakatlandığımda sendika bakmıştı
- 5 — Düğün yemek verilmesi, çalışanların sigortalınması ve normal ücret karşılığında fazla mesai yaptırılmaması.

AYŞE ÇINAR (23 yaşında)

- 1 — 2 yıldır figüranim. Yaşamın ve tipimin uyduğu her role çıkıyorum
- 2 — Figüranlılığı istemeyerek yapıyorum. Hiç bir gelecek beklemiyorum. Çocuğumla kendimin geçimini sağlamak için çalışıyorum.
- 3 — İlk girdiğimde 35 TL. yevmiye alıyordum. Şimdi en fazla 50 TL. alıyorum.
- 4 — Yoktur. Tedavi falan yaptırmazlar. Ölsek kimsenin haberi olmaz.
- 5 — Figüran ücretlerinin artmasını istiyoruz. Sonra sigorta sorunu var. Bir işçi 8 saat çalışır. Bizim ise saatimiz belli değil. 12 - 15 saat çalışıyoruz, yine aynı ücreti alıyoruz.

TÜRK FİLM ARŞİVİ

Harbiye, Yapı - Endüstri Merkezi

MART AYI GÖSTERİLERİ

● 50 YILIN TÜRK SİNEMASI (4)

VURUN KAHPEYE (H. Refiğ), KOZANOĞLU (A. Yılmaz), UMUTSUZLAR (Y. Güney), SENİNLE ÖLMEK İSTİYORUM (L. Akad), BÜYÜK YEMİN (M. Ün), KINALI YAPINCAK (O. Aksoy), YASAK SOKAKLAR (F. Tuna), VATAN VE NAMIK KEMAL (D. Sağıroğlu), CANIM KARDEŞİM (E. Eğilmez), BİR DEMET MENEKŞE (Z. Ökten), Yİ LANLARIN ÖCÜ (M. Erksan), SOLUK GEÇENİN AŞK HİKÂYELERİ (A. Zeki Heper).

● YABANCI KLASİKLER

POTEMKIN ZIRHLISI (Sergey Ayzenştayn), SESSİZLİK (Ingmar Bergman), MUHTEŞEM AMBERSONLAR (Orson Welles), BİR ULUSUN DOĞUŞU (David W. Griffith - 1915), HAMLET (Laurence Olivier), HAMLET (Grigori Kozintsev), HEPİMİZ KATİLİZ (André Cayatte), ALTONA MAHKÜMLARİ (Vittorio De Sica)

● LAUREL - HARDY FİMLERİ

L.-H. DANS HOCASI, L.-H. PASİF KORUNMADA, L.-H. KOTRADA

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

Haberler

YEŞİLÇAM'DA YENİ BİR SENDİKA

Türk sineması bünyesinde çalışan ve yönetmenden oyuncuya, set işçisinden sinema yer göstericisine kadar çeşitli işkollarında ayrı ayrı örgütlenmeyi amaçlayan yeni bir sendika, 1 Şubat 1974 tarihinde Kültür-İş (Türkiye Kültür Emekçileri Sendikası) adıyla kuruldu. Sendika kurucu üyeleri, Talât Gözbak, Bilge Olgaç, İhsan Yüce, Mükremin Şumlu, Tolgay Ziyal, Yunus Yılmaz ve Metin Yılmazbaş, geçici yürütme kurulu olarak çalışmalarını sürdürmektedirler. Geçici başkan olarak Talât Gözbak, sendika hakkında şu açıklamayı yapmaktadır:

"Sendikamız, sadece sinema ile ilgili kalmayıp resim, heykel, müzik, tiyatro, edebiyat ve bütün plastik sanatçı ve sanatı kapsayacak bir konfederasyona gitme kararındadır. Hiçbir üst kuruluşa bağlı değiliz."

Kurucu üyelerden bir gurup, şubat ayı ortalarında genel başkan Talât Gözbak'ın da katılımıyla Ankara'ya giderek Turizm Tanıtma ve Çalışma Bakanlıkları'yla sendika amaçları üstüne görüşmüşlerdir. Kültür-İş'in ilk amacı, bütün kültür emekçilerinin sosyal onurunu sağlamak ve sosyal hayat garantisini teminat altına almaktır.

Kültür-İş sendikası kurucu kurulu, hemen üye toplama kampanyasına girişmiş ve (Büyükdikender sok. No. 27/1 Beyoğlu) adresine çağrıda bulunarak aşağıdaki üye bildirisini yayımlamıştır:

SİNEMA ve KÜLTÜR EMEKÇİSİ BÜTÜN ARKADAŞLARIMIZA;

— İçinde bulunup çalıştığın toplumda, emeğinle yarattığın sanat'ın ne derece önemli olduğunu biliyor musun?

— Mesleğin olan SİNEMA'nın bir halk eğitim ve kültür aracı olduğunu biliyor musun?

— Kültür Emekçisi olan arkadaş, en büyük oyuncusundan set işçisine kadar birlikte çalışarak meydana getirdiğiniz her film, yoksul halkımıza daha iyi günler için öğretici olması gerektiğini biliyor musun?

— En büyük görevi yüklenmiş arkadaş, beyin ve kol emeğinin gerçek karşılığını alabiliyor musun?

Bütün bunları biliyorsan, emeğine ve sanatına sadece sen sahip çıkacaksın! Kültür Emekçisi arkadaş;

BİRLEŞ!

EL ELE VER!

İHTİYARLIĞINDAKİ EKMEĞİNİ ŞİMDİ-DEN GARANTİ ET!

EMEĞİNİN DEĞERİNİ EN İYİ SEN TAYİN EDEBİLİRSİN!

YARININA GÜVENLE BAKMAK SENİN HAKKIN. ÇÜNKÜ EN BÜYÜK EMEĞİ SEN SARFEDİYORSUN!

KENDİNİ EĞİT!

İYİ GÜNLERE, SOSYAL ADALETİN ÖNGÖRDÜĞÜ GÜVENLİ GÜNLERE KOŞ!

Emekçi Arkadaş, sendikamızın temeli sensin, senin sanat kültürün ve emeğindir! Emekçi sözünün, günlük hayatımızda ne derece önemli bir yer tuttuğunu öğren! SENDİKAN'da birleştiğin zaman en kuvvetli sensin! Bütün kanuni haklarını kullanma yete-

neğine sahip olacaksınız! Sanat'ın sömürüsü olmaz! Emekçinin her türlü hakkını somurt-mel Kendine EMEKÇİ olarak saygı duy! Sensiz sinema olmaz, vatandaşlar! Biz, sadece hakkımızı vermeyen işverene karşıyız. Yenene ve yenilmek istenen halimizi, kanunun sendikana tanıdığı bütün yetkileri kullanarak savunacağız! Sendikan, senin sözcüdüdür. Sosyal sigorta hakkının, emekliliğinin, mesken sahibi olmanın, emeğinin gerçek karşı-lığının sözcüsü, savunucusudur. Sana, sanatına ve emeğine gereken saygıyı duyurtma-nın yurttan ve bütün dünyada öncüsü olacağız! Senin sanatın bir eğlence aracı değil, kültürel bir sanattır. Kültürden yoksun bir toplum her zaman horlanmağa, aşağılanmağa ve sömürülmeğe mahkûmdur! Bu, senelerdir süregelen mahkûmiyete DUR! demek za-manı gelmiştir! Sinema kanunu çıkmak üzere... Gelin BİRLİK OLALIM! Emekçi arkadaş-larımız, el ele iyi günlerimize, en doğru yaşamlarımıza!

KÜLTÜR-İŞ SENDİKASI

Kültür-iş 19 ayrı işkolunda örgütlenmek, her örgüt içinde de ayrı bir sinema eği-tim düzeni kurmak istemektedir. Oldukça güç gözükün bu örgütlenme şu işkollarında yapılacaktır : 1 — Oyuncular, 2 — Yönetmenler, 3 — Senaryo yazarları, 4 — Kamera-manlar, 5 — Işık yönetmenleri, 6 — Prodüksiyon âmirleri, 7 — Dublaj sanatçıları, 8 — Stüdyo emekçileri, 9 — Set işçileri, 10 — Işık işçileri, 11 — Yönetmen yardımcıları, 12 — Kamera yardımcıları, 13 — Figüranlar, 14 — Kostümcü-aksesuaracı, 15 — Mak-yaıncı, 16 — Dekoratör, 17 — Film müzikçileri, 18 — Kavgaçılar, 19 — Sinema yer göstericileri, kasiyerler, makinistler.

Kültür-iş'e katılan Yeşilçam emekçilerinin sayısı, her gün biraz daha artmaktadır.

46 YAPIMCININ KOOPERATIFI

Bir süre önce, Yeşilçam'ın iki büyük sinema ayağını ellerinde tutan 10 büyük ya-pımcının kurdukları yeni Türk Film Yapımcıları Cemiyeti'nin karşısında bir güç olabil-mek ve özellikle yeni hükümet düzeninde kooperatiflere öncelikle tanınan kredi olanak-larından yararlanmak amacıyla, 46 küçük yapımcı, Murat Film sahibi Süreyya Duru'nun önderliğinde bir yapım kooperatifi (FIDE Ko.) kurdular. Kredi sağlama olanakları dışın-da kooperatife giren her yapımevinin çekeceği filmlerin merkezi bir dağıtım şebekesi içinde işletmeye sokulacağı da amaçlar arasında gösteriliyor. Öte yandan bu birleşme çabalarına katılmayan ya da öngörülen 30.000 TL. katılma payını veremeyecek durum-daki başka yapımcıları da bu kooperatife karşı başka birleşme yolları düşünmekte idiler.

ÜMIT UTKU VE SİNEMA KANUNU TASARISI

Bütün bu hareketlerin yanısıra Yeşilçam içinde yeni hükûmete sunulacak bir sine-ma kanunu tasarısı da yapımcı-yönetmen Ümit Utku'nun önderliğinde hazırlanmış ve bastırılmış bulunmaktadır. Yerli Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası ve Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti'nce hazırlandığı belirtilen ve "Ulusal film, sinema, tiyatro, stüdyo ve benzeri sanat kolları"ni kapsayan kanun tasarısı tam olarak şu kişilerin katılımıyla gerçekleştirilmiştir : Ümit Utku (yapımcı-yönetmen), Berker İnanoğlu (yapımcı), Murat Soydan (oyuncu), Nisa Serezli (tiyatro oyuncusu), Dr. Arşavir Alyanak (yönetmen), Bü-lent Oran (senaryo yazarı), Hüsnü Cantürk (yapımcı), Enver Burçkin (görüntü yönetme-ni), Cahit Gürbüzler (işletmeci).

Tasarıda başlıca istekler arasında, her sinemanın mevsim süresince en az 8 yerli film gösterme zorunluğu, belediye eğlence rüsumunun yerli film için % 25'ten, yabancı film için % 40'tan fazla olmaması, her sinemanın esas filmden önce saarelerde en az beş dakikalık bir kısa belgesel film gösterme zorunluğu, bir Ulusal Film, Sinema, Tiy-atro ve Stüdyo Komitesi kurulması gereği, bu komitenin eleman yetiştirme, prim ve ödülleri dağıtma, gerekli şartları haiz filmlere kredi verme, sanatçılara burslar verme, sosyal mesken temin etme, huzur evleri açma, kısa film kredisi verme ve dış şenlik-

lere katılacak yerli filmleri seçme gibi görevleri olabileceği, boş sinema filmi ithalinin liberasyona tabi olması, dolu film ithalinde kota uygulanması gibi konular yer almaktadır. Sansür konusunda Ümit Utku ekibinin büyük bir değişiklik önermedikleri görülmektedir.

ORHAN BİRGİT VE SANSÜR

Çeşitli çevrelerden Türk sinemasının sorunları üstüne gelen öneriler karşısında Turizm ve Tanıtma Bakanı Orhan Birgit, özellikle sansür tüzüğünde önemli değişiklikler yapılacağını, Ortak Pazar ya da Avrupa ülkelerinde bulunan özgürlüklerin Türkiye'de de yürürlüğe konacağını belirtmiş, sansürün özgürlüğü bir biçimde değiştirileceğini açıklamıştır. Ayrıca devletin sinema alanındaki "kaliteli girişimleri destekleyeceğini" belirten bakan, Türkiye'de sinema sanatının yabancı ülkelerle rekabet edebilecek bir seviyeye getirilmesi için getirilecek bütün önerileri değerlendireceklerini söylemiştir. Sansürde yapılacak özgürlüğü değişikliklerin yine de "toplumun değer yargılarını rencide etmeyecek biçimde" olacağını söyleyen Birgit'in bu açıklaması, sinema çevrelerinde (politik filmlere daha hoşgörülü, müstahcen filmlere daha sert bir sansür uygulaması) getirileceği biçiminde yorumlanmaktadır.

YERLİ FİLMLEİN GİŞE DURUMLARI

1973-74 mevsimi şubat ortalarına kadar en çok seyirci topladığı kabul edilen SARAY ayağı sinemalarındaki gayri safi hasılat rakamları açıklanmıştır. Buna göre bu ayakta gösterilen yerli filmlerle, bunların bir haftalık gelirleri şöyledir:

Filmler (Şirketi)	Gösteri tarihi	Saray geliri	1. ayak toplam geliri
Çaresizler (Cem Film)	1-7.10.1973	64.363.—	326.163.30
7 Evlat 2 Damat (Erman Film)	8-14.10.1973	33.342.—	209.888.50
Bitirim Kardeşleri (Erler Film)	15-21.10.1973	47.833.—	290.636.—
Vurun Kahpeye (Erman Film)	22-28.10.1973	29.659.—	182.943.25
Kara Murat (Erler Film)	29-4.10-11.1973	87.291.75	511.877.—
Umut Dünyası (Akün Film)	5-11.11.1973	48.289.75	309.421.—
Küçük Kovboy (Erler Film)	12-18.11.1973	82.868.—	567.569.—
Hayat Bayram Olsa (Erman Film)	9-25.11.1973	57.853.—	363.442.—
Tarkan Güçlü Kahraman (Arzu F.)	26-2.11-12.1973	63.696.75	408.440.—
Ağlıyorum (Sine Film)	3-9.12.1973	47.862.75	315.514.—
Yalancı Yârim (Arzu Film)	10-16.12.1973	62.504.—	417.764.—
Karateci Kız (Erler Film)	17-23.12.1973	57.931.—	401.951.—
Düğün (Erman Film)	24-30.12.1973	46.460.—	275.256.—
Güllü Geliyor Güllü (Akün Film)	31-6.12-1.73-74	86.555.—	563.562.—
Soyuncular (Erler Film)	7-13.1.1974	60.818.75	428.064.—
Oh Olsun (Arzu Film)	14-20.1.1974	69.147.75	517.609.50
Azap (Akün Film)	21-27.1.1974	57.484.50	356.137.75
Ben Doğarken Ölmüşüm (Erman F.)	28-3.1-2.1974	81.420.—	516.317.50
Yeryüzünde Bir Melek (Erman F.)	4-10.2.1974	69.926.—	478.147.25
Düşman (Sine Film)	11-17.2.1974	56.646.—	383.163.50

Listeden görüldüğü gibi 15 sinemayı kapsayan SARAY AYAĞI'nın en çok iş yapan filmleri KÜÇÜK KOVBOY, OH OLSUN, BEN DOĞARKEN ÖLMÜŞÜM, GÜLLÜ GE-LİYOR GÜLLÜ ve KARA MURAT olmuştur. En az iş yapan filmler olarak da VURUN KAHPEYE, 7 EVLAT İKİ DAMAT gibi Halit Refiğ imzasını taşıyan filmler ve Akad'in DÜĞÜN'ü dikkati çekmektedir.



"Bebek" in iki oyuncusu Lil Terselius ve Tuncel Kurtiz

SELÂHATTİN İÇSEL ÖLDÜ

Türk sinemasının "Selâhi Baba"sı, emektar karakter oyuncusu Selâhattin İçsel şubat ayı içinde öldü. 1901 yılında İstanbul'da doğan İçsel, ilk kez 1925'de Komik Nedim Topluluğu ile tiyatro oyunculuğuna atılmış, İstanbul Şehir Tiyatrosu, Hafız İhsan, Atıf Kaptan, Kemal Dirim, Nuri Genç ve Avni Dilligil topluluklarında oynamış ve karakter oyuncusu olarak da sinemaya 200 kadar filmde hizmet etmişti. İçsel'in ölümü sinema çevrelerinde derin bir üzüntü yaratmıştır.

TUNCCEL KURTİZ İSVEÇ'TE FİLM YAPIYOR

1973 yılı başlarında İsveç Devlet Tiyatrosu'ndan 4 aylık yönetmenlik bursu alarak İsveç'e giden Türk sinema ve tiyatrosunun yetenekli oyuncusu Tuncel Kurtiz, daha sonra İsveç'te kalmayıp Avrupa'yı dolaşmış, 1973 Nisan'ında Alman televizyonu için Türk işçileri üstüne yapılmış bir filmde oynamış, Haziran ayında "Bebek" filminde başrolü çıkmıştı. Kurtiz şu sıralarda yine Avrupa'da bulunan eski sinema oyuncularından Tunç Okan'la birlikte Stockholm'de bir televizyon filmi çeviriyor. Kurtiz-Okan ikilisinin yönettikleri film, İsveç'e iş aramaya gelen bir grup Türk'ün hikâyesini ele alıyor.

"BEBEK" İSVEÇ TV'SİNDE GÖSTERİLDİ

Yönetmenliğini bayan Barbro Karabuda'nın, görüntü yönetmenliğini de Güneş Karabuda ile Emre Gönenç'in yaptıkları BEBEK filmi, bilindiği gibi Yaşar Kemal'in bir kısa hikâyesinden uyarlanmış ve 1973 Haziran-Temmuz aylarında Cezayir'in köylerinde çekilmişti. 16 mm. ile renkli olarak çekilen ve 5500 m. den fazla negatif harcaması sonucu ortaya çıkarılan 65 dakikalık filmde Gürel Yontan, sanat yönetmenliği yapmış, başrolleri de Tuncel Kurtiz, Inga Landgré, Harriet Anderson, Lil Terselius, Aliye Rona, Rahmi Saltuk ve Tunç Okan oynamışlardı. İsveç Televizyonu adına yapılan film, İsveçli oyunculara da çok kısa Türkçe kelimeler öğretilerek tamamen Türkçe olarak çevrilmişti. "Bebek" Aralık ayı başlarında İsveç Televizyonunda gösterildi. Filmin gösterisinden önce de Yaşar Kemal'le yapılmış bir röportaj filmi sunuldu. BEBEK'in şimdilik tüm Skandinav ülkelerine satıldığı öğrenildi.

Ülkeler

Arjantin Sineması ve üç önemli yapıt

Çeviren ve Derleyen : ENGIN AYÇA

Aşağıdaki yazılar, bugün Amerikan emperyalizminin sultası altında bulunan Güney Amerika ülkelerinden Arjantin'de son yıllarda gelişen bağımsız ve devrimci yeraltı sineması örneklerini tanıtıcı bir nitelik taşıyor. Arjantin, sineması uzun yıllar bir varlık gösterememiş bir üçüncü dünya ülkesidir. Burada sinemasının geçmişi üstüne uzun açıklamalar vermek istemiyoruz.

Bağımsız sinema çalışmalarının alternatif olarak ortaya çıktığı piyasa sinema düzeni, sinemanın ortaya çıktığı 1896'lardan bu yana kendi halinde bir gelişme çizgisi gösteriyor. 1930-50 yılları arasında bir yandan bulvar tiyatrolarının ve radyonun alışılmış komedilerine, bir yandan da Avrupa sinema etkilerini taşıyan edebî uyarlamalara dayanan bir yapım çizgisi gösteriyor. 1940'lara doğru tüm Güney Amerika ülkelerine film satan Arjantin, Amerikan sinemasının Meksika'da giriştiği yatırımların sonucunda piyasasını kaybetmeye başlıyor. 1946-55 yıllarındaki Peron yönetiminin sert sansürü, film teşvik tedbirlerinin iyi yönlendirilmemesi sonucu endüstri duraklama geçiriyor. Film sayısı 1942'de (57) iken, 1955'te (43) e düşüyor. 1950'lerde ulusal olma çizgisinde birkaç yönetmenin çabaları ve özellikle Leopoldo Torre Nilsson'un yapıtları dikkati çekiyor. 1960 sonrasında kısa bir süre için devlet, yeni-dalga etkisiyle sinemaya geçen yeni gençlere teşvik ödülleri politikası uyguluyor. David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Lautaro Marva, Manuel Antin gibi gençler çıkıyor, kısa bir süre sonra çoğu piyasa kalıplarına uymak zorunda kalıyorlar; Leonardo Favio 1964-68 arasında bazı dikkati çeken denemeler veriyor. 1969'da çoğu reklâm filmciliğinden gelme yeni bir genç sinemacılar gurubu doğuyor, Alberto Fischermann, Hugo Santiago, Jorge Cedron'un adları duyuluyor, son yıllarda ise piyasada genellikle tarihî ya da "folk-epic" türde devletin desteklediği ticarî yapıtlarla, pop şarkıcılarının filmleri çevriliyor. Torre Nilsson, piyasa içinde dirençli birkaç deneme vermeye çalışıyor. 1972'de 1927 sinema salonuna sahip bulunan Arjantin'de yıllık yapım sayısı, 1970'de (28), 1971'de (34) film.. Ülkede en çok Amerikan, İtalyan, İngiliz, İspanyol ve Fransız filmleri gösteriliyor. Son yıllarda büyük iş yapan filmler arasında "Love Story", "Airport", "Venga a Prendere il Caffè da noi" bulunuyor.

Bu piyasa düzenine karşı olarak 1968'de "paralel sinema" diye de adlandırılan bir bağımsız, yeraltı sineması gurubu oluşuyor ve Fernando Solanas, Octavio Getino gibi sinemacılar ülkelerinin sorunlarına yönelik SİYASAL amaçlı sinema yapma eyleminin başını çekiyorlar. Kısıtlı olanaklarla çalışılıyor, filmlerin dağıtımı öğretiler birlikleri ve siyasi guruplarca, piyasa düzeninin dışında gerçekleştiriliyor. Böylece de sansür meka-



Edgardo Cozarinsky / DOT, DOT, DOT



Bir desen

nizmasının dışında kalınmış olunuyor. Gereğinde 16 mm. ile çalışılıp sonradan 35 mm. lik kopyalar bastırılıyor. Filmleri yapmak için harcanan paralar, sonradan bu filmlerin komşu ya da denizaşırı ülkelere, bu arada Avrupa'ya satışları ile karşılanmaya çalışılıyor. Solanas -Getino ikilisinin 1968'de yaptıkları ve Peron rejimini yaşanabilir, halkçı bir alternatif olarak yorumladıkları "Kızgın Fırınlar Saati" adlı 4 saat, 20 dakika uzunluğundaki film, Peronist yeraltı gurubunun örnek ilerici filmi olarak tanımlanıyor. Peronist Parti, 1972 sonlarında Solanas'a, Peron'un 1955'ten sonraki Madrid sürgünü hakkında bir uzun belgesel film de yaptırıyor. Solanas'ın ilk uzun konulu filmi de 1972'de Batı Alman ve Fransız televizyonları hesabına renkli olarak çevirdiği biliniyor: "Los Hijos de Fierro" (Fierro'nun Oğulları). Yeraltı gurubunun ilginç bir başka filmi de Gerardo Vallejo'nun "El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales" (Yaşlı Reales'in Ölüme Dek Giden Yolu) oluyor. Yeraltı gurubunun öteki yönetmenleri arasında Julio Ludiena, Edgardo Cozarinsky, Miguel Beio, Edgardo Kleinman ve 1969 kuşağında olup kısıtlı ölçüler içinde bağımsız filmlerle sinemaya geçen ama ilk filmlerini normal piyasa düzeni içinde dağıtan, daha sonra ise bütünüyle yeraltına geçen Alberto Fischermann ve Jorge Cedron da sayılabilir. Bu yönetmenlerin yapıtlarına da kısaca bakarsak; Ludiena, "Alianza Para el Progreso" de bir alegori denemesine girişip Amerika'yı şuh ve lesbien bir sarışın, "Amerikan yaşama tarzı"nın rüyasını gören genç bir kızı da Arjantin orta sınıfının temsilcisi olarak koyuyor, filmde gerillacı, öğrenci ve rüşvet yiyen partici kahramanlar da yer alıyor.. Cozarinsky'nin "...Dot Dot Dot" (...Nokta Nokta Nokta) adlı filmi toplumsal bir çerçeve içinde aşırı saçtı bir eski papazın incelemesine gidiyor.. Bejo'nun "Esperen la Llegada de Hallewyn" (H.'in Gelişini Bekleyin) filmi kendi düzeninden kovduğu kişiler tarafından yaşamı sona erdirilen bir burjuva ailesini anlatıyor.. Kleinman'ın "Repitan con Nosotros el Siguiente Ejercicio" (Bizimle Beraber Aşağıdaki Alıştırmayı Tekrarlayın:) adlı filmi de bir bürokrat ile bir genel kadın arasındaki söz ve hareketleri, baskıcı devlet düzeni içindeki tipik cinsel yaşam örneği olarak gösterip, inceliyor... Cedron, yarı-belgesel "Operacion Masacre" (Katliam Hareketi) filmini bitirmiş durumda.. Fischermann ise sarı sendikalara nüfuz etmek isteyen işçi liderlerinin başarısız girişimiyle ilgili yarı-begesel, yarı-oyunculu bir film denemesine girişmiştir.. Fernando Solanas'ın dışındaki yeraltı sinemacılarının çoğunun filmleri, Solanas'a göre daha az basit dilli ve içerikli yapıtlardır. Bu özellik, Solanas'ın "direkt" mesajlı "harekete geçirme filmi" tavrının önemini SİYASAL açıdan daha bir ortaya koyuyor. Aşağıda tanıttığımız çeşitli filmler, Arjantin yeraltı sinemasının, ya da Üniversite sinema çalışmalarının toplumsal sorunlar karşısında "direkt" anlatım tavrını önemseyen örnekleri olarak özel bir önem taşımaktadır.

KIZGIN FIRINLAR SAATI (1968)**(La Hora de los Hornos)**

Yeni somürgecilik, şiddet ve kurtuluş üzerine belgeler ve notlar :

ARJANTİN 1966 - 67

"Arjantin sorunu tamamen siyasaldır. Sömürge olmamak için tek çıkar yol vardır, o da iktidarı halka vermektir."

PERON

"Bizim her hareketimiz emperyalizme karşı bir savaş çılgılığı ve insan neslinin en büyük düşmanı olan ABD'ye karşı halkların birleşmesi için bir çağrıdır."

CHE GUEVARA

"Hepimizi ilgilendiren kurtuluş savaşına eğer hep birlikte katılacaksak, burada temiz kalmış eller, masumlar, seyirciler olamaz. Hepimiz ellerimizi toprağımızın batağında ve beyinlerimizin boşluğunda kirletiriz. Her seyirci ya iğrenç korkaktır ya da hain."

FRANTZ FANON

"La Hora de los Hornos" filmi üç bölümden oluşmaktadır ve tüm uzunluğu 4 saat 20 dakikadır.

Bu makale-film Arjantin'de ilk kez denenmektedir ve ulusal kurtuluş sorununu ele almaktadır. Filmin tamamlanması iki yıl sürmüştür. Çekim süresince, filmi yapanlar gerekli olan çeşitli belgeleri toplayabilmek için, Arjantin'de 18.000 km. den fazla yol katettiler ve 180 saatlik söyleşiler yaptılar.

Filmin çoğu 16 mm. lik kamerayla çekildi ve sonradan büyütüldü. Çalışmalar, Arjantin'deki günün koşulları gereği gizli olarak sürdürüldü.

Filmin birinci bölümü**YENİ SÖMÜRGEÇİLİK VE ŞİDDET**

Che Guevara'ya ve Latin Amerika'nın kurtuluşu savaşında ölenlere ithaf edilmiştir.

Uzunluğu : 95 dakika, 35 mm. Siyah-beyaz.

Arjantin'in bağımlılığı üzerine bir giriş olan bu bölüm 13 kısımdan oluşmaktadır. Başlıkları şöyledir: Tarih - Ülke - Günlük şiddet - Liman şehri - Oligarşi - Sistem - Sivasal - şiddet - Yeni ırkçılık - Bağımlılık - Kültürel şiddet - Modeller - İdeolojik savaş - Seçim.

Latin Amerika ülkelerinin hepsi gibi Arjantin de bağımlılığın ve emperyalizmin yaratığı kötülüklerle birlikte yaşamaktadır. Halk üzerine uygulanan şiddet hergün olmaktadır ve oldukça da başarıyla gizlenmektedir; görünür bir biçimde belirmesine hiç de gerek yoktur, çünkü güçlü bir biçimde vardır zaten. Bunun sonuçları da açıktır, okuma-yazma bilmemektir, yabancılaştırma, gerçek ulusal değerlerin yok edilmesidir. Şiddet sözde Barıştır, Düzendir, Normalliktir. Latin Amerika insanı, ne kendi yaşam biçimini, ne de kendi gerçek ölümü seçebilir. Hayat da, ölüm de bu günlük şiddete doğrudan bağlıdır. Latin Amerika ve Arjantin insanı, ancak ve ancak başkaldırarak kendi varlığına sahip olabilir.

Filmin ikinci bölümü**KURTULUŞ YOLUNDA HAREKET ETME**

Arjantin halkının yakında verdiği kurtuluş mücadelesi üzerinde tartışmalar, belgeler, notlar.



Solanas - Getino / KIZGIN FIRINLAR SAATI

Arjantinlilerin ulusal bilincini doğurtan Peronist proletarya'ya ithaf edilmiştir.

Uzunluğu : 120 dakika, 35 mm. Siyah-beyaz.

Özgül birtakım değerlerin dışında, film ayrıca kıskırtıcı bir unsur ve KURTULUŞ YOLUNDA BİR HAREKET olmak istemektedir.

Gösteri başlamadan önce seyircilere, General San Martin'in 1819 yılında halkı, kurtuluşu için mücadeleye çağıran emri dağıtılır. Devrimci marşlar çalmaktadır bir yandan da. Filmin aralarında bir kişi tartışmaları yönetir.

Bir bez üstüne yazılı olanlar HAREKET'in havasını daha bir belirler : HER SEYİRCİ YA İĞRENÇ KORKAKTIR YA DA HAIN - Frantz Fanon.

Bu ikinci bölümün birinci kısmının adı PERONİZMİN GELİŞMESİ (1945 - 55) dir.

Burada, sömürülen toplumsal sınıfların siyasal hayatı ve halk yönetimi (iktidarı) için mücadeleye ilk kez girdikleri 10 yıllık ulusal yaşamı, eleştirel olarak incelenmektedir. Peronist Hareket, Arjantin toplumunun ve aynı durumda olan bağımlı ülkelerin sınırları, koşulları göz önünde tutularak ele alınmaktadır. Hareket, bugün tarihin en büyük gücü diye adlandırılan ÜÇÜNCÜ DÜNYA'nın ilk habercisi olarak gösterilmektedir. 10 bölüme ayrılmaktadır : 17 Ekim - Sözde sol ve Peronizm - Peronizm iktidarda - Peronist iktidarın bunalımı - 16 Haziran 1955 - 31 Ağustos - Ulusal bozgun - Gorillerin bayramı - Kurtarıcı devrimin şiddeti - Dialog için düşünceler.

İkinci kısmın adı KARŞI KOYMA'NIN GELİŞMESİ'dir.

Burada, filmin ON YILLIK ŞİDDET (1955 - 65) diye adlandırdığı dönemde Arjantin işçilerinin giriştikleri mücadeleler yansıtılmaktadır. Belirli bilgileri, haberler, söyleşiler (konuşmalar), Karşıkoyma'nın en anlamlı eylemlerinin eleştirel incelemeleri izler. Söyleşilerde, isimsiz metalürji işçilerinden, işçi Merkezi Genel Sekreterine kadar çeşitli kişiler dinlenir. Şu bölümlerden kuruludur : Giriş - Kendiliğindenlik - Gizlilik - 1955 - 58

oyları - Sendikalar - 1959 oyunları - Orta tabakalar ve (entellaktüellik) aydın olma - 1960-66 oyunları - Fabrika işgalleri - Kendiliğindenliğin sınırları - Bugünkü mücadele - Tartışma başlangıcı.

Hareket tartışmaların son bulmasıyla biter; bu bakımdan bunun zamanını hazır bulanlar saptayacaklardır.

Filmin üçüncü bölümü ŞİDDET VE KURTULUŞ

Bu Kurtuluş mücadelesinin yarattığı yeni insana ithaf edilmiştir.

Filmin bu üçüncü bölümü de KURTULUŞ İÇİN HAREKET'tir. Kurtuluş biçimi olarak tanık olunanlar, mektuplar, söyleşiler, şiddet konusundaki görüşler incelenir ve yeni yeni şeylerin, mektupların, bilgilerin getirilebilmesi için "açık bir yer" yapılır. Tartışmalar burada da öngörülmüştür. Film, görüntülerin ve "La Hora de los Hornos" marşının kaynaşarak sentezin bir öneriye dönüştürdüğü sekansla son bulur. Şu başlıklardan oluşmaktadır: Eski bir şiddet öyküsü - Militan mektupları: legalite tuzağı - Cezadan kurtulma (af) - Juli Troxler'le söyleşi - Mektup: davranış - Kurbanlar - Mektup: savaş - Devrimci ulusçuluk - Juan José Hernandez Arregui ile söyleşi - Anlatıcı tarafından okunan bir mektup: şiddetimizin haklılığı - Yeni mektuplara, görüşlere, bilgilere açık bir bölüm - Bitiş şarkısı: Kurtuluş olarak şiddet.

Filmin Anlamı

"Bizim gibi yeni sömürge bir ülke halkı ne üzerinde yaşadığı toprağın ne de kafasına sokulan düşüncelerin sahibidir. Egemen kültür kendisinininki değildir, tam tersine onun kurbanıdır. Yalnızca ulusal bilince sahiptir ve tek dayanağı da devrimci yetenekleridir. Başkaldırma onun en büyük kültür gösteresidir. Bu bakımdan aydınların burada yapabilecekleri tek şey bu başkaldırıyla birleşmeleri, ona tanık olmaları, onu derinleştirmeleridir.

Lâtin Amerika'da artık seyircilere, masumlara yer yoktur. Emperyalizmin suç ortağıdır bunların herbiri. Ulusal kurtuluş mücadelesine hizmet etmeyen her aydın çalışması, düşman tarafından kolayca hazmedilir ve sistem kültürünün kara kuyusunda gömülür gider.

Sinemacı ve bağımlı bir ülke insanı olarak bizim çalışmalarımız ne Evrensel Kültür'e ne sanata, ne de soyutlanmış insana ödün vermeyi kabul eder. Lâtin Amerikalı ve Arjantinli olan somut insanın ve vatanımızın kurtuluşuna bağlanmayı amaçlıyoruz herşeyden önce.

Büyük uluslardan ayrı olarak, bizim ülkede haberleşme yoktur. Bir sözde haberleşme, yeni sömürgecilere ustalıkla halktan gerçekleri saklatmakta ve onlara hayat hakkı tanımamaktadır. Haberler aramak, tanıklar toplamak, geçceği ortaya koymak için temeldir ve bu Lâtin Amerika'da devrimci bir önem kazanır.

Kurtuluş mücadelesine hizmet etmek için ortaya çıkmış bir sinema, normal sinema seyircilerini amaçlamaz, bunun yerine kitamızın büyük devriminin harika yaratıcılarına yönelir. Amacı ezenlere karşı verilen savaşa yararlı olmaktır, bu yüzden de ulusal gerçek gibi yıkıcı bir sinemadır. Belki pek az kimseye ulaşacaktır, ama onların aracılığıyla daha geniş toplum tabakalarına yayılacaktır. Bu sinemanın estetiği mücadelenin gereksinmelerine ve olanaklarına bağlıdır.

"La Hora de los Hornos" herşeyden önce **kurtuluş için bir hareket**, sonra da bir film-dir. Suç ortaklarını, seyircileri ya da masumları kabul etmiyen anti-emperyalist bir **hare-**

kettir. Karşılıklı tartışmaya açıktır ve devrimci iktidarı ve çarşısı ve bazaar da içinde bulunmuş sınırlamaları yansıtır, ama aynı anda her ikisiyle mücadelede aynı bulunan olanakları da verir.”

Film Üstüne

Fernando E. Solanas - Octavio Getino

“La Hora de los Hornos” bir gösteri sineması (cinéma spectacle) olarak düşünülmemiştir. Film kendini film olarak reddetmekte ve görmeği gelenlerin önünde açılmaktadır. Bu şekilde de bir oluşum gerçekleşmektedir. Film hazır bulunanlarca geliştirilmekte, tamamlanmaktadır; bu hazır bulunanlar tarihin gerçek kahramanlarıdır (yapıcılarıdır) ve film bunlara tanıklık etmektedir: Önemli olan filmin görüntüleri değil, her gösterimde ortaya çıkan canlı durumdur. Kurtuluş savaşının öncülleri olan insanların kendi aralarında gerçekleştirdikleri bir birliktir bu, yani aynı anda hem sinema salonunda bulunur, hem de perdede olan insanların. Böylece bu eylem alanı insanın kendi kurtuluşunu pekiştirdiği bir alan olmaktadır; kişi kurtuluşu için gerekli en uygun hareket üstüne düşmektedir.

Her gösterimde film yeni sonuçlar elde etmektedir, çünkü her keresinde de değişik kimseler, değişik salon ve değişik zamanlar söz konusudur: Film eylemi oluşturacak bir unsurdur, ama hepsi bu kadar da değildir. Film gösterilerini düzenleyenlere filmin yönetmenlerinin tavsiyeleri vardır: Her keresinde salonda oluşan eylemi güçlendirecek, hazır bulunanlar arasında kaynaşmayı, bütünleşmeyi sağlayacak çeşitli şeyler filme eklenebilir. Örneğin salondan olaylara tanıklar çıkartılabilir, gelmiş mektuplar ya da bir rapor okunabilir, şarkı, şiir söylenebilir, canlı bir gösteri yapılabilir, hattâ şerefe bir bardak şarap bile içilebilir. Çünkü herşeyden önce önemli olan OLUŞUM'a hayat vermektir.



Octavio Getino - Fernando Solanas

Salondaki oluşum hazır bulunan bir ya da birkaç yönetici tarafından geliştirilir ve josterimi hazır bulunanlar istedikleri zaman durdurarak, görülenler üzerine tartışabilirler, bu şekilde filmde söylenenler olayların kahramanlarının karşılıklı söyleşileri "seyirci" olmayı tamamen ortadan kaldırır.

Arjantin'de bu tür bir sinema çalışmasına yönelme Sistem'e karşı girişilen mücadelenin ortaya koyduğu bir zorunluk sonucudur. "Eylem-film" kahramanlarını seçer; geniş halk kesimlerine doğrudan gidemeyeceği için tek yayılma, dağıtım yolu olarak işçi, öğrenci, halk örgütlerini görür. Bu açıdan film, gerek Arjantin'in gerekse Lâtin Amerika'nın en önemli sorununa, yani ülkemizin kurtuluşuna bir çözüm getirmek için katkıda bulunmak istemektedir.

INFORMES Y TESTIMONOS LA TORTURA POLITICA EN LA ARGENTINA, 1966-1972

(Haberler ve Tanıklar - Arjantin'de Siyasal İşkence, 1966-1972)

Gerçekleştirilenler / Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina, Silvia Verga. Müzik / İş grubu tarafından derlenmiş ve düzenlenmiştir. Ses / José Grammatico. Uzunluğu / 90 dakika. 16 mm.

1966 temmuz'undan 1972'nin sonuna dek Arjantin, tarihinin en kanlı ve karanlık bir dönemni yaşadı. Askeri diktatörlerce birbiri peşisıra getirilen iktidarların hepsi de halka karşı olan, emperyalist, ve baskıcı bir sistemin tüm kaba ve vahşi girişimlerine karşı koyan her türlü halk hareketlerini, devrimci hareketleri, örgütsel hareketleri ezmek için baskı mekanizmasını (çarkını) çalıştırdılar. İşte bu şiddet içerisinde gerçekleştirilen **Haberler ve Tanıklar, Arjantin'de Siyasal İşkence, 1966-1972**, sözü edilen tarihsel dönemin tahammülsüzlükleri ve baskı ile işkencenin en korkunç yöntemlerinin incelikle, ahlaksızca uygulamaları üzerine, sözlü tanıklıklar ve görüntüler yoluyla düşünülmektedir.

Başta diktanın siyasal tutsakları için para toplamayı amaçlayarak düşünülen film, 1973 mayıs'ının başlarında bitti. Daha doğrusu, 25 mayıs 1973, Halk hükümetinin iktidara geldiği zaman. Bu sonuncusu siyasal tutuklular için af çıkardı, baskı kanunlarını kaldırdı, özel mahkemeleri dağıttı. Bu sıralarda film halkın karşısına çıkarıldı.

90 dakika uzunluğunda olan film, Plata Üniversitesi Sinema Okulu'ndaki bir grup tarafından ve çeşitli teknisyen ve oyuncuların gerek siyasal gerekse malzeme katkılarıyla gizli olarak gerçekleştirildi; sekiz tabloda ve bir prolog ile epilogdan oluşan filmin çatısı kronolojik bir sıra izlemiyor, her tablonun kendi içinde bir bütünlüğü ve bir ortax çizgisi var; bu, çeşitli tablolarda beliren kişilerce oluşturulmaktadır ve herbiri aralarında ortak bir temayla birleşmektedir: şiddet, özel biçimdeki işkence.

Tablolar hepimizin yaşamak zorunda kaldığı tarihsel döneme katılanların belgesel tanıklıklarıyla tamamlanmaktadır. İşkenceye uğramış biri, işkenceye uğramış ve kaybolmuş birinin kız arkadaşı, bir anne, bir mektup ve bir avukat, bir psikolog; bütün bunlara ekonomik ve siyasal şiddet üzerine veriler eklenmektedir.

Filmin yapımı on gün aldı, ekim 1972'den başlayarak, tamamen yeraltı yaşantısı' olarak ve yöneticiler, oyuncular ve teknik yardımcıları arasında düzenlenen çalışmanın bütün gereklilerini yerine getirerek.

Ayrıca film için çeşitli siyasal grup ve kuruluşların, özellikle Buenos Aires İnsan Hakları Komisyonu'nun emrimize verdiği malzemelere ve "Nuevo Hombre", Uruguay'da "Marcha", "Primera Plana" gibi yayınların danışmanlığına da başvurulmuştur. Filmin geçenlerdeki son gösterilerinde eleştirmenlerin ve halkın tepkileri genellikle iyiydi, olumlu: hepsi de filmin aydınlatıcı önemli bir belge niteliğinde olduğunda birleşiyorlardı.

Film Hakkında Birkaç Söz

1955'te başlayan 7 yıllık dikta ve baskı dönemi, birçok şeylerin olduğu gibi sinemanın da ülkemizde öncelikle siyasallaşmasını pekiştirmiştir. "La Hora de los Hornos" ve "El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales (Yaşlı Reales'in Ölümüne Dek Giden Yolu)" gibi filmler muhakkak ki bu kültürel çizginin en önemli ürünleridir. Birincisi sinema aracılığıyla etkin olarak harekete geçirmek ve militanlaştırmakta haber dilini kullandığı için, Girardo Vallejo'nun filmi ise, tarihi (gerçek olayları), devrimci bir potada birleştirecek şekilde ayrıntılarla dolu dramatik bir mekanizmayla yanıttığı için.

Her iki uygulama da geçerlidir, ve birbirlerini engellemektedir. Bu yılların dışı mik karmaşığı ilerlemeleri ve çelişkileriyle, kitlelerin yeni deneyleriyle davranışlarda pragmatik bir araştırmayı belirledi ve estetik alanda kesin bir biçimin bekleneşi var. "**Haberler ve Tanıklar**", açıklamalarındaki rahatsız edici (çarpıcı) sertliğin de ötesinde, tamamen burjuvaca olan "yönetmen sinemasının" (cinéma d'auteur) yerine grup sinemasının konduğu analitik ve anlatıcı (betimleyici) bir metodoloji girişimini sergiliyor. Kolektif bir ürün olarak sinema ele alınmaktadır, ve burada halk seyirci olarak değil, yaratıcı olarak gerçekten katılmaktadır yapılarına.

Gizlilik ve Mücadele

"25 Mayıs'tan önceki baskı döneminin içinde, filmimiz siyasal tutuklulara yardım fonu toplamak için gizli bir sinema çalışması olarak var oldu," diyorlar, **Haberler ve Tanıklar**'ın yaratıcıları, Silvia Verga, Diego Eijo, Eduardo Giorello, Alfredo Oroz, Carlos A. Vallina ve Ricardo A. Moretti gibi Plata Ulusal Üniversitesi Sinema Bölümü'nün öğrencileri için film çalışmaları sömürüye ve bağımlılığa karşı verilen mücadeleye ayrıca bir katkıdır. "Bu nedenle, tekrar belirtelim, mesajın açıklığını mümkün kılmanın dışında görünüşleri çarpıtmayacak ve değiştirmeden, bozmadan yalnızca olayları yansıtacak karışık bir anlatımı kabul ettik. Bütün bunları Arjantin Devrimi sırasında ulusal kurtuluş mücadelesi veren militanları maddi ve manevi zorbalıklarla ezmek için başvurulan yöntemleri anlatmak için yaptık".

Siyasal sanat yoluyla iletilen bu siyasal yöneliş zorunlu olarak bireyselliği saf dışı edip kolektife varacaktı. Filmdeki 60 kişinin hiçbirinin (bazıları Onofre Covero'da olduğu gibi oyuncular tarafından yakın planda canlandırılmıştır) başrolde olmaması bir rastlantı değildir, kolektivite içinde hepsi de, dramatik bir koro halinde, sırayla bütünleşmektedirler, bu, işte başroldür, halkın kendisinin başrolde olması gibi. "Bu nedenle "**Haberler ve Tanıklar**"daki estetik uğraşlarımız, belgesel ile oynananı (fiction), canlandırılmış aktüalite biçiminde birleştirmekti. Temanın (yani devrimci aktivistlerin direncini kırmak için uygulanan işkence yöntemleri) ortaya koyduğu önüne geçilmez ayrılık, bizi tablolar halinde bir anlatıma götürdü, bağımsız ama aynı zamanda aralarında ilişkili olan 8 tablo sömürünün, aşırı, sentetik ve teksif edilmiş yöntemini işliyor. Her tablo, her durum emperyalizmin ekonomik şiddetinin sonucundan başka birşey olmayan uluslararası nitelikte daha genel bir siyasal şiddet çerçevesinde özgül şiddet üzerine yorumlarla, söyleyişlerle besleniyor."

Ahlâk ve Ulusal Kurtuluş

"Haberler ve Tanıklar" herşeyden önce ahlâksal bir filmdir. Siyasal yapısı ona, birtakım önkavramlardan arınmış olduğu için, Arjantin burjuva düzenine bağımlılıkla belirlenen ideolojik çerçeve içinde, getirdiği doktriner açıklık nedeniyle, tamamen konjonktürel olanı kolayca aşmasını sağlıyor. Bu nitelik kökenini, işkence edenin ve işkence yapılanın, sömürenin ve sömürülenin, kaçanın ve kovalananın, herbir tarafın kendi açısından ele aldığı bir ahlâk anlayışının eleştirisinden almaktadır. Kurtuluş ya da bağımlılık olan günümüzün alternatifini bakımından, film oluşturduğu heyecan ve nefret nedeniyle güçleri birleştirmek için gerekli ön koşulları toplamaya yaramaktadır.

"Arjantin sineması ulusundur ve yalnızca halka aittir. Sürdürmeyi değil değiştirmeyi, bağımlılığı değil kurtuluşu seçmiştir.

SINEMASAL BİLDİRİLER

Arjantin'de uygulaması olan bir çeşit sinema çalışması da sinemayla bildirimler yapmaktır. Sinemaya dil ve anlatım olarak değişik açılımlar getiren bu tür filmlerden birinin konuşmalarını aşağıda bulacaksınız :

Konuşmacı — İngiliz konsolosu ve Rosario'daki Swift buzdolabı fabrikaları yöneticisinin kaçırılması hakkında E.R.P. nin 5 ve 7 no. lu bildirisi : Halkımıza : Yüzyılımızın başlangıcından beri Swift buzdolabı fabrikaları Arjantin işçilerinin ürettikleri çok miktarda parayı toplamış ve emperyalizmin ceplerine doldurmuştur. Swift gibi kuruluşlar kukla Arjantin hükümetlerini hep etkileyegelmişlerdir; işin garip tarafı bu baylar bizleri de hep "yabancı ideolojileri taşıyanlar" olarak suçlamışlardır.

(Rosario Polis şefi kumandan Feced ile söyleşi)

Gazeteci — Komutan Feced, İngiltere konsolosunun kaçırılışıyla ilgili ne gibi yeni gelişmeler oldu?

Feced — Konsolos beyin nerede olduğu hakkında şu anda somut hiç birşey yok daha elimizde.

Gazeteci — Bu olayla ilgili gözaltına alınmış kimseler var mı?

Feced — Evet; geceleyin şehrin bütün bölgelerini kapsıyan 50'ye yakın tarama yapıldı, 20 civarında insan alâkundu, şimdi onların sorguları yapılmaktadır, fakat henüz olumlu bir sonuç almış değiliz.

Gazeteci — Bu kaçırmayla ilgili ne gibi tedbirler alındı?

Feced — Olaydan sonra polis in aldığı emniyet tedbirlerini mi kastediyorsunuz? Bütün polis kuvvetlerine böyle durumlarla ilgili bütün operasyonlar teker teker anlatıldı: kuruluşumuzun elindeki bütün olanakları kullanarak yolları tutmak, şehri kontrol etmek, taramalar, devriyeler, insanları ve arabaları çevirerek aramak, sorguya çekmek gibi...

Konuşmacı — Swift, askerî diktayla işbirliği yaparak, etler üzerine dolaplar çevirmek ve onu halk için lüks bir şey haline sokmaktadır. Swift'te çalışan bir işçi ayda 20.000 pesos (30 dolar) almaktadır yaklaşık olarak, bu ücretle Bay Silvester ve ailesi acaba Fisherton'daki ikametgâhlarında yaşayabilirler mi? Şu sıralar Swift ve Deltec diktanın başı Başkan Lanusse ile çok sıkı ilişkiler içinde, Lanusse'nin ailesi soğutucu fabrikalarının destekleyicisi olduğu kadar en önemli toprak sahiplerinden de biridir. Fakat bu kuruluşun nasıl bir kanemici sülük olduğunu en iyi sanayinin en az ücret alanları olan et işçilerinin çalışma ve yaşama koşullarında görebiliriz. Buzdolabı hücrelerinde insanlık dışı bir durum hakimdir; üretim ritmi tahammülü aşar, işçilerin sağlığı tehlikeye atılır. İşten atma, ücret vermeme tehditleriyle çalışmaya zorlanır işçiler. Sendika yöneticileri mücadeleye hiç yanaşmazlar, anlaşmazlık olmadığından değil, sömürücülerin ortağı ve işçilere ihanet içinde oldukları için.

(Swift'in yüksek memuru Bay Braccio ile söyleşi)

Gazeteci — Bay Braccio siz aynı zamanda Swift'in yüksek bir memurusunuz da, Bay Stanley'in personel ile hiç anlaşmazlığı olmuş muydu?

Braccio — Hayır, hiç bir anlaşmazlık olmadı, ayrıca sendikal sorunların bununla hiç bir ilişkisi de yok.

Gazeteci — Personelin onu daima saydığını, ona hürmet ettiğini söyleyebilir miyiz?

Braccio — Her zaman saymış, hürmet etmiştir personel, emin olun, bu olay karşısında nefret duymaktadır.

Konuşmacı — Cabrera ve diğerleri gibi emperyalist çıkarları savunmayı tercih eden yöneticiler ihanetlerinin başlarına neler getirebileceğini ciddi olarak düşünmek zorundadırlar.

Bütün bunları göz önünde tutan E.R.P. Bay Silvester'in serbest bırakılması için şunları istemektedir :

- İşten atılmış işçilerin işe alınması ve geçmiş ücretlerinin ödenmesi.
- İçerdeki şeflerin polisiye davranışlarının durması.
- üretim ritminin yavaşlatılması;
- sayısız hamile kadının işi bırakmasına ve diğerlerinin de sağlıklarını yitirmesi ne yol açan bölümlerdeki soğukluğun azaltılması,
- et işçilerine tazminat olarak, Swift'in 25 milyon pesos (30.000 dolar) tutarında yiyeceği belirlenecek mahallelere dağıtması.

Gazeteci (Swift fabrikalarının önündedir) — Saat onbeşe çok az kaldı, bu gün cuma, 28 mayıs 1971, Swift'in önündeki avlulardan birindeyiz şimdi, biraz sonra sabah vardiyesi paydos edecek.

İşte personele dağıtılacak yiyecek paketlerinden bir tanesi. Bir kilo pirinç, bir şişe zeytin yağı, süt tozu, şeker. Başka bir tarafta da battaniyeler verilecek sanıyorum, öyle değil mi beyefendi?

Adam — Evet, fakat battaniyeleri daha alamadık, pazarlık etmekteyiz.

Gazeteci — Ne zaman verilecek?

Adam — Bilmem, yarın bir kısmını veririz sanıyorum, çünkü Rosario'da bu kadar battaniyeyi bulmak zor.

Gazeteci — Şeker, zeytinyağı, süt tozu ve pirinç, 3600 kişi şu anda adam başına bir paket alacak. Yarın, mümkün olursa her işçiye iki de battaniye verilecek. Swift firması 10.000 battaniye satın aldı, fakat bunlar daha gelmedi, Rosario gibi bir şehirde hepsini toplamak kolay değil, Buenos Aires'ten getirecekler. Bunların 7.600 tanesi Swift'te çalışanlar için, geri kalanlar ise Emergencia mahallesine dağıtılacak. Burada 3000 den fazla insan, paketini almak için toplanmış bulunuyor, büyük bir kalabalık bu. Her işçi üzerinde kimliği yazılı kartını gösterecek. Burada, avluda, E.R.P. tarafından istenmiş malların dağıtıldığı bu yerde bir işçiyle konuşalım. İsminiz nedir efendim?

V. Borgon — Ventura Borgon.

Gazeteci — Bu torba içinde size ne verdiler

V. Borgon — Zeytinyağı, şeker, süt tozu ve pirinç.

Gazeteci — Bütün bu olanlar hakkında ne diyorsunuz?

V. Borgon — Çok iyi.

Gazeteci (başka birine döner) — Battaniyeleri size ne zaman vereceklerini söylediler mi?

Diğer işçi — Hiç bilmiyorum, gerçekte onları bize burada vermediler, fakat sözlerinde duracaklarını sanıyoruz...

Gazeteci — Böyle binlerce battaniyeyi, bir seferde şehirde toplamının kolay olmadığını bana söylüyorlardı. Dediklerine göre...

Diğer işçi — Kendileri bilir, bu artık onların sorunu, bizim değil, değil mi?

Gazeteci — Belki bu gün yarın gelir.

Diğer işçi — Sözlerinde duracaklarını umarız.

Gazeteci — Bütün çevrede Swift'in yaptığı yiyecek dağıtımı haberi yayılmaya başladı. Buraları şimdi Swift'in işçileri, eski işçiler doldurmakta.

Konuşmacı — Arkadaşlar, bu tür eylemlerle halkın ve işçi sınıfının çektiği acıları çözümlenemeyeceğimizi biliyoruz. Battaniyelerle, yiyeceklerle, okul malzemeleriyle Arjantin işçilerinin sefaletinin sona ermeyeceğini de biliyoruz. Ayrıca gene kısa bir süre sonra soğutuculardaki durumun eskisi gibi sömürgecilerin nasıl işlerine geliyorsa öyle olacağını da biliyoruz... Ama şunu da biliyoruz ki dilenmekle halk hiçbir şeyi ele geçirememekte, onu ancak kopara kopara almaktadır. Ne sömürenin ne de sömürülenin olduğu yeni, özgür ve sosyalist bir Arjantin er geç kurulacaktır.

Komando Luis N. Blanco, E.R.P.

İtalya Pesaro Film Şenliği'nde gösterilen filmlerin Şenlik yönetimince yayınlanan broşürlerinden alınmıştır.

Forum

Sinemada Herşey Niye Söylenemez ya da Sinemada Söylemek ve Söylenen (2)

Christlan METZ

İÇERİK VE DİŞAVURUŞ. BİÇİM VE TÖZ.

Filmlerde "biçim" ve "öz" (ya da "biçim" ile "içeriği") karşı karşıya getirilerek ne filmi, ne biçimi, ne de özü irdeyebiliriz. Kabul etmek gerekir ki nasıl sinemacının **dışavurum** yollarının aynı zamanda **tözle ilgili** nitelikleri (görüntünün ses olmadığı, dilbilimsel olmayan sesin de söz olmadığı gibi) ve bunların da **biçimsel** bir şekilde düzenlenmesi (kamera hareketleri, kurgu, görüntü uyumu, görüntü-söz ilişkisi, ses kullanılışı, vb.) oluyorsa filmlerin içeriklerinin de kendi açılarından tözle ilgili nitelikleri (aşktan söz etmek birşeydir, savaştan söz etmek başka birşey) ve biçimsel bir şekilde düzenlenmesi olmaktadır (**genç imparatoriçe Sissi**'de aşktan söz etmek birşeydir, **Senso**'da aşktan söz etmek başka birşey). Liselerde ve kolejlerdeki retorik öğretimi dışında "biçim" ve "öz" hiçbir zaman karşı karşıya konmamıştır; karşılaştırma devamlı biçim ile töz, ya da biçim ile malzeme arasında olmuştur. Ayrıca içerik biçimin değil de içinde bulunduranın yani dışavuruşun karşısına getirilmektedir. Tamamen yöntem açısından bir karşılaştırma (deminkinin aynı), geçek bir ayrılabilirlik göstermemekte ve yalnızca anlatımla ilgili herhangi bir nesnenin nasıl bir dışavurulmuş, bir de dışavurulacak yüzü olduğunu belirtmekle yetinilmektedir. Anlam taşıyan ve anlam arasında olduğu gibi, bu tür ayrımlar her zaman sürekli olarak görülenlele, sürekli aranması gerekenleri birbirinden farklılaştırmaya yaramaktadır.

Bu nedenlerden modern sinemanın kurumsal sansür karşısında kazandığı ilk zaferler — ki bunlar bile çok değerlidir — çok daha geniş ufuklar açmakta ve yalnız sinema konularının (film hikâyelerinin) değil, bunların içeriklerinin gerçeğinin de (= içeriğin biçimi) gitgide daha özgür, daha çeşitlenmiş, daha olgun olacağını umudunu vermektedir.

GERÇEK OLANIN MÜMKÜNLERİ VE SÖYLENENİN MÜMKÜNLERİ

Geçeğe benzerin kültürel ve keyfi olma özelliğinin varlığından söz etmiştik: onayladığı ve onaylamadığı mümkünler arasındaki ayrım çizgisi (onayladıklarını tam anlamında **toplucu benimsemiş** değerler saymaktadır)

ülkelere, devirlere, sanatlara ve türlere göre hatırı sayılır ölçüde değişiklikler göstermektedir. A.B.D.'de gerçeğe benzer gangster, gri renk bir pardösü ve yumuşak bir şapka giyer; Fransa'daysa (A.B.D. filmlerini taklit edenlerin dışında) çoğu kez ve rahatça Robert Dalban'ın görünüşünü almaktadır. Özenilmemiş bir giyiniş, alabros saçlar ve belirli bir şive (aynı şekilde XVIII. yüzyıl Fransız edebiyatında gerçeğe benzer kadın, sağı solu belli olmayan, karı canlı biridir, 1830'daysa hastalıklı ve utangaç).

Fakat bu tür değişiklikler, gerçeğe benzerin statüsünü değiştirmemekte, gerçeğe benzerin içeriklerini kapsamaktadır ki bu da, mümkünlerin sınırlandırılmaları arasında, ayırım çizgisinin varlığının bir sonucudur. Her zaman ve her yerde gerçeğe benzerin esiri yapıtlar kapalı yapıtlardır ve hiç bir zaman aynı uygarlığın ve aynı türün daha önceden yapılmış yapıtlarının belirlediği durumu bir parçacık bile olsa yeni mümkünlerle zenginleştirememektedirler. Gerçeğe benzer söylenmişin yeniden tekrarlanmasıdır. Her yerde ve her zaman gerçeğe benzerden kurtulabilmiş yapıtlar, açık yapıtlardır, yani bir taraftan, hayatta var olan ("gerçekçi" bir yapıt için) ya da insanların hayalindeki ("hayali" ya da "gerçekdışı" bir yapıt için) şimdi unutulmuş, daha önceki yapıtlarda gerçeğe benzerin ölçülerince peşinen bir yana bırakılmış, sayısız mümkünlerden birini işlemektedirler, ya da yeniden işlemektedirler. Yaratma anında, ne gerçek hayatın gözlemi (gerçekçi yapıtlar) ne de gerçek hayal gücünün araştırması (gerçekdışı yapıtlar) yapıtların içeriğini doğrudan belirlemektedirler, bunu asıl, pek serbest bir şekilde aynı sanat dalının daha önceki yapıtları yapmaktadır. Hayatı filme almak isteyen biri bile, hiç sanmasa da diğer filmlere göre yapacaktır filmini, çünkü çektiği şeyler hiç bir zaman tam olarak hayatın bir kesiti olamayacak, ama film olacaktır: gerçekten sinemacı hep filmler çekmektedir ve çoğu kez de kendi filmini çektiğini sanırken birazcık başkalarınınkini çekmektedir. Arada sırada bile olsa, kültürün valğine "kamplar" biçiminde derinlemesine kök salmış uyarılardan kurtulabilme için ender bulunan bir güce sahip olmak gerekmektedir: kitaplar herşeyi sürekli olarak birbirlerine yollamaktadır, resimler ve filmler de öyle.

Hayatın ya da hayalin sık sık **oluşturduğu** en "kolay" mümkünler bile film öyküsünün içine alınmak istendiğinde korkunç zorluklarla karşılaşmaktadırlar: bunu yapmak için bunları buldukları yerlerden alıp kolay olarak göründükleri dünyadan başka bir yerde yaşatmak gerekmektedir; hayatın ya da hayalin **gerçek** mümkünleri öyküye, sanki uzun zaman ötesinden ve hep tek tek, azar azar girebilirmiş gibi gelişmektedir herşey; öyle ki bunların herbiri, başka bir "dünyaya" çağrılmalarından dolayı kolaylık göreceklerine, tam tersine kökünden güçlkle bulunup çıkarılmak zorunda kalınmakta ve evrenden olumlu bir şekilde alınacağına çelişkili olarak eski yapıtlardaki yokluğundan yararlanılmaktadır. Daha **söylenmemiş** şeyleri ilk kez söylemek isteyen birinin karşısında büyük bir zorluk vardır: önce görevinin iki yönlü olduğu bilinmelidir, şöyle ki birşey söylemenin olağan güçlüğü'nün yanısıra, bugün bir de diğer söylemeklerden bunların ayrılışını söylemek gerekmektedir. Afrika'nın bol miktarda ve doğal olarak yetiştirdiği yamuk yumuk ağaçcık Monako'ya geldiğinde küçük bir harika, özel bakım isteyen az bulunur bir bitki

olmaktadır; aynı şekilde Quartier Latin sokaklarında her gün rastlanan "solcu" genç, sinemasal gerçeğe benzerlikçe onaylanmadığından, perdelerdeki **yokluğundan** kurtulmak için **La guerre est finie** (Savaş Bitti - Alain Resnais) filminin yönetmeninin özenini ve yeteneğini bekleme zorunda kaldı: o zaman da önceden hiç rastlanmamış acı, harika birşey olarak kutlandı, yani tipki gerçek gibi (= sanatta gerçek gibi) ve alkışı tutanlar her gün bunun benzerlerine sokaklarda sürekli rastlarken yaptılar bunu.

Bir filmde, kahramanın saniyenin yarısı gibi bir zaman için bile olsa gerçeğe uygun bir hareket ya da doğru bir tonlama yapması demek, film yönetmeninin müthiş zor bir girişimde başarıya ulaşması demektir, yılda ancak bir kez olabilen bu gibi durumlar karşısında duyarlı bir seyirci çok etkisi geçirmektedir, bu tür filmler ayrıca bir anda gerçeğe benzerliğe bağlı kırk filmi bir kalemde "silip atmaktadırlar".

GÖRECELİ GERÇEĞE BENZERLİK, MUTLAK GERÇEĞE BENZERLİK

Gerçeğe benzer ve karşıtı olan gerçek, aynı anda hem göreceli, hem de mutlak olarak ele alınarak tanımlanabilir. Bir mutlak ölçü, kendi başına yeterli olamaz: ne gerçeğe benzerliğin **tamamen** tutsağı olmuş bir film (olabilecek en konvansiyonel bir film bile zaman zaman birkaç çerçeve içinde değişik bir şeyin pırıltısını yansıtır) ve de gerçeğe benzerlikten tamamen kurtulmuş bir film (bunun için süper insan olmak gerekmektedir) asla bulunamayacaktır. Diğer taraftan bugünün gerçeği pekâlâ yarının gerçeğe benzeri olabilir: gerçeğin görülebildiği anlar gerçeğe benzerin bir noktadan dışarı çıktığı zamana rastlamakta ve bu şekilde de yeni bir mümkün, filmde kendini gösterebilmektedir; bir kez girdikten sonra da yazılmış, söylenmiş bir olgu olmaktadır ve böylece yeni bir gerçeğe benzerin oluşması için mümkün bir filiz: perdede söylenebilecek şeyleri alayla ve sevgiyle noktalayarak zenginleştiren genç Çekoslovak sinemasının bu özelliği, söyleme'nin bir şekli olarak belirlemekte olduğundan, bize artık hiç birşey öğretememek durumuna gelmektedir.

Gerçeğe benzerin tam bir göreceli tanımlamasının yapılması (rölativist bir tanımlama) hedefe ulaştırmamaktadır: çünkü her seferinde film gerçeğe benzeri bir noktaya gelince pes etmekte ve bu noktada ve bu anda da geri dönüşü olmayan bir şekilde film içeriklerinin sayısında mutlak bir çoğalmaya tanık olunmaktadır: bu şekilde de gerçeğin gerçeğe benzer durumuna, bunun da tekrar gerçeğe ve gerçeğe benzere geçmesine tanık olan sinema, kendi tarihi içinde, zorlayarak yavaş yavaş ve her seferinde biraz daha fazla ve incelikle söylemesini sürdürmektedir. Sanat yoluyla söylenen "gerçek", yazılı olmayan gerçek tarafından ("hayatın gerçeği" denilen) doğrudan harekete getirilmemekte, sanat alanındaki karşılaştırmaların (az ya da çok açık olarak) aracılığından da yararlanmaktadır. Dolayısıyla, ancak göreceli olabilmektedir, hem de mutlak bir biçimde, çünkü gerçekliğin tazeliğinin dokunulmadan koruyarak belki ölecek olan yeni bir kazanç hiç olmazsa gerçeğe benzerliği kesin olarak zenginleştirmektedir.

GERÇEĞE BENZERİN İKİNCİ TANIMLAMASI

Şimdiye kadar tanımladıklarımız gerçeğe benzerin kendisi değil çok, gerçeğe benzerin mümkünüğünün koşullarıydı, yani gerçeğe benzerden bir önceki safha. Gerçekten de yazılı duruma geçiş anındaki mümkünlerin kısıtlanması olayı, konvansiyondan, yani **gerçeğe benzerin izin verdiğinden** başka bir şey değildir.

Konvansiyon (mümkünlerin keyfi yabancılaştırıcı sınırlandırılması) olayıyla karşı karşıya kalınca, kültür için birbirine tam karşıt iki temel tutum, (hastalık ve sağlık, hattâ ahlâk ve ahlâkdışı gibi) arasında seçim yapmak alternatifini kalmaktadır. Bunlardan ilki bir çeşit sağlıklı, aydınlık ve ilkel bir bilinçle konvansiyonu kabul ederek ve altını çizerek, filmi olduğu şekilde sunmak (örneğin, Hitchcock), yani **söylenenin ortaya çıkışı, varoluşu** olarak ve aynı "türün" diğer yapıtlarıyla karşılaştırılarak yargılanacak değerlendirilecek bir türün ürünü; böyle olunca da filmin anlatımı gerçeğe benzemek için kur nazca birtakım aldatmacalara başvuramaz : kelimenin tam anlamında **gerçeğe benzeri reddeder**, çünkü **gerçek gibi** olmayı reddetmektedir. Bu çeşit filmler seyircilerine, eğer seyircileri oyunun kuralını biliyorlarsa, bulabilecekleri **en hoş "estetik"** zevklerden birkaçını verir; dansıklılık zevki, ehliyetlilik zevki, teknik zevki, türlerin karşılaştırılması zevki. Western, altın çağındayken sinema tutkunlarına bu zevklerin çoğunu tattırmıştır. Tamamen sağlıklı bir sinema şekliydi; söylendi ama hep kötü söylendi : doğruluğu, sağlıklı şeyler göstermesinden çok (kahramanlık, basit ve kaba bir yaşam, vb.) bunları sağlıklı bir şekilde göstermesinden geliyordu; önceden belirlenmiş kişilerin ayrıntılarına kadar bilinen bir protokol içinde yaptıkları bir bale gösterisiydi âdeta ve burada bazan rastlanılan beklenmeyen, aynı tema etrafındaki değişiklikler bile safca önceden düşünülmüş şeylerle meydana getirilmiş değildi. Klasik western sağlıklı değildi, çünkü atlardan ve geniş ovalardan söz ediyordu, çünkü saftı, içtendi, dobra dobraydı. **Düzenlenmiş, numaralanmış türlerin** neslinden geliyordu, bu türler ki cambazlıklarının ayrıntılarına göre az ya da çok gerçekdışı olduklarından gerçeğe benzer değillerdi, çünkü söylevin dışında birşey olduklarını iddia etmiyorlardı : destan, mitos, doğu tiyatrosu, vb.

Gerçeğe benzer film, tam tersine, kendi konvansiyonunu, hattâ hayali olma özelliğini bile kirli bir bilinçle yaşar (iyi niyetle tabii, bilindiği üzere) ve mümkünleri sınırlayan konvansiyonların yazılan ya da söylenen şeyleri kısıtlayanın kendisi olmadığını ve filmin içeriğinde yansımalarını gördüğümüz kendi etkilerinin de gerçekte eşyanın tabiatından geldiğini ve sunulan konunun kendi içinde bulunan özelliklerine bağlı olduğunu, hem kendine hem halka inandırmaya çalışır. Gerçeğe benzer yapıt, doğrudan doğruya gerçeklerle anlatılabilmeyi ister ve buna da herkesçe böyle olduğu şekilde inanılmasını ister. Bu noktada gerçeğe benzer bütün ağırlığıyla ortaya çıkıp herşeyi "gerçek gibi yapmaktadır". Konvansiyonun gerçeğe benzerliği durumlara göre değişmektedir, örneğin polisiye film konvansiyonu klasik western konvansiyonundan daha çok gerçeğe benzerdir. Gerçeğe benzer, söylenen şeyi doğallaştırmaya ve kuralları örtmeye çalışmak isteyen kuşku yolları ve yöntemleri olan bir şeydir. Gerçeğe benzer, genel uygulamaya göre uy-



Paulo Thiago / MASTERS OF THE LAND (Brezilya. 1970)

gun bulunanın bizzat kendisi olmayıp doğallaştırılmışı olduğu için, uygun bulunanı kendi tanımlaması içine almaz, çünkü doğallaştırmaya ancak bu tür sınırlamaların bulunduğu yerde başvurmaktadır : aslında gerçeğe benzer diye birşey yoktur, ama geçeğe benzer yapılmış konvansiyonlar vardır. Gerçeğe benzer yapılmamış konvansiyonlar gerçeğe benzemeyen şeylerdir; tek bir noktada konvansiyonun aşılması ne gerçeğe benzerdir, ne de gerçeğe benzemeyen, çıktığı o anda o söylenen şeydeki doğru, gerçek olandır. Geçeğe benzer (kelimenin de açıkça ortaya koyduğu gibi) gerçek olmayan ama gerçekten de çok uzaklaşmayan birşeydir : gerçek olmadan gerçeğe benzeyendir.

Fransız tipi "dramatik komedi" sinemasal gerçeğe benzerliğe tam bir örnektir, çünkü bu türün bütün konvansiyonları "kişilerin ruhsal durumlarından", entrikanın doğal mantığına" kadar inceden inceye hesaplanmış **geçerli** bir gelişmenin içindedir. Anlatılan şeye bir parça gerçeklik kazandırabilmek için bütün Fransız kaba "finesse" ve ciddi "légerete" türüklerine başvurulur. Yapımcı mutlu bir son mu istemektedir (türün kanunu)? Öyleyse kocasına ihanet eden kadın birdenbire âşığının kendi kocasından daha değerli olmadığını keşfeder ve kocasına döner (= "duyguların mantığı"). Tür (ve genel istek) "cüretli" birkaç sahne mi istiyor? Öyleyse tiyatrodan dönen karı kocanın yatak odalarında yaptığı bir konuşmaya tanık oluruz : yatağın plânda, yatak odasında aynanın karşısında kravatını çözen koca vardır; arka plânda yarı açık bırakılmış banyo kapısından soyunan kadın görülür. Çift konuştuğu için oldukça doğal karşılanan bu kapı aralığı türün gerektirdiği yarı çıplaklığı ve sansürün ve de türün izin verdiği çıplaklığın derecesini gerçeğe benzer yapmaktadır : bu şekilde yönetmen bir taşla iki kuş vurmaktadır, ayrıca bir de Paris burjuvazisine ait bir çiftin çok geç vakit yatağa gir-

diklerini gerçek bir şekilde vermek başarısını göstermektedir (= "torelerin gözlemi"). Konvansiyon erkek kahramanın saygıdeğer ve sükun bir meslek sahibi olmasını (doktor, mimar, vb.), için içine biraz da şiddet karıştırarak mı istiyor? Öyleyse mimar yolda bir serserinin saldırısına uğramalıdır. Hastahane'nin baş doktoru genç bir doktor adayıyla sert bir tartışmaya girer, kendisine hâkim olamaz, öfkelenir, vb.. Böylece türün tipik numaraları ve seyircilerin bekledikleri şeyler meydana gelir. Bu durumda iyi niyetten oldukça uzaklaşmaktadır. Klasik western'deki seyircilerin baştanberi bekledikleri saniyenin onda biri dahi hesaplanarak gerçekleştirilen süzülme hareketinin kurulmasındaki uydurma, ki bu yüzden pek o kadar gerçeğe benzer olmayan neden (= filmin kahramanı bilmeden salocn'da çevrenin en kötü olan hayduduyula dalaşır, vb.) bile bu derece kötü niyet ürünü değildir.

GERÇEĞE BENZER VE "YENİ SINEMA"

Demek ki gerçeğe benzerden kurtulmak ancak iki yoldan (yalnızca iki) mümkün olabiliyor : türün **gerçek** filmleri ile **gerçekten** yeni filmler. Gerçeğe benzerden sıyrılabilinen an, hep en gerçek durum oluyor : birinci şıkta serbestçe kabul edilen bir yasanın gerçeği (bu durumda birçok şeyleri söyleyebilmek mümkünleşmektedir); ikinci şıkta "rezil" bir konvansiyonun yerine konan yeni bir mümkün.

Sinemasal gerçeğe benzerlik özürüyle safdışı bırakıldıkları alanı, filmde söylenebilecek şeyleri çoğaltarak yavaş yavaş ele geçirmeye başlayan "genç sinemanın" yaratıcılarının — gerek yazılarında, gerekse filmlerindeki sözleriyle — türlerin gerçek filmlerine karşı (western, polisiye film, müzikal komedi, vb). duygulu bir katılmayla içten bir sevgi ve özlem duymaları ilginçtir; ki bu sinemacılar takdir ettikleri ve anılarını yaşattıkları bu filmlerin — hemen hepsi Amerikan yapımıdır, çünkü sinemada Amerikan filmlerinin dışında gerçek **türlerin** varlığını düşünmek oldukça zordur — tam tersi bir çalışmayı gerçekleştirebilmektedir. Bu filmler prefabrike cinsinin en ultra ürünleri, Hollywood mekanizmasının zaferi, konvansiyonun en yüce noktası değil midir? Oysa ki genç sinemacılar özgür, kişisel dışavurumdan başka birşey düşünmemektedirler.

Son kuşağın birçok sinemacısı, tam olarak durumun bilincine her zaman varamadan (her yerde olduğu gibi burada da ideoloji çoğu kez uygulamadan geç kalmaktadır), kişisel yaratmanın romantik ideolojisinden geçerek, sabırla ve yetenekle ürünlerini verirken sinemasal gerçeğe benzerliği ve onun uzantıları olan filmde söylenebilecekleri yavaş yavaş parçalamakta, zenginleştirilmesini, çoğaltılmasını sağlamakta, kolay işlenir hale getirmektedir. Fakat bu sinemacılara korku salan ve ismini bir türlü veremedikleri düşman, gerçekte, söylemede ve söylenende itiraf edilmeden yapılan budamaların ve yabancılaşmanın gerçek yüzü olan gerçeğe benzerliktir. Yapılmış filmlerin büyük çoğunluğuna egemendir bu gerçeğe benzer, fakat gene de genç sinemacıların tercih ettikleri, sinemanın gizli bir sırrını buldukları tür filmleri ile yeni filmleri pek kapsayamamaktadır daha.

Çeviren : **Engin AYÇA**

(1967 Pesaro Uluslararası Yeni Sinema Şenliği'ndeki "filmlerdeki dil ve ideoloji" konulu yuvarlak masa konuşmasından)

Yeni Bir Sinemanın Gelişmesinde Eleştirilerin Ve Eleştirmenlerin Yeri

Engin AYÇA

Kuşkusuz sinemayla ilgilenen bir çok kimsenin, bu ilgilerinin yönlendirilmesinde, hiç olmazsa başlarda, eleştirmenlerin daha çok günlük gazetelerdeki film eleştirilerinin yadsınmaz katkısı olmuştur. Sinemanın ne olup olmadığı üzerine ilk eğitim bu eleştirmenlerin eleştirileridir seyirciler ve meraklılar için. Bu bir ölçüde böyle de sürüp gitmektedir hâlâ. Ama sinema dergilerinin, sinema kitaplarının yaygınlaşması, gazetelerde bile eleştiri dışında sinemayı konu alan genel ve kuramsal yazıların yayınlanmağa başlaması genel durumun niteliğini değiştirmekte ve dolayısıyla eleştirmenin de ilk dönemlerdeki "pionier" olma özelliğinin zorunlu olarak değişmesini ve yeni bir kapsam içinde yerini alması gerekmektedir (sanıyoruz).

İzleyebildiğimiz kadarıyla, eleştirmenler genel olarak yazılarında yabancı filmleri konu almışlar ve bu yolla sinemanın yukarıdaki sözünü ettiğimiz eğitimini kitlelere (okuyuculara) vermişlerdir. (Bu durumda bir gariplik biz görmüyoruz. Çünkü bir batı icadı olan sinema tabii ki batıdan öğrenilecek ve oradan öğretilcekti, ayrıca Cumhuriyetimiz de her şeyde batıya açılmayı bir ilke olarak benimsemiş, bayrak yapmıştı). Sinemanın dünyaya eriştiği düzey göz önüne alındığında Türk filmlerinin ilkel görünümü, eleştirmenlerin, yabancı iyi (?) filmlerin değerlerini sergileyerek, yani bir anlamda iyi sinemanın niteliklerini göstererek okuyucunun (seyircinin) eğitilmesine, yerli yapım düzeyinin de yükselmesine kendilerince çabaladıklarını görüyoruz.

Eleştirmenler ayrıca kendilerini bir ölçüde sinema konusunda eğitmiş olduklarından ve de kendi kültürel düzeyleri ve de sınıfsal yapıları ve de toplumsal eğilimleri, kişisel beğenileri doğrultusunda ve de elde etmiş buldukları eleştirmen olma ayrıcalığıyla okurlarına filmleri değerlendirirler, görmelerini satık verirler ya da vermezler. (Genel olarak çizdiğimiz bu durum içinde eksikler, istisnalar olabileceğini kabul ediyoruz fakat yanlışların olabileceğine pek ihtimal vermiyoruz.)

Sinema olayını kısaca perdede yansıtılanlarla seyirciler arasında gerçekleşenler olarak kabul edersek, eleştirmen burada hangi sıfatla, ne için ve kimin için bulunmaktadır diye sorabiliriz. Gerçekte bir kültür olayı olan sinemada eleştirmenler de kültürel bir işlev görür olmaktadır. İşte bu noktada, bu işlev siyasal boyutlar da kazanmaktadır. Gerek filmlerin yapımcılarına yönelip değerlendirmeler yaparak yapım etkilenmek istenmekte, gerekse seyirciler belirli biçimde koşullandırılarak beğenileri, değerlendirmeleri kanalize edilmek, saptanmak istenmektedir. Bunun hangi yönde olacağını eleştirmenin kültürel ve sınıfsal yapısı, angajmanı belirlemektedir. Filmleri eleştirmek, değerlendirmek için baş vurulan ölçüler de eleştirmenin sahip çıktığı ideolojinin ölçüleridir. Sinemanın kültür ürünü olarak o ideolojinin felsefesine uygun gelişmesi gerçekleştirilir.

Her ne kadar eleştirmenler yazdıkları film eleştirileriyle hangi yapıda olduklarını ortaya koyuyorlarsa da, ayrıca okuyucularına kendilerini ve yapmak istediklerini açıklayıcı, belirleyici yazılar yazmalarının, eleştirmeden ne anladıklarını bildirmelerinin, hattâ okuyucularıyla bu konuda bir diyaloga girmelerinin olumlu olacağını sanıyoruz. Bu yolu küçük görmek, okuyucuyu da küçümsemek, onu yalnızca itaat eden, verileni sormadan alan olarak kabul etmek anlamına gelir. Bu, kendini okuyucuları önünde tanımlama daha çok ilerici, hattâ devrimci eleştirmen olmak savındakiler için kaçınılmaz bir hesaplama-dır.

Türkiye'de yerleşik sinema düzenine karşı değişik nitelikte bir sınemanın oluşmasını isteyen, buna inanan ve katkıda bulunmak isteyen bir eleştirmen yolunu ve yöntemini kesin çizgilerle çizmek zorundadır. Tüm eleştiri yazılarında bunun savunusunu, kavgasını da yapmalıdır. Eleştirisini bu sinemanın mücadele aracı kılmalıdır. Kesin siyasal tavırlar kesin eleştirme biçimleri oluştururlar. Eleştirmen mutlak bilen ve bunu paternalistçe okuyucularına yukarıdan ileten olma durumundan kendini sıyırıp, seyirciyle filmler arasındaki diyalektik ilişkide savunucusu olduğu felsefe ve sınıflar doğrultusunda bu sınıfların egemenliği, onun sanatı için mücadelede yerini almaktadır. Paternalizm devrimcilikle bağdaşmaz. Günlük gazeteler ile aylık dergilerdeki eleştiriler de aynı biçimde yazılamaz, çünkü her ikisinin genel okuyucuları arasındaki nitelik ve nicelik farkı çok belirgindir. Kapalı bir çevre içinde kalan aylık dergilerdeki eleştirilere göre günlük gazetelerdeki eleştirilerin yaygınlığı göz önüne alınırsa, önemi tartışma götürmez. Sorumluluğu da o oranda fazladır.

Okuyucunun da kendini edilginlikten kurtarıp etkinleşmesi gerekmektedir. Kendini ilgilendiren her şeye olduğu gibi eleştirmenlere de sahip çıkması, onları kendi doğrultusunda yazdırmak için mücadele etmesi zorunludur.

Hem eleştirmen, hem de okuyucu bilinçli olarak ve sorumluluk duygusu içinde davranmalı, karşılıklı mücadele etmeli, bütünleşmelidir.

Gerçekte bu mücadele ve bütünleşme filmin gerçek yaratıcısı olan yönetmenle de aynı ölçüde ve önemde olmak zorundadır. Esasta filmlerle seyirciler arasında oluşan yaratma düzeyindeki ilişkilerde eleştirmen (sinema yazarı diye de genelleyebiliriz) inandığı ideoloji doğrultusunda ağırlığını ortaya koyarak gelişmenin o yolda olmasına çalışır.



OSMAN



SİNEMA yazarı

Bir Soruşturma ya da "En iyi 10 Türk Filmi" üstüne çeşitlemeler

Agâh ÖZGÜÇ

1972'nin son aylarında başlayıp da, 1974'ün birinci ayında sonuçları aijnan bu "Büyük Soruşturma" tam 10 ay sürdü. "Büyük Soruşturma" diyoruz, gerçekten bugüne dek sinema ile ilgili hiç kuşkusuz bir büyük soruşturmaydı bu. Çünkü büyüklüğü, hem soruşturma süresinin uzun tutulmasından, hem de soruşturmaya atılanların büyük bir sayıya ulaşmasından geliyordu. 14 ay süren bu soruşturmaya katılanların sayısı tam 127 kişiye bulmuştu. Oys başlangıçta düşünülüp katılması gereken kişilerin kesin sayısı 150 olarak saptanmıştı. Ve de bildiği gibi soruşturmanın gerçek amacı konuyla ilişkin fişlerde açıklandığı gibi (Konusuyla, anlatımıyla ulusal nitelikler taşıyan "Bütün Zamanların En İyi 10 Türk Filmi")'ni saptamaktı. Buna karşılık 150'lik listeden bazı kişilerin yan çizip cevaplamaktan kaçındıkları görüldü. İçlerinde gerekçe göstermeden yan çizilenler olduğu gibi, gerekçe gösterenler de vardı. Bu tür soruşturmaların yabancı olmadığımdan, kabaca da olsa her türlü çatışmayı baştan kabullenmiştim. Gerçekte de ilk sürtüşme, soruşturma fişini alıp da, sonradan katılmak, cevaplamak istemeyen Atif Yılmaz'la oldu. Bu sürtüşmeler başkalarıyla da sürüp gitti. Buna karşılık kavga-döğüş, büyük bir sabırla peşlerinden koşarak soruşturma fişlerini toplayabildim. Bu tür soruşturmalarda işi gücü bırakıp koşmak gerek... Bu koşmaca sonucunda gene de soruşturmaya defalarca cevap vermeyi kabullendikleri halde, Lütfi Akad gibi aradan kaçanlar oldu.

KATILANLAR/KATILMAYANLAR

Soruşturmaya katılan 127 kişiyi alfabetik dizine göre şöyle sıralayabildik : Tanju Akerson, Ercüment Akman, Orhan Aksoy, Turan Aksoy, Ayla Algan, Osman Alyanak, Arşavir Alyanak, Taylan Altuğ, Cüneyt Arkin, Hayati Asilyazıcı, İrfan Atasoy, Orhan Aykanat, Melih Başar, Tunç Başaran, Erol Bayrakdar, Burhan Bolan, Enver Burçkin, Hayri Caner, Fikret Canpolat, Yücel Çakmaklı, Nevin Coş, Nezih Coş, Feridun Çölgeçen, Turgut Demirağ, Günyüz Demirhan, Altan Demirkol, Mehmet Dinler, Kemal Dinçer, Salih Diriklik (Gökmen), Atilla Dorsay, Tarık Dursun, Ertem Eğilmez, Recep Ekicigil, Orhan Elmas, Çetin Ener, İlhan Engin, Ülkü Erakalın, Naci Erhan, Bülent Erkmen, Hürrem Erman, Metin Erksan, Hayri Esen, Burçak Evren, Yavuz Figenli, Manasi Filmeridis, Şeref Gedik, Baha Gelenbevi, Ali Gevgilili, Atilla Gökbörü, Ertem Göreç, Şerif Gören, Sırrı Gültekin, İzzet Günay, Paşa Gündoğdu, Turhan Gürkan, Bülent Habora, Fikret Hakan, Alp Zeki Heper, Doğan Hızlan, Ayhan Işık, Harun İdil, Nusret İkbal, Selim İleri, Remzi A. Jöntürk, Osman Karaca, Volkan Kayhan, Faruk Keleş, Kadir Kesemen, Arif Keskiner, Murat Köseoğlu, Onat Kutlar, Yılmaz Kuzgun, Ahmet Mekin, Muhterem Nur, Enis Olcayto, Bilge Olgaç, Alim Şerif Onaran, Bülent Oran, Nedim Otyam, Safa Önal, Mahmut T. Öngören, Öğüz Özdeş, Agâh Özgüç, Hakkı Özkan, Çetin A. Özkırım, Münir Özkuş, Nijat Özön, Orhan Öztürk, Vural Pakel, Oksal Pekmezoğlu, Nevzat Pesen, Cahit Poyraz, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Hulki Saner, Necip Saricioğlu, Leon Sason, Nejat Saydam, Aydın Sayman, Giovanni Scognamiglio, Osman Seden, Sezai Solelli, İsmet Soydan, Refik Sönmezsoy, Suzavi Sualp, Kâmi Suveren, Zafer Sülek, Sami Şekeroğlu, Erman Şener, Cüneyt Şeref, Türkân Şoray, Sezer Tansuğ, Naki T. Tekinsav, Erdoğan Tokatlı, Erdoğan Tokmakçioğlu, Feyzi Tuna, Gani Turanlı, Yavuz Turgul, Fikret T. Uçak, Ümit Utku, Memduh Ün, İrfan Ünal, Ahmet Üstel, Artun Yerem, Kadri Yurdatap, Cavit Yürüklü, Nihat Ziyalan...

Katılan bu 127 kişiye karşılık, katılmayanların sayısı ise tam 28'di. Bu katılmayanlar da Lütfi Akad, Ethem Alkan, Çetin Araç, Orhan M. Arıburnu, Muzaffer Aslan, Hüseyin Baş, Natuk Baytan, Özdemir Bırsel, Hüsamettin Bozok, Metin Bükey, Yılmaz

Duru, Selâhattin Hilav, Atilla İlhan, Çolpan İlhan, Yaşar Kemal, Ziya Metin, Turcanı Okan, Lale Oraloğlu, Zeki Ökten, Fuat Özluer, Erdoğan Sevgin, Ayşe Şaşa, Cengiz Tacer, Rekin Teksoy, Atilla Tokatlı, Vedat Türkali, Afif Yesarı ve Atıl Yılmaz'dı.

BİLTİN TOKER'E GÖRE 10 FILM

Soruşturmaya katılan 128. kişiydi **Biltin Toker**. Tüm yıldırımları üzerine çektiği halde, özellikle de bazı aydın yönetmenler tarafından ilgiyle izlenen sinema kalemlerine Biltin Toker, ne var ki "En iyi on film" sıralaması yerine bir yazıyla cevap verdi. Ve Biltin Toker, bu tür sınıflandırmaların kamu oyunu yanılttığını söyleyip de soruşturmaya karşı çıkmasının nedenlerini yazılı olarak açıklayan tek kişi oldu. "**Günü-müzün yerli filmleri eskilerden daha geniş olanaklarla çevrildiğine göre de, Yeşilçam'ın 10 filmi hangisiyle "bütün zamanların" en iyi Türk filmleri de onlardır**" diye bitirdiği yazılı cevabı 6 Aralık 1972 tarihini taşıyordu. Bu tarihe kadar çevrilen son on film: **1 — Dokunma Ölürsün (Semih Evin), 2 — Para (Memduh Ün), 3 — Acı Yudum (Nas- tuk Baytan), 4 — Korkusuz Aşklar (Vedat Türkali), 5 — Kalleşler (Yücel Uçanoğlu), 6 — Şafakta Bekleyenler (Süreyya Duru), 7 — Vur Vur, Kaç Kaç (Melih Gülsen), 8 — Hacıağalar Kralı (Yunus Yılmaz), 9 — Karamanın Koyunu (Semih Evin), 10 — Yedi Kişi Ölecek (Tancan Akın)** olduğuna göre, Biltin Toker'in "**Geniş Olanaklı En İyi 10 Film**"i de bunlar idi kuşkusuz. 6 Aralık 1972 tarihine kadar çekilen son on film yukarıda sıraladıklarımı geçerken, Sayın Toker'in başkasına değil ama, kaynakçı bir uzman olarak bu konuda bana sonsuz güvencesi vardır sanırım.

OYLAMAYA GİREMİYEN SONUNCU FİŞ

Soruşturmaya katılıp da, elde olmayan nedenlerle elimize geç ulaşan fiş, genç si- nema yazarlarından **Oğuz Makal**'in fişiydi. Sayın Makal'ın doldurup postaladığı soruş- turma fişi elimize geçtiğinde oylama süresi dolduğundan oylama sonuçları saptanmıştı. Geç gönderilmesi nedeniyle oylamanın dışında kalan Oğuz Makal'ın soruşturma fişindeki on film şu sıraya göre yer alıyordu: **1 — Umud (Yılmaz Güney), 2 — Ağıt (Yılmaz Güney), 3 — Gelin (Lütfi Akad), 4 — Gurbet Kuşları (Halit Refiğ), 5 — Muradın Tür- küsü (Atif Yılmaz), 6 — Baba (Yılmaz Güney), 7 — İrmak (Lütfi Akad), 8 — Hudut- ların Kanunu 'Lütfi Akad), 9 — Kanun Namına (Lütfi Akad), 10 — Acı (Yılmaz Güney)...**

127 KİŞİNİN KATILDIĞI SONUÇ

Görüldüğü gibi soruşturmaya katılanlar başta sinema yazarları olmak üzere yönet- menler, senaryocular, görüntü yönetmenleri, müzikçiler, oyuncular, stüdyocular ve yapımcılar olmak üzere, gazeteci, romancı, yayımcı, tiyatrocü, heykeltıraş, reklamcı ve gra- fiker gibi çeşitli sanat alanlarını kapsayan kişilerdi. Gene sinema yazarlarından olsun, sinema alanındaki kişilerden olsun eskiler ve yeniler bu soruşturma nedeniyle karşı kar- şıya getirilmişlerdi. Sağ-sol gibi tüm karşı uçlardaki kişileri bir araya getirmekteki amaç, ortaklaşa, ama sıhhatli bir sonuca gidip, bütün zamanların en iyi 10 Türk filmini saptam- maktı. Temeldeki amacın bu olmasına karşılık, bazı kişiler, dönemini kapatmış eski- lerin böyle bir soruşturmada yer almasına karşı çıkmışlardı. Oysa, listesindeki "**Ölüm- den de Acı**"yla, "**İstanbul'un Fethi**"yle, eski bir sinemacı olan **Enver Burçkin** sonucu mu değiştirecekti? İşte geçen sayıda açıkladığımız gibi eskilerle yenilerin bir araya geldiği sonuç, oylama sırasına göre şu filmlerden oluşmuştu: **1 — Umud (Yılmaz Güney), 2 — Üç Arkadaş (Memduh Ün), 3 — Susuz Yaz (Metin Erksan), 4 — Hudutların Kanunu (Lütfi Akad), 5 — Yılanların Öcü (Metin Erksan), 6 — Beyaz Mendil (Lütfi Akad) 7 — Ağıt (Yılmaz Güney), 8 — Kanun Namına (Lütfi Akad), 9 — Gurbet Kuşları (Halit Re- fiğ), 10 — Kızılırmak-Karakoyun (Lütfi Akad).**

Yukarıdaki bu sonuçların değerlendirilmesi puan yöntemine göre değil de, "**Sign- t and Sound**" dergisinin "**Dünyanın En İyi 10 Filmi**"ni seçmekte uyguladığı "**Listeye gir- me sayısı**" üzerinden yapıldı. Böylece 127 fişde sayı olarak giren en çok film hangi- siyse, o en çok oyu toplayıp "**En iyi on filmin birincisi**" oldu. Listeler kişisel beğeni öl-

çüsüne göre sıralanmadığından, bir numaradaki filme 10, ikinci sıradaki filme de 9 verip böyle bir puan yöntemine gitmek elbetteki hatalı ve tutarsız bir davranış olurdu. Bunun bunlardan sonra 127 kişinin cevapladığı soruşturma, oylama sonucuna göre yukarıda sıralanış biçimiyle bir sorun getiriyordu ortaya. Bu sorun, sonucun sıhhatli mi, yoksa sıhatsız mı olduğuydu. Genellikle ortak bir değerlendirmeye varılmasına karşılık, sonucun tartışılacak bir yanı vardı hiç kuşkusuz. Örneğin, "Kanun Namına" ile "Beyaz Mendil" in böyle iddialı bir sıralamaya girmesi tutarsız gösterilebilirdi. Çünkü, her iki film de Türk sinemasının tarihsel gelişimi içinde birer "Köprübaşı" özelliklerini taşıyorlardı. Bu özellikler nedeniyle de "Beyaz Mendil" in 51, "Kanun Namına" nın 44 oyla listede yer aldığı "İlk Göz Ağrısı Filmler" olarak sıralamaya girdiği bir gerçektir. Bu "İlk Göz Ağrısı Filmler" in yerlerine bir "Bitmeyen Yol" la, bir "Karanlıkta Uyananlar" girebilirdi. Sıralamada tartışılması gereken bir üçüncü film de "Gurbet Kuşları" ydı. Aynı yönetmenin filmi olan "Haremde Dört Kadın" la yer değiştirebilirdi.

13 YIL SONRA "ÜÇ ARKADAŞ" I AŞAN TEK FİLM "UMUT" MU?

Soruşturma sonuçlarının ilgi çekici bir yanı da 13 yıllık bir süreden sonra "Üç Arkadaş" ın "ikinciliğe düşmesiydi. Bu durum, ister istemez 1962 yılında yapılmış bir soruşturmayı hatırlatıyordu. Gene bu satırların yazarının 1962'de Dost dergisi adına düzenlediği "Başlangıcından Bu Yana En İyi 10 Türk Filmi" soruşturmasına yirmi kişi katılmış ve "Üç Arkadaş" oy çoğunluğuyla "Birinci" sırayı tutmuştu. Ve bu defa da 13 yıllık bir arayla yapılan soruşturmada "Üç Arkadaş" ikinciliğe, "Umut" un altına düşmüştü. Bu 13 yıllık kocaman süre içinde "Üç Arkadaş" ı geçen tek film "Umut" mu olmuştu? Bu da tutarsız bir değerlendirmeydi. Ve böyle tutarsız bir değerlendirmenin nedenleri de katılanların soruşturma fişlerini, kişisel bir beğeni sırasına göre değil de gelişi güzel sıralamalarıydı.

SADECE UZMANLAR KATILSAYDI SONUÇ NE OLURDU?

Soruşturma sırasında bazı kişilerce önerilen bir nokta da "Uzmanlar" konusuydu. Sonuçların tutarlı ve sıhhatli olması için böyle bir soruşturma, özellikle uzmanlar arasında düzenlenmeliydi. "Uzman" denilen kişiler sinema eleştirmecileriydi, kuramcı yazarlardı. İddia edildiği gibi bu soruşturmaya sadece uzmanlar katılmış olsalardı, sonuç gerçekten daha bir doğruya varıp tutarlı olabilir miydi. Soruşturma fişleri elimizde olduğuna göre, uzman bellenen kişilere göre de bir oylama yapıp, bir deneme sonucu alınabilirdi. Uzmanlardan Rekin Teksoy, Atilla İlhan, Tuncan Okan, Biltin Toker katılmadığına göre, katılanlardan Ercüment Akman, Tanju Akerson, Taylan Altuğ, Selmi Arıdak, Erol Bayraktar, Nezih Coş, Günyüz Demirhan, Salih Diriklik (Gökmen), Atilla Dorsay, Tarık Dursun, Recep Kıcıgöl, Burcak Evren, Ali Gevgilili, Turhan Gürkan, Onat Kutlar, Alim Şerif Onaran, Çetin A. Özkırım, Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Aydın Sayman, Refik Sönmezsoy, Kâmi Suveren, Sami Şekeroğlu, Erman Şener ve Sezer Tanuşğ' un soruşturma cevaplarına tekrar başvurmak kalıyordu. Ve bu 25 uzmanın soruşturma fişlerindeki filmlerle şu sonuç ortaya çıkıyordu:

- 1 — Umut/Yılmaz Güney (20 oy)
- 2 — Hudutların Kanunu / Lütfi Akad (19 oy)
- 3 — Üç Arkadaş / Memduh Ün (18 oy)
- 4 — Susuz Yaz / Metin Erksan (16 oy)
- 5 — Ağıt / Yılmaz Güney (13 oy)
- 6 — Bitmeyen Yol / Duygu Sağıroğlu (13 oy)
- 7 — Kızılırmak-Karakoyun / Lütfi Akad (13 oy)
- 8 — Haremde Dört Kadın / Halit Refiğ (12 oy)
- 9 — Yılanların Öcü / Metin Erksan (9 oy)
- 10 — Seyyit Han / Yılmaz Güney (8 oy)



Y. Güney / UMUT



L. Akad / HUDUTLARIN KANUNU

İşte, uzmanlara göre yapılan bu oylama ile, genel oylama arasındaki ayrıcalık kesin biçimde ortadaydı. Ne var ki bu ayrıcalık uç filmين değişmesiyle oluşmuştu. “**Kanun Namına**” ile “**Beyaz Mendil**”in yerlerine “**Bitmeyen Yol / Seyyit Han**” ikilişii giriyor, “**Gurubet Kuşları**”nın yerini de “**Haremdede Dört Kadın**” alıyordu. “**Karanlıkta Uyananlar**” ise her iki oylama sonucunun dışında kalmıştı. Bu durumda uzmanlar arasındaki değerlendirmenin, genel değerlendirme yanında gerçekten daha sıhhatli bir doğruya ulaştığı görülmüyordu. Ama gene de her iki değerlendirmede ortak bir yaklaşımın, ortak bir beğeni tutarlılığının varlığı yadsınamazdı. Gene de 127 veya 25 kişinin ortak bir yaklaşıma ulaşması kesin bir doğruyu getirmezdi. Her iki sonuç da enine boyuna tartışılabilir elbet...

SEDEN BİR YANA AMA, ATIF YILMAZ

Soruşturmanın değerlendirilmesinde ayrıcalığı olan bir yan da **Osman Seden** ile **Atif Yılmaz**’dı. Türk sinemasının tarihsel gelişimi içinde önemli yerleri tutan bu iki yönetmen de bir tek filmleriyle olsun değerlendirmeye girememişler, çizgi dışı kalmışlardı. Osman Seden bir yana, ama Atif Yılmaz’ın “Ulusal özellikler taşıyan on film” soruşturmasında yer almaması, ister istemez üzerinde durulacak bir konuydu. Çünkü Atif Yılmaz, bir döneme kadar en çok yerli olabilen bir yönetmendi. Adının usta yönetmene çıkması da gerçeklerimize inip, özellikle de iyi hikâyeye yerli malzemeye sırt vermesiydi.

VE SON SÖZ UZMANLARIN

Tekrar etmekte bir yarar var...

Soruşturmanın amacı konusuyla, anlatılarıyla, insanlarıyla, tavırlarıyla, sorunlarıyla ve de giysileriyle yaklaşık olarak bizden filmleri saptamaktı. İzenilecek çizgi buydu, ulusal sinema, ulusal film... Buna karşılık çizgi dışı filmlerin soruşturma fişlerinde yer aldığı, zaman zaman görüldü. Örneğin “**Utanc**”la, “**Kalbe Vuran Düşman**”la, “**Yalnızlar Rıhtımı**”yla, “**Rabia Hatun**”la ulusal sinemaya mı gidilirdi? Eğer biçimse, eğer kurguysa, eğer şiirsel görüntüyse, teknik aşamanın doruğuna varmış en önemli iki film öncelikle “**Sevmek Zamanı**” ve “**Umutsuzlar**”’dı. Biri siyah-beyaz tablolarıyla, diğeri aksiyonu olan yerinde duramayan kıvrak renkli görüntüleriyle, Türk sinemasının çok başka yerlerindeydi. Ne var ki soruşturmanın amacı, sadece biçim gösterisi, sadece teknik aşama değildi. Yabancılaşma sineması ise hiç değil... O halde “En iyi on film soruşturması”nın değerlendirilmesinde az da olsa amaca ilişkin olarak belli bir yaklaşıma varılabilmiş miydi? Ya da alınan sonuç sıhhatli miydi? Yoksa “**Utanc**” gibi yabancılaşma filmleri değerlendirmeye giremediğinden hastalıklı mı?

Gene de bu konuda son söz uzmanların...

Mitoslar Burjuvazinin Truva Atlarıdır

İsmet SOYDAN

Çağdaş toplumcu sanatçının, burjuva toplumu içinde son derece önemi olan bir görevi ve sorumluluğu vardır. Bu görev ve sorumluluk, halkı kendi sanatçılığına "kişiliğine" tapındırmadan, yani MİTOS'LAŞMADAN sanat yapmaktır.

Sanatın görevi: insana insanı-insanlara insanları YAŞADIKLARI GİBİ ve TARİHSEL GELİŞMENİN DOĞRULTUSUNDA yalın "anlaşılır" bir estetikle anlatmak, söylemek ve göstermektir. Ve de böylece SEZDİRİCİ GÜCÜYLE halkı insansal, toplumsal sorunlar üzerinde OLUMLU BİR YARGIYA doğru yöneltmektir. Yaşanan gerçeğe yabancı bir şey KATMADAN-yaşanan gerçek-ten de hiçbir şey ÇIKARMADAN, yani: GERÇEKLERİ BOZMADAN, insan oğullarının öykülerini YALIN BİR ESTETİK ile anlatmak, söylemek ve göstermek gerçekten GÜÇ ve SOYLU bir uğraşıdır. Ve çağımızda ancak İNSAN ve YAŞANTISININ GERÇEĞİNİ BELGELİYEN uğraşıya sanat denebilir. Bu da, sanatçının MİTOS'LAŞMADAN hayatta kazandığı PARLAK olmanın fakat yenilmez YALIN KİŞİLİĞİ ile gerçekleşebilir.

Toplumumuzun genel sanat ortamı ve özellikle de Sinema Sanatı Ortamı, TEORİ ve PRATİK olarak, hayatta kazanılmış YALIN KİŞİLİK'ten Sanat'a ve Sinema sanatına ulaşma değil, Sanat ve Sinema Sanatı yolu ile PARLAK KİŞİLİK edinmeye ve PARASAL GÜÇ kazanmaya doğru olan uğraşılardan alanıdır. İyi olmasa da, hoş olmasa da durum budur. Ayrıca bir de, zamanımızda, bütün sanatlardan olduğu gibi Sinema Sanatından da DEVRİMCİ KİŞİLİĞE varmaya çalışılıyor. Bütün sanatlarda olduğu gibi Sinema Sanatını da çevreleyen doğal yan kuşakta, yazarak ve çizerek sürüp giden spekülâtif KİŞİLİK ve DEVRİMCİ KİŞİLİK YAĞMASI, gerçek yalın toplumcuları dehşetle ürpertmektedir.

Toplumların alt yapılarında oluşan büyük SOSYO/EKONOMİK değişim zamanlarında politikanın - kültürün ve bütün sanatların olağanüstü oluşumlarına "Spekülasyonlara" açık olduğunu bilmeliyiz. Olağanüstü zamanlarda, SPEKÜLE DEĞERLERİN üst yapı kurumlarında olağanüstü ETKİNLİK kazanmaları şaşılacak bir durum değildir. Bu spekülâtif etkinliği sağlayan, milyonları ve de milyarları olan, kurulu bozuk düzenin bütün işlerini ellerinde tutan BÜYÜK BURJUVAZİDİR.

... Ve işte böylece, olağanüstü dönemlerde, kültür ve sanat, özellikle geniş halk yığınlarının sanatı olan Sinema KÜÇÜK BURJUVA TOPLUMCULUĞU'nun kötülüğüne âlet olmaktan kurtulamaz. Çünkü: Çağdaş endüstri burjuvazisinin ürettiği ve Bilime - Kültüre - Sanata sızdırdığı YENİ TIP GERİCİLER Misyonu, bozuk düzenle UZLAŞAN yetenekleri kamuoyunda MİTOSLAŞTIRIRKEN, kurulu bozuk düzenle UZLAŞMAYAN yalın yetenekleri KARALAMAKTA ve ÖRTMEKTE şimdilik son derece başarılıdır. Burjuva uygarlı

gına bağımlı olarak kendilerini Kültüre, Bilime ve Sanata adanmış olan bu YE-Nİ TIP GERİCİ ŞÖVALYELER; yetenekli, emsalsiz ve de yazıda toplu-cu kişilerdir. Bunlar yabancı dil bilen, arı türkçe konuşan ve yazan genellikle Kolej ve üniversite kariyerli kişilerdir. İşte bu yeni tip gericiler, köşfetki-leri UZLAŞMACI YETENEKLERİ TEKKE HAZRETİ frenkçesi ile "MITOS" ya-parken onun, yaptıklarını da EN İLGİNÇ ve ASLA ERIŞİLMZ MATAH olarak damgalarlar. Sanatı TEKKE, sanatçıyı TEKKE HAZRETİ, sanatçının yaptığı-nı da abartıp EN GÜÇLÜ ve ASLA ERIŞİLMEZ ÜFÜRÜK yapmak, yani halk-ı KİŞİYE ve onun erişilmez üstünlüğüne TAPINDIRMAK burjuva ideolojisi-nin temel şartıdır. MITOSLAR insanın özündeki DOĞRULUK DUYGUSUNU IDEALİST YÖNDE YOZLAŞTIRMAK'tan başka hiç bir şeye yaramazlar. Bur-juvazi; Egemen olduğu bozuk düzeni sürdürmek için, KENDİ IDEALİZMİNİN ÜRÜNÜ olan bu çarpık ÜST YAPI İDEOLOJİSİNE - FETİŞLERE - ve MITOS-LARA şiddetle muhtaçtır. Çünkü, ancak bu üst yapı ideolojisiyle "İDEAL MITOSLARA VE FETİŞLERLE" halkın toplumsal gerçekleri kavramasını ön-ler ve de yanılır.

Burjuva uygarlığı, sanatı ve özellikle geniş halk yığınlarının sanatı olan "Sinemayı" salt EĞLENCE ve FETİŞ aracı haline sokmuştur. Modern baskı tekniğinin süslü-püslü, renkli ve bol fotoğraflı yüzbinlik tirajlı yayınlarının desteği ile milyonlarca insan "ve özellikle de genç insanlar" IDEAL OLAN MITOS SANATÇILARININ, KRAL ve KRALIÇE YILDIZLARIN ÜMMETİ haline getirilmişlerdir. Ve getirilmektedirler.

Biz gene BİLİMSSEL DOĞRU'yu tekrarlıyalım. Çünkü, tekrarlamakta ya-rar var. Temel görevi ve işlevi; insanı ve yaşadığı gerçeği yozlaştırmadan ve de küçük burjuva toplumculuğunun idealist fetişizmine bulaştırmadan BEL-GESEL nitelikte anlatmak, söylemek ve göstermek olan sanat "ve özellikle Sinema Sanatı" dünyamızın EN GÜÇ ve EN CİDDİ uğraşlarından biridir. Ve de hiç bir zaman hiç bir yerde burjuvazinin HAZRETİ "MITOSU" veya YIL-DIZI olma işi değildir. Gerçekten sanatçı "ve özellikle Sinema Sanatçısı" ola-bilmek ancak ve ancak hayatta kazanılmış SAĞLAM ve YALIN bir kişilikle, soluklu insan yüreğinin işidir. Sanat yolundan PARLAK KİŞİLİK EDİNMEK ve böylece toplumda PARACA GÜÇLÜ OLMAK, burjuva toplumun EKSTRA köşelerinden birini kapmaktan başka nedir ki? Ve burjuvazi kendisiyle uz-laşmayan aydına ve sanatçıya EKSTRA köşelerinden birini verecek kadar yuf-ka yürekli değildir. Fakat, burjuvazi sanat yolundan PARLAK KİŞİLİK edin-meye, ÇOK PARA kazanmaya ve böylece EKSTRA köşelerinden birini kap-maya doğru olan HAZİR UZLAŞMACI YOLUNU yetenekli aydınlara ve san-atçılara her zaman bırakmıştır. Ve bırakmaktadır.

Toplumsal düzenin dümeni burjuvazinin GÜÇLÜ ELİ'nde oldukça ve bu düzen işlevini sürdürdüğüçe, sanatın ve özellikle geniş halk yığınlarının sa-natı olan Sinemanın temel görevini ve işlevini yapmasının mümkünü yoktur. Çünkü; Burjuvazi kendi ürünü olan MITOSLARIN yaptıklarını kamuoyunu oluşturan dev üniteleri ve bu üniteleri yöneten-yürüten, yeni tip gerici şö-valyelerin halkın üzerine düzenledikleri modern akınları ile EN PARLAK - EN GÜÇLÜ - EN ERIŞİLMEZ şeyler olarak, toplumun büyük çoğunluğuna bir FE-TİŞ olarak benimsettirirler.

Speküle değer olan MITOSLAR halk için (bütün tarih zamanlarında olduğu gibi) çağımızda da TEHLİKELİDİRLER. Çünkü; BURJUVA İDEALİZMİ KURDUĞU YAYGIN ve ETKİN GÜCÜ İLE halkın gerçekleri görmesini ve de kavramasını, hepsi birer FETİŞ olan mitoslarıyla önler. Ve mitosların burjuvazinin HALKIN İÇİNE SALDIĞI TRUVA ATLARI olduğu TARİHİN GERÇEK-
LİĞİNE tescil olmuştur.

Toplumcu dünya görüşü, yalın kişilerin ve liderlerin rolünü, toplumcu mücadelenin OBJEKTİF AKIŞI ve KİTLELERİN TARİHİ YAPAN FAALİYET-
LERİYLE sıkı bir bağlantı içinde görür. Kişiyi FETİŞİZM'e varan bir TAPIN-
MA, toplumcu dünya görüşüne tamamiyle aykırıdır. Çünkü; FETİŞİZM doğal varlığa tabiat üstü özellikler verir. Ve bu varlıkların "objelerin" insan yığın-
larına DİLEKLERİNİ yerine getireceğine inandırır. Dünyamız ve toplumumuz, bütün zamanlardan daha tehlikeli bir şekilde etkin olan "sözde insan dostu"
FETİŞ - MITOSLARLA toplumcu öğretinin doğrultusunda mücadele etmeye ve bu TRUVA ATLARINI YIKMAYA zorunludur. Toplumu kişiyi tapındırma-
ya araç olan İDEAL SANAT MITOSLARI ve diğer adları TRUVA ATLARI olan FETİŞLERLE mücadele etmek ve onların HALKI ALDATAN niteliklerini açığa çıkarmak, bütün GERÇEK TOPLUMCULARIN tarihsel görevi ve de sorumluluklarıdır.

Son sözü başladığımız gibi bitirmek gerekiyor. Çağdaş toplumcu sanat-
çının, burjuva toplum içinde son derece önemli olan bir görevi ve sorumlu-
luğu vardır. Bu görev ve sorumluluk, halkı kendi sanatçılığına "kişiliğine"
tapındırmadan, yani MITOSLAŞMADAN sanat yapmaktır. Sanatın görevi; in-
sana insanı-insanlara insanları YAŞADIKLARI GİBİ ve TARİHSEL GELİŞME-
NİN DOĞRULTUSUNDA yalın "anlaşılır" bir estetikte anlatmak, söylemek
ve göstermektir. Ve de böylece SEZDİRİCİ GÜCÜ İLE halkı insansal-toplum-
sal sorunlar üzerinde OLUMLU BİR YARGIYA doğru yöneltmektir. Yaşanan
gerçeğe yabancı bir şey KATMADAN - yaşanan gerçekten hiç bir şey ÇIKAR-
MADAN yani, gerçekleri bozmadan insanoğullarının öyküleini yalın bir es-
tetik ile anlatmak, söylemek ve göstermek gerçekten GÜÇ ve SOYLU bir uğ-
raşısıdır. Çağımızda ancak İNSAN ve YAŞANTISININ GERÇEĞİNİ BELGELE-
YEN uğraşıya sanat denebilir. Bu da, sanatçının MITOSLAŞMADAN hayatta
kazandığı PARLAK olmiyan fakat YENİLMEZ yalın kişiliği ile gerçekleşebi-
lidir.

AÇIKLAMA :

Yönetmen **Metin Erksan**, geçen sayımızda yayımlanan "Ertem Eğilmez'le Konuşma"
yazısı üstüne bir açıklama göndermiştir. Metni şöyledir :

"Merhum Kemal Tahir ile 1953 yılında, Asaf Ertekin'in İstanbul matbaasında, şair
Şükran Kurdakul ve Asaf Ertekin aracılığıyla tanıştım.

Ertem Eğilmez ile 1956 yılında "Nuhun Gemisi" isimli lokantada rejisör Orhan
Dilmen ve senaryo yazarı Ahmet Üstel aracılığıyla tanıştım."

Kaynaklar

TÜRK SİNEMASINDA YABANCI UYARLAMALAR

Giovanni SCOGNAMILLO

TEMEL FİLM DİZİNİ (3)

- 1967 : **ANJELİK OSMANLI SARAYLARINDA** (Ulku Erakalin). Anne-Serge Golon'un "Anjelik" romanlarından.
- .. : **ASLAN YÜREKLİ KABADAYI** (Memduh Ün). Mike Spillane'in "The Deep" romanından.
- .. : **BAYTEKİN FEZADA ÇARPIŞANLAR** (Şinasi Özönük). Alex Raymond'un çizgi romanlarından.
- .. : **DIŞI KILLING** (Aram Gülyüz). "Killing" resimli romanlarından.
- .. : **ELVEDA** (Tunç Başaran). Tay Garnett'in "One Way Passage" (1932) filminden.
- .. : **HER ZAMAN KALBİMDESİN** (Duygu Sağıroğlu). Tennessee Williams'in "Dövme Gül" oyunundan.
- .. : **KARA DAVUT** (Tunç Başaran). Alexandre Dumas'ın "Üç Silâhşörler" romanından.
- .. : **KIRBAÇ ALTINDA** (Nejat Saydam). John Cromwell'in "Son o fFury" (1942) filminden.
- .. : **KILLING İSTANBUL'DA** (Yılmaz Atadeniz). "Killing" fotoroman dizisinden.
- .. : **KILLING ÖLÜLER KONUŞMAZ** (Yavuz Figenli). "Killing" fotoroman dizisinden.
- .. : **KILLING FANKEŞTAYN'A KARŞI** (Nuri Akıncı). "Killing" fotoroman dizisinden.
- .. : **KILLING CANİLER KRALI** (Çetin İnanç). "Killing" fotoroman dizisinden.
- .. : **MANDRAKE KILLING'E KARŞI** (Oksal Pekmezoğlu). "Killing" fotoroman dizisinden ve Lee Falk'in çizgi romanlarından.
- .. : **MARKO PAŞA** (Hulki Saner). "Cheaper by the dozen" (1950) filminden.
- .. : **RINGO KAZIM** (Türker İnanoğlu). Lucio Fulci'nin "00-2 Agenti Segretissimi" (1964) filminden.
- .. : **SEFİLLER** (Zafer Davutoğlu). Victor Hugo'nun romanından.
- .. : **SİLAHLARI ELLERİNDE ÖLDÜLER** (Feyzi Tuna). "Invisible Stripes" (1940) filminden.
- .. : **SÜRTÜŞÜN KIZI** (Ertem Eğilmez). King Vidor'un "Stella Dalas" (1937) filminden.
- .. : **ŞAŞKIN HAFİYE KILLING'E KARŞI** (Natuk Baytan). André Hunnebell'e'in "Fantomas" (1967) filminden.
- .. : **TÜRK KOMANDOLARI / İSTANBUL 44** (Hasan Kazankaya). Anthony Mann'in "The Heroes of Telemark" (1964) filminden.
- .. : **UÇAN ADAM KILLING'E KARŞI** (Yılmaz Atadeniz). "Killing" fotoroman dizisinden.
- 1968 : **ANJELİK VE DELİ İBRAHİM** (Suha Doğan). Serge-Anne Golon'un "Anjelik" romanlarından.
- .. : **BİNBASI TAYFUN** (Tolgay Ziyal). "Captain America" çizgi romanlarından.
- .. : **ÇÖL KARTALI ŞEYH AHMED** (Hüsnü Cantürk). George Melford'un "The Sheik" (1921) filminden.

- .. : **GONÜLLÜ KAHRAMANLAR** (Tunç Başaran). William A. Wellman'ın "Beau Geste" (1939) filminden.
- .. : **KIRMIZI FENER SOKAĞI** (Natuk Baytan). Billy Wilder'in "Irma La Douca" filminden.
- .. : **KIZIL MASKE** (Çetin İnanç). Sy Barry'nin çizgi romanlarından.
- .. : **KIZIL MASKE** (Tolgay Ziyal). Sy Barry'nin çizgi romanlarından.
- .. : **MASKELİ BEŞLER** (Yılmaz Atadeniz). "The Lone Ranger" (1938) filminden.
- .. : **MASKELİ BEŞLERİN DÖNÜŞÜ** (Yılmaz Atadeniz). "The Lone Ranger" (1938) filminden.
- .. : **ŞEYH AHMET** (Ertem Göreç). George Melford'un "The Sheik" (1921) filminden.
- .. : **TEK KURŞUN** (Feyzi Tuna). Jean-Pierre Melville'in "Le Samourai" (1967) filminden.
- 1969 : **ATEŞLİ ÇİNGENE** (Metin Erksan). Erich Von Stroheim'in "Paprika" romanından.
- .. : **BATAKLI DAMIN KIZI AYSEL** (Zafer Davutoğlu). Selma Lagerlöf'ün "Tösen fran stormytorpe" hikâyesinden.
- .. : **ÇİNGENE AŞKI PAPRIKA** (Mehmet Dinler). Erich Von Stroheim'in "Paprika" romanından.
- .. : **MASKELİ SUVARININ DÖNÜŞÜ** (Kayahan Arıkan). "The Yone Ranger" (1938) ve "The Lone Ranger Rider Again" (1939) filmlerinden.
- .. : **MASKELİ SUVARI TOM MIKS'E KARŞI** (Kayahan Arıkan). "The Lone Ranger" filmlerinden ve "Tom Miks" çizgi romanlarından.
- .. : **SEN BİR MELEKSİN** (Nejat Saydam). Robert Wise'in "The Sound of Music" (1965) filminden.
- .. : **SÜPERMEN FANTOMAYA KARŞI** (Kayahan Arıkan). "Superman" çizgi romanlarından.
- .. : **YARALI KALP / DEMİRHANE MÜDÜRÜ** (Remzi Cöntürk). Georges Ohnet'in romanından.
- .. : **ZORRO KAMÇILI SUVARI** (Yılmaz Atadeniz). Rouben Mamoulian'ın "The Mark of Zoro" (1940) filminden.
- .. : **ZORRO DIŞI FANTOMAYA KARŞI** (Feridun Kete). "Zoro" filmlerinden ve çizgi romanlarından.
- .. : **ZORRONUN İNTİKAMI** (Yılmaz Atadeniz). "Zoro" filmlerinden ve çizgi romanlarından.
- .. : **ZORRO'NUN KARA KAMÇISI** (Feridun Kete). "Zoro" filmlerinden ve çizgi romanlarından.
- 1970 : **CAFER BEY** (Tunç Başaran). Charles Chaplin'in "City Lights" (1931) filminden.
- .. : **DAĞLARIN KARTALI** (Feyzi Tuna). Marlon Brando'nun "One Eyed Jacks" (1959) filminden.
- .. : **FİSTİK GİBİ** (Hulki Saner). Billy Wilder'in "Some like it hot" (1958) filminden.
- .. : **HOŞ MEMO** (Çetin İnanç). Philippe de Broca'nın "L'Homme de Rio" (1963) filminden.
- .. : **MERHAMET** (Bilge Olgaç). Stefan Zweig'in aynı adlı romanından.
- .. : **PAMUK PRENSE VE YEDİ CÜCELER** (Ertem Göreç). Walt Disney'in "Snow White and the Seven Dwarfs" (1940) filminden.
- .. : **RED KIT** (Aram Gülyüz). Maurice de Veveve-Goscinyin ikilisinin "Lucky Luke" çizgi romanlarından.
- .. : **SÜRTÜK** (Ertem Eğilmez). G. B. Shaw'un "Pigmalyon" oyunundan ve Charles Vidor'un "Love me or leave me" (1955) filminden.
- .. : **ZAGOR** (Mehmet Aslan). "Zagor" adlı çizgi romanlarından.



Orhan Aksoy / ALIN YAZISI

- 1971 : **AŞK HİKÂYESİ** (Nejat Saydam). Erich Segal'in aynı adlı romanından.
- .. : **AYŞECİK VE SİHİRLİ CÜCELER RÜYALAR ÜLKESİNDE** (Tunç Başaran). Victor Fleming'in "The Wizard of Oz" (1939) filminden.
- .. : **İYİ, FAKİR VE KİBAR** (Feyzi Tuna). Fyodor Dostoiewsky'nin "Beyaz Geceler"inden.
- .. : **CEMO İLE CEMİLE** (Çetin İnanç). Arthur Penn'in "Bonnie and Clyde" (1967) filminden.
- .. : **DON KIŞOT SAHTE ŞÖVALYE** (Semih EvİN). Cervantes'in eserinden.
- .. : **ELMACI KADIN** (Feyzi Tuna). Frank Capra'nın "A pocketful of miracles" (1962) filminden.
- .. : **GÜLLÜ** (Atıf Yılmaz). Mario Monicelli'nin "La Ragazza colla pistola" filminden.
- .. : **İKİ ESİR** (Natuk Baytan). Stanley Kubrick'in "Spartacus" (1960) filminden.
- .. : **KIZIL MASKENİN İNTİKAMI** (Cavit Yürüklü). Sy Barry'nin çizgi romanlarından.
- .. : **KİNOVA** (Çetin İnanç). Aynı adlı çizgi romanlarından.
- .. : **KILLING ÖLÜM SAÇIYOR** (Birsen Kaya). Aynı adlı resimli romanlardan.
- .. : **KONUŞAN KATIR AT YARIŞLARINDA** (Erdoğan Tokatlı). "Francis goes to the races" (1954) filminden.
- .. : **KORKUSUZ KAPTAN SWING** (Tunç Başaran). "Captain Swing" çizgi romanlarından.
- .. : **MAVİ BONCUK LASSİ** (O. Nuri Ergün). "Lassie come home" (1943) filminden.
- .. : **SARAYLAR MELEĞİ** (Aram Gülyüz). Perrault'nun "Külkedisi" masalından.
- .. : **SİNDERELA KÜL KEDİSİ** (Süreyya Duru). Perrault'nun "Külkedisi" masalından.
- .. : **SÜPER ADAM** (Cavit Yürüklü). "Superman" çizgi romanlarından.
- .. : **ZAGOR KARA KORSANIN HAZİNELERİ** (Nişan Hançer). "Zagor" çizgi romanlarından.
- .. : **ZAGOR KARA BELÂ** (Nişan Hançer). "Zagor" çizgi romanlarından.
- .. : **İPİNİ BOYNUYUNDA BİL** (Ferdi Merter). Boris Vian'ın "Mezarlarınıza tüküreceğim" romanından.

- .. : **ÜÇ ÖFKELİ ADAM** (Erdoğan Tokatlı). Auguste Le Breton'un "Du Rififi chez les hommes" romanından.
- .. : **HAYAT SEVINCE GÜZEL** (Temel Gürsu). Eleanor Porter'in "Pollyanna" romanından.
- .. : **MELEK Mİ ŞEYTAN MI** (Mehmet Dinler). François Truffaut'un "La Mariée était en noire" filminden.
- 1972 : **AYNI YOLUN YOLCUSU** (Turgut Demirağ, Aram Gülyüz). Leo McCarey'in "Going my way" (1944) filminden.
- .. : **BİZ BELAYI SEVERİZ** (Erdoğan Tokatlı). Jacques Deray'in "Borsalino" (1969) filminden.
- .. : **DAMDAKI KEMANCI** (Hulki Saner). Aynı adlı sahne oyunundan.
- .. : **EKMEKÇİ KADIN** (Mehmet Dinler). Zavier de Montepin'in romanından.
- .. : **KARMEN** (Semih Evin). Prosper Mérimée romanından.
- .. : **KÖPEKLER** (Müjdat Saylav). Sam Peckinpah'in "The Strawdogs" (1971) filminden.
- .. : **SÜPER ADAM İSTANBULDA** (Yavuz Figenli). "Superman" çizgi romanlarından.
- .. : **SÜPER ADAM KADINLAR ARASINDA** (Cavit Yörüklü). "Superman" çizgi romanlarından.
- .. : **ŞEHVET KURBANI** (Nejat Saydam). Victor Fleming'in "The Way of all flesh" (1927) filminden.
- .. : **ÜÇ SİLÂŞÖRLER** (Çetin İnanç). Alexandre Dumas'ın romanından.
- .. : **ÜÇ SİLÂŞÖRLERİN İNTİKAMI** (Çetin İnanç). Alexandre Dumas'ın romanından.
- .. : **YARALI KURT** (Lütfi Akad). Graham Greene'in "This gun for hire" romanından.
- .. : **ŞEYTAN TIRNAĞI** (Taner Oğuz). "Tom Braks" çizgi romanlarından.
- .. : **KAPLAN KADIN DEHŞET ADASINDA** (Tancan Akın). "Tiger Woman" çizgi romanlarından.
- 1973 : **ALIN YAZISI** (Orhan Aksoy). İran filmi "Keyser"den.
- .. : **BEDMEN / YARASA ADAM** (Savaş Eşici). "Batman" çizgi romanlarından.
- .. : **CEHENNEM** (Tarık Tibet). William Wyler'in "The Collector" (1965) filminden.
- .. : **TURIST ÖMER UZAY YOLUNDA** (Hulki Saner). "Uzay Yolu" televizyon dizisinden.
- .. : **ÜÇ SÜPERMEN** (Cavit Yörüklü). Çeşitli çizgi romanlarından.
- .. : **ÇOCUĞUMU İSTİYORUM** (Temel Gürsu). Mark Robson'un "Daddy's gone a haunting" (1970) filminden.
- .. : **KIZIN VARSADA DEDİN VAR** (Halit Refiğ). Vincente Minnelli'nin "Father of the bride" (1950) filminden.
- .. : **BİTİRİM KARDEŞLER** (Zeki Ökten). E. B. Clucher'in "Continuavano a chiamarlo Trinità" (1971) filminden.

Kaynaklar :

- Nezih Coş : "Türk Sinemasında edebiyat uyarlamaları", Yedinci Sanat, s. 3, 4, 5, 1973.
- Alim Şerif Onaran : "Muhsin Ertuğrul'un sineması, sinema-tiyatro ilişkileri açısından", Doçentlik tezi, Ankara 1972 - Yayınlanmamıştır.
- Agâh Özgüç : "Türk Filimleri Sözlüğü", İstanbul 1973.
- A. Özgüç, G. Scognamillo : "1965 Sinema Yıllığı", ADO Yayınları, İstanbul 1965.
- Nijat Özön : "Türk Sinema Tarihi", Artist Yay. İstanbul 1962.
- Nijat Özön : "Türk Sineması Kronolojisi", Bilgi Yay. Ankara 1968.
- G. Scognamillo : "Türk Sinemasında Yabancı Etkiler", Yeni Sinema s. 3, 1966.
- G. Scognamillo : "Türk Sinemasında 6 Yönetmen".
- "Ses" dergisi koleksiyonu.
- "Pazar" dergisi koleksiyonu.

Belge sineması

Grierson
ve
İngiliz Belge
Sineması Okulu



YEDİNCİ SANAT dergisi, bu sayısından başlayarak dünyadaki belge sineması akımları ve sinemacıları üstüne yazı dizileri yayımlayacaktır. Bu sayımızda İngiliz belge sineması okulu ve onun öncüsü olan John Grierson üstüne bilgiler sunmaktayız. Bu dizimiz önümüzdeki sayılarda Sovyet belgescisi Dziga Vertov, Hollandalı Joris Ivens, Amerikalı Robert Flaherty ve "Cinéma Verité" akımı ile devam edecektir.

John Grierson 1898 yılında İskoçya'da Deanston kentinde doğdu. Glasgow Üniversitesi'nde felsefe okudu. 1924 yılında "Rockefeller Research Centre" in Toplum Bilimleri bölümünde görev aldı. A.B.D.'de birçok yer gezdi ve bu arada kamu oyunun oluşmasında etkili olan basın ve sinema gibi konuları inceledi. Hollywood'da Chaplin, Sternberg gibi kişilerle ilk kez karşılaştı. Sinema estetiği üzerine yazılar yazmaya başladı. Fakat Grierson'ın sinemayla ilgilenmesi estetik yerine toplumsal görüşleri sonucu olmuştur. İlk filmi 1929 yılında yaptığı "Drifters" tir. Düşünceleri sinema aracılığıyla yaymak istiyordu. Bu konuda şöyle demektedir : **"Sinemayı bir mimber ya da podyum olarak ele alıyorum ve onu bir propagandacı olarak kullanıyorum... Sanat bir şeydir ve kendini bilen bir kimse yaratıcılığı için nerede en fazla özgürlük bulursa onu orada aramalıdır. Yeniden yaratmasa başka bir şeydir, eğitim de gene başka bir şeydir. Propaganda da başkadır. Sinema bu bakımdan, yazı yazmak gibi, çeşitli biçimler alabilecek ve çeşitli işlevler görebilecek bir araç olarak anlaşılmak gerekir."** Düşüncelerini uygulama alanına geçirebilmek için bir kuruluş araştırdı ve **Empire Marketing Board**'ı buldu. Kendi çizgisindeki gençleri topladı ve

İngiliz Belge Sineması akımını oluşturdu. Bu gençler içinde hemen birkaçının ismini sayabiliriz: **Basil Wright, Arthur Elton, Stuart Legg, Paul Rotha, John Taylor, Harry Watt, Donald Taylor, Edgard Anstey**. Bu arada Flaherty'yi de İngiltere'ye çağırdı. 1933 yılında E.M.B.'nin dağılması üzerine burada kurulmuş olan sinema bölümü Post Office'e geçti, İngiliz PTT'sinin ve G.P.O'nun çeşitli tanıtma filmlerini yönetti, Alberto Cavalcanti'yi yanına çağırdı. Gerek G.P.O. gerekse diğer firmalar için birçok filmin yapımını üstlendi: 1935 : Song of Ceylan (B. Wright); 1936 : Night Mail (Wright ve H. Watt); 1936 : Housing Problems (Anstey); Colour Box; Rainbow Dance (Len Lye'nin soyut bir canlandırma filmi); Enough to Eat (Edg. Anstey); 1937 : We live in two Worlds (Cavalcanti); 1938 : North Sea (H. Watt). 1937 de Post Office'in sinema bölümü yöneticiliğinden ayrılarak Arthur Elton, Stuart Legg ve G.P.R. Golightly ile birlikte "Film Centre"i kurdu. 1939'da Kanada hükümeti Grierson'ın **National Film Board**'ın yöneticiliğine getirdi. Burada Norman Mc Laren'in, Joris Ivens, Stanley Jackson, Sydney Newman, James Beveridge, Graham Mc Innes, Laura Balton gibi yönetmenlerin filmlerinin yapımını sağladı. 1941'de N.F.B. çok önemli bir görev yüklenir, başlıca iki programı vardır: "**Canada Carries On**" ve "**World in Action**". Bunların çok belirli amaçları vardı: "Canada Carries on" Kanada'daki konuların gerçekleştirilmesine yönelikti, yani Kanadalıların bilmeleri ve düşünmeleri gereken şeylere; "World in Action" ise Kanada'yı ilgilendiren uluslararası gelişmeler ve sorunlar üzerine bir çalışmaydı. Grierson'ın Kanada'da gerçekleştirdiği başka bir program da normal film gösterme zincirinin dışında bağımsız gösterim salonlarının geliştirilmesidir.

1945'te Kanada'daki görevinden ayrıldı. Grierson'ın amacı uluslararası sorunlar üzerine kısa filmler yapmak ve herkesi ilgilendiren konulardaki filmlerin bütün dünyada (uluslararası) değiş tokuşu sağlamak için ekonomik bir temel oluşturmaktı. Bu doğrultu içinde önce merkezi Washington'da olan **International Film Associates**; sonra da **The World To-Day Inc.**'i kurdu. UNESCO Grierson'a ulusların birbirlerine kaynaşması için sinemayı kullanmasına olanaklar tanıdı ve Grierson da UNESCO için bütün dünyayı kapsayan bir sinema planı geliştirdi. 1948'de İngiltere'ye döndü ve "Centre Office of Information" da "Film Controller" görevini kabul etti. 1954'de Afrika'da "South Hall Studios" için film yapımcılığına başladı. 1972 de öldü.

Aşağıda **Grierson**'un yapmak istedikleri konusundaki düşüncelerini bulacaksınız :

"Duyguları bir noktada toplayabilecek ve insanlarda toplu yaşantıya katılma isteğini uyandırabilecek bütün araçlar bizi ilgilendiriyordu. Dinamik ve hızlı evrim içindeki bir toplumda doğayı yansıtan bir ayna, onu döven bir çeğişten daha az önemlidir. Önceleri tereddütle yaklaşmış olduğum bu aracı, ayna olarak değil de, bir çekiç gibi kullandım. Belirlenecek olan sınır oldukça önemlidir, çünkü aktüalitenin, tanıcı, haber taşıyıcı kısa filmlerin ötesinde gerçek belge sinemasının alanı başlamaktadır ki burası belge sinemasının sanat yüceliğine ulaşabileceği tek alandır. Bu nedenle gerçeğin belgelendirilmesinin bir yana bırakıp gerçeğin yaratıcı bir biçimde eşelenmesine ve değiştirilmesine çalışalım. **Belge sineması, içinde bulunulan, oluşmakta olan gerçeğin yaratıcı bir biçimde elden geçirilmesidir** ("creative treatment of actuality"). Başlıca ilkeler şunlardır :

1 — Sinemanın çevreye bakabilme, gerçek yaşantının olaylarını gözleme ve ayıklayabilme yeteneklerinde yeni ve hayatî bir sanat biçimi bulacağımıza inanıyoruz. Stüdyolarda film çekenler perdede gerçek dünyaya götürmenin kazandıracağı olanakları bilemiyorlar. Yapay dekorlar önünde birtakım şeylerin fotoğraflarını çekiyorlar ancak.

2 — Yerel oyuncunun ve yerel sahnenin modern dünyayı yorumlayacak en iyi rehber olduğuna inanıyoruz.

3 — Yerinde bulunan konuların ve malzemelerin, aktörlük yoluyla bulunanlardan çok daha güzel (daha gerçek, felsefe anlamında) olduğuna inanıyoruz.

Vahşi bir ortamda yiyeceğini elde etmek için savaşmanın çok soylu birşey olduğunu

söyleyen Flaherty karşısında siz, haklı olarak, bolluk içindeki bir ortamda ekme kav-
gası veren insanların sorunlarının sizi daha çok ilgilendirdiğini görebilirsiniz. Her ne kadar
bir senfoni gibi başarıyla düzenlenmiş olsalar da her günkü küçük şeyler yeterli değildir.
Sanatın doruğuna varabilmek için olanları gösterme işleminin ötesine geçmek yaratıcılığa
ulaşmak gerekir. Bu ayırımın ışığında yaratıcılık, birtakım şeyler yaratmak değil değerler
yaratmak anlamına gelmektedir. Bu toplumsal sorumluluk duygusu belgesel sanatın ger-
çekçi, zor ve rahatsız edici bir sanat yapar, özellikle içinde bulunduğumuz şu dönemde.
Buna karşılık romantik belge sineması çok kolaydır: şu anlamda kolaydır ki köylü vahşi
zaten romantik bir görünümüdür ve yılın mevsimleri de şiirin nesnesini oluşturmuştur.
Fakat gerçekçi belge sineması sokakları ve kentleriyle, işyerleri ve bürolarıyla daha hiçbir
şairin yanaşmadığı (adımını atmadığı) ve sanat yapma için yeterli nedenlerin kolayca
bulunamayacağı yerlerde şiir bulmayı önermektedir.”

Derleyen : Engin AYÇA

John Grierson'la son konuşma

**1972 Şubat'ında ölen Grierson'la bu konuşma, Elisabeth Sussex tarafından yönet-
menin ölümünden az önce gerçekleştirilmiştir. Konuşma Sussex'in İngiliz Belgeciliği üs-
tüne kitabında da yayımlanmıştır.**

Belge filmciliğini bugün nasıl değerlendiriyorsunuz?

Belge filmciliğini araştırmalarının yayılma sınırlarıyla değerlendirmek isterdim. Çok,
çok iyi araştırma yaptı, ancak bir zayıf noktası var. Belgeci yaklaşımın otuzlarda bizimle
birlikte başlıyan şiirsel kullanılışı sürdürülemedi. Bizim — Basil Wright, Stuart
Legg, Arthur Elton, ben, Cavalcanti, Benjamin Britten (müzik), Auden (şiir) — İngil-
tere'de tepe noktasını temsil ettiğimizi sanıyorum. Birlikte çalıştık ve şiirsel belge filmi-
nin gelişmesi için büyük umutlar veren bir film türü ürettik. Ama yakın zamanlarda
bazı nedenlerle bunda büyük gelişmeler olmadı. Bunun kısmen bizim toplumsal propa-
gandaya kapılmamızdan ileri geldiğini sanıyorum. Biz kendimiz konut ve sağlık sorunla-
rının, çevre kirlenmesi sorununun (çok önceden değinmiştik biz buna) çekimine kapıl-
dık. Dünyanın toplumsal sorunlarına girdik ve biz kendimiz şiirsel çizgiden sapıtık. Ama
şiirsel çizgiyi kimse yüreklemedi, hatta belge filmciliği alanının en büyük gücü ve
şiirsel çizgiyi sürdürmüş olması gereken tek unsur BBC bile...

Tabii benim için önemli olan şey filmin yalın amaçlar için kullanılması oldu: yani
yalnız eğitimde değil, sağlık eğitiminde de, yalnız sağlık ve tıp eğitiminde değil en ilkel
ve alt düzeyde sağlık ve tıp eğitiminde de, aç ve yoksul insanların eğitiminde de kulla-
nılması. Bugün belge filmciliğinin en büyük başarısı olanakları sınırlı ülkelerde yapmış
olduğu ve yaptığı şeylerdir, tabii Hindistan gibi ülkelerde yaptığı az şey değil. En büyük
şey Hindistan gibi bir ülkede gerçekten ciddi bir şeyin yapılması olacak kuşkusuz. Hin-
distan'ın nüfusu 550 milyona ulaştı. Bütün haberleşme araçları, yani radyo ve sinema bir
araya gelse ancak 100 milyonluk bir kitleye ulaşabiliyor. Yani 450 milyon kişi bu ha-
berleşme araçlarının yayılma alanı dışında. Yani belge filminin ele alabileceği bütün bir
dünya bulunuyor orada...

Siz Hindistan'a ne yapmaya gittiniz?

Oraya, başta Kanada hükümeti olmak üzere yardım programlarıyla ilgili diğer ülkelere verilecek, Hindistan'da halka neyin iletebileceği, haberleşme alanında ne yapılabileceği üstüne gerçekçi bir gözlem yapmak için gittim. Bütün bu haberleşme araçlarının ancak 100 milyon kişiye ulaştığı ve 450 milyonun kulaktan kulağa haberleşmeyle yetiştiği konusuna parmak basan ilk kişi olduğumu sanıyorum. Tabii Hindistan'da haberleşme araçlarını kullandıkları ve böylece günümüz dünyasını en önemli gücü oldukları sanisiyle göğsünü gererek yaşayan öyle çok insan var ki dışardan birinin gelip şöyle bir seslenmesi gerekiyordu: "Hey aylaklar, topu topu 100 milyon kişiye erişiyorsunuz. Yaptığınız iş mi? Asıl işi fısıltı yapıyor, asıl iş bu ağızdan ağıza haber evrenine girmek."

Tabii bu evrene girince çok değişik bir alandasınız artık. O zaman hep öğretmenlerle birliktesiniz ve birden dünyada asıl önemli gücün öğretmen gücü olduğunu anlıyorsunuz. Zamanımızda ortaya çıkan en büyük değişme öğretici gücün, yalnız Kanada gibi ülkelerde değil, sanırım Birleşik Devletler gibi yerlerde de en önemli siyasi güç durumuna gelmesidir. Ve tabii eğer öğretici kesimi, demokratik amaçların anlatım olanağı olarak filminden ciddi biçimde yararlanmaya kalkıp onunla silâhlanmaya başlarsa işte o zaman asıl büyük adım atılmış olur ve bu bizim İngiltere'de otuzlardaki gelişmemizi iki paralık eder. Düşlediğimizden çok daha büyük şeylerin oluşmakta olduğunu sanıyorum.

Şu ağızdan ağıza haberin esası nedir?

Baştan başlayayım. Ağızdan ağıza demek ağızdan ağıza demektir, yani halk okuma yazma bilmiyor; o zaman kendilerine söylenen şeye bağımlılar, onunla yetinmek zorundalar... Ama Hindistan'daki gibi bir toplumsal devrimde, her yerde sağlık korunması öğreten, sağlık bilgisi veren, şu ya da bu türde ileri tarım öğreten, değişik yollardan toplu kalkınma dersleri veren öğretmenler var. Nerede öğretmen varsa orada ağızını kullanan birisi var demektir. Başka deyimle ya ağız ya resim yoluyla bir iletim var, öğretmenlerin yaptığı, resimden yola çıkıp epidiyoskop kullanarak, büyütlü fenerden yararlanarak (Hindistan'da temel nitelikte bu, bildiğime göre 2500 yıllık bir geçmişi var orada), resimli gü-lünc öyküler kullanarak çalışmak (bu da 2500 yıllık, küçük bir öykü anlatmak için beş, altı değişik resim kullanılıyor: Hindistan köylerinde bunu kendiliklerinden yapan çocuklar var). Ama tabii bundan film şeridine, bundan da 8 ya da 16 mm. düzeyinde yerel film yapım sürecine geçiliyor.

Bugün İngiltere'de belge filminin rolü nedir?

Belge filminin burada oynaması gereken rolün ne olduğu beni pek ilgilendirmiyor çünkü öncelik diye bir şey olduğuna inanıyorum ve İngiltere'de olup biten Çin'de olup bitenin yarısı kadar bile önemli değil. Gerçekten böyle! Rahat bir ülke olduğunu, rahat ve talihli bir ülke olduğunu söylemek istiyorum. Ara sıra çalışmayı bırakmayı bile göze alabilir...

İngiltere'den yola çıkarak genelleme yapılamaz... İngiliz belge filmciliğinden yola çıkarak belge filmi üstüne genelleme yapılamaz. İngiliz belgeciliğinin otuzlarda ve savaş sırasında çok canlı bir yaşantısı oldu. Televizyonda haberler olarak, derinliğine haberler olarak ve hatta bazı toplumsal gözlemler olarak iyi çabaları oldu. Ama son on yılda İngiltere'nin belge filmciliğine herhangi bir biçimde herhangi bir katkısı olduğuna gerçekten inanmıyorum. Sinemanın geri kalmış ülkeler tarafından kullanılması konusunda tek önder çıkaramadı... Dün sanayide çalışanların yarısının işsiz olduğunu okudum. Ülkenin bunların hepsini, gidip her yerde şu yeni araçların nasıl kullanıldığını öğretmeleri için çalıştırması gerekir. Bu iş her yanıyla yanlış. Bu ülkenin biraz aklı varsa eğer, teknisyenlerin kullanılmamasına göz yummaması gerekir. Bu adamları dışarı öğretmeye göndermeli. Burada yapacak bir şey yoksa, başka yerlerde yapılacak bir sürü şey var.



John Grierson / DRIFTERS (1929) A. Cavalcanti / WE LIVE IN TWO WORLDS (1937)

Yani mali destek için yeni bir temele gereksinme olduğunu mu söylemek istiyorsunuz?

Hayır, belge filmciliği eninde sonunda bir bağımlılığın ortaya çıkışıyla karşı karşıya kalacaktır... onun için sermaye verene bağıllık, belge filmciliğinin kaçınılmaz bir ilişkisi olarak zaten vardır. Belge filminin, yalnız eğlence için varolmadığı düşüncesiyle geliştiğini anımsayalım. Bazan eğlence çerçevesi içine girdiği de oldu ama geçici olarak. Her hükümetin ya da ilgilerini anlatmak, şu ya da bu türde bağıllıklar kurmak için belge filminden yararlanmanın değerini anlayan sermaye sahiplerinin desteğine bağlandı. Tabii bunun en büyük örneği Shell Oil. Shell Oil uluslararası etkinliğinin bütün sonuçlarını gördüğü için bu destekleyicilerin ilki ve en büyüğü oldu... Örneğin otuzların başında bize ilk yapılan önerilerden birinin nedeni İran körfezinde bir çimento torbasını kaldırmak için iki kişi gerektiğini görmeleri oldu. Böylece beslenme sorununa girdiler... Böylece yalnız yeni bir beslenme temelinin kurulması değil beslenme eğitimi, sağlık eğitimi konularına da girdiler...

Şimdi sermaye desteği için yeni bir temel var, ancak hep aynı mantıkî nitelikte olacak. Sermaye desteği varlığını bir raslantıya borçlu değil. Her zaman mantıktı ve hep mantıklı olmak zorunda. Bugün sorun bu işle ilgilenenlerin, şeylerin siyasî ve iktisadî ilişkileri konusunda bizim kadar eğitilmedikleri için bağıllığı nasıl satacaklarını bilmemelerinden ileri geliyor. İngiltere'de belge filmciliği bir aydın takımının yokluğu yüzünden başarısızlığa uğradı. Bugün şekerçilere ya da başka bir mal ile uğraşanlara gidip özel bir eğitim ya da esinleme hedefiyle ilgilenmelerinin neden kaçınılmaz bir şey olduğunu söyleyecek aydınlar yok.

Yine de bu yeni bir destekleme dönemine kılavuzluk edebilir. Bu açıdan demokratik süreç içinde boşluklar, ayrılıklar vardır, yalnız Kanada'da değil elbette; ancak merkezî yönetim ile yerel topluluk arasındaki ayrılık yüzünden Kanada'da bu kesinlikle var. Öyle ki insanlar artık şu katılmaları demokrasi dedikleri şey için bağıriyorlar, şu ya da bu türden protesto gösterilerinin sokaklarda temsil ettiği sorunun çözülmesi için bir yol gösteriyorlar. Bu hareketlerinde kitle haberleşme araçlarının varlığıyla yüreklendiklerine ve

yeterince gürültü yaparlarsa epeyce reklâm sağlayabileceklerine dikkati çekerim. Böylece haberleşme araçlarının ciddileştirdiği bir durum çıkıyor ortaya, insanlar çağdaş demokraside ilkel bir biçimde isteklerini anlatmaya çalışıyorlar.

Şimdi bu gereksinmeyi nasıl karşılayabiliriz? Bunu yerel televizyonu geliştirmekle yapabileceğimiz açık: "Yerel sunuş (yani yerel olgunun BBC gibi uzaktaki bir mülk sahibi tarafından sunulması) değil, yerel temsil (yani çok başka bir şey olan, yerel olayın orali kişiler tarafından sunulması) gereklidir." Sunma temsil değildir ve BBC'nin hayatının en büyük yanlışını yapmakta olduğu nokta budur... BBC'de ne kadar patırtı yaptığınız önemli değil, sonuçta bunu yayınlayan yine başkaları- örneğin bu bandı dolduruyorum ama onu siz yayınlayacağınız için dolduran hiç de ben olmadığını biliyoruz. Başka biri tarafından yayınlanacağım ve temsil edilmeyeceğim. Ancak sunulmuş olacağım.

Ama yerel televizyon gelişince, topluluğun temsilciliğini kimin yapacağı sorunu yine sermaye verecek birinin aranmasını gerektiriyor...

Özgür Sinema (Free Cinema) filmleri için düşünceniz neydi?

Neyi temsil ettiklerini hiç bir zaman anlamadım. Özgür Sinemanın temelini sermayeye (yani devletin ve başkalarının sermayesine) bağımlılıktan kurtulma istekleri oluşturuyordu, bu nedenle gerçekten iktisadî bir adı vardı. Özgür olacaktı. Şu ya da bu biçimde özgür olunabileceği düşünçesinin başlangıcı oldu bu. Yani film yapımında malî sınırlamalardan bağımsız olunabileceği düşüncesinin. Ben bundan kuşkuluyum, nasıl olabileceğini bilemiyorum.

Bu ses ara sıra yine yükseliyor. Paris'teki ilk *avant-garde* (öncü akım) da özgür olmak istediğini söylemişti. Babalarının parası bitince, sonra arkadaşlarının parası da bitince artık özgür değildiler. Paramount için, herhangi biri için çifttılar o zaman. Bir milyon dolar harcadığınız zaman özgür olamazsınız. Bir milyonu kim veriyorsa ona ya da bir milyonun verilmiş koşullarına saygılı olmak zorundasınız. Elde edebileceğiniz özgürlüğe en yakın şey bu bir milyonun patronu olmayı bilmektir ve ben bunu her zaman başardım.

Tabii özgürlük sorununu ortaya atmakla gerçekten çok, çok ciddi bir konuya değiniyorsunuz, film yapımının içine düştüğü bütün karışıklık (anarşi) bu yüzden; 16 mm. lik film ve ucuz yapımla, kalabalık seyirci ve ucuz yapımla, Amerika'da çok az paraya film yapılabilmesi bu karışıklığa düşüşü mümkün kıldı. O zaman yalnız filminizin maliyetini sınırlamakla, beklediğiniz seyirciyi sınırlamakla istediğiniz kadar özgür olabilirsiniz. Ama tabi başınıza gelen ilk şey epeyce seyirci toparlamak oluyor, o zaman daha fazlasını istiyorsunuz ve artık eskiden olduğu kadar özgür değilsiniz, çünkü daha çok seyirciyi garantiye bilemek için daha çok para istiyorsunuz. Bu böyle sürüp gidiyor ve yine eski çarıkın içine düşüyorsunuz. Tabii Warhol'un da başına gelen bu. Warhol kendi başarısının kurbanı oluyor, filmlerinin her zaman, her yerde değerli olmasından değil, yalnızca insanların gerçekten yasalara, Vietnam'ı yansıyan her şeye, gecekonduları yansıyan her şeye tükürmek istediği bir dönemde gözde olan küstahlık, saldırganlık arzusunu simgeledikleri için. Otoriteye her türlü karşı geliş çok tutuluyordu, böylece ne denli bayağı ve müstehcen olsa da bu küstahlığı simgeleyen sanatçılar ilgi topladılar. Ama bir özgürlük estetiğine ulaştığımızı sanmıyorum: her zaman uyum yasalarına bağımlı olduğumuz anlamda özgürlük estetiği yoktur. Anlatımın yasalarına her zaman bağımlısiniz. Bu yüzden sanatın zorunlu kısıtlamalarından bağımsız olma düşüncesi söz konusu olamaz.

Ama Jean-Luc Godard gibi kişilerin önerdiği özgürlük estetiği bile şimdiye kadar rayına oturmuşa benzemiyor. Godard'a söylenecek bir şey yok. İsteddiği kadar ahmak olabilir. Ne olursa olsun Godard her zaman iyi bir şairdir, bir şairin üslubu, tam bir karışıklık içinde olsa bile tanınabilir. Ama Godard'da kabul edilebilecek şeye — ki iyi olduğunu de biliyoruz — ikinci sınıflarda yani temelde ikinci sınıf olan ve birinci sınıfı yapı-

mayacak kişilerde göz yumulamaz. Sonra şu **auteur** (film yaratıcısı) çılgılığı arkasında da aynı düşünce var. **auteur** ve özgürlük, önce her film yapımında once insana bağımlı olduğunuz anlamda bu pek gerçekçi değil, tabii sonra belge filmi birlikte nasıl çalıştığımızın, birlikte çalışmak zorunluğunu duymamızın ve birayın şairle ve baateciyle ya da herhangi biriyle ilişkisi olmadan yaşayabileceğini bir dakika bile düşünmemiş olmamızın en büyük örneği... Tamam, yaptıkları **auteur** özellikleriyle uyuşan bir iki kişi var. Hitchcock bunlar arasında sanırım. Hitchcock her şeyi yapabilir ve bir Hitchcock filmi yine bir Hitchcock filmidir, ancak kuşkusuz kendisi de laboratuvar hilelerine herkesten çok bağımlı olduğunu söyleyecektir. Hollywood'a gidip bir laboratuvarında yapılabilecek bütün o hileleri görmesinden sonra Hitchcock'la yeniden karşılaştığımda gerçekten heyecanlanmış biriydi...

Ama Hitchcock bir **auteur**'dür, bir **auteur** olduğu düşünülebilir, çok kişisel bir yaratıcı oluşuyla Chaplin'de böyledir kanısındayım. Sinema tarihinde her halde kişisel sanatçılar vardır ama pek az. Çoğu başkalarına bağımlıdır, aralarından çoğu okullarla ilişkilidir. Tabii en büyük örnek Mack Sennett. Kuşkusuz Mack Sennett bütün sinema tarihinde hep-sinde daha önemli bir addir, bu şu ya da bu filmi yapmış olduğu için değil, kockoca bir yapım patlamasını temsil ettiği için böyledir. Fransızlar bunu kanıtlayamadılar sanıyorum, yani **auteur**lerin varolabileceklerini kanıtlayamadılar, çünkü aralarından hiç biri gerçekten **auteur** olamadı. Başka deyimle sanatçının özgürlüğü ve kişinin kişisel hakları üstüne bütün çılgınlıkları bir bakıma Fransızların yenilgi duygusunda bulunan bir tepkidir. Fransızlar son savaşta ve ondan öncekinde gerçekten yenildiler. Bilindiği gibi Napolyon'dan bu yana hiç bir düzeyde tek bir zafer kazanamadılar, yenilmiş insanlardır ve asıl sorun bu yenilgi estetiğini başkalarına da kabul ettirmiş olmalarıdır. Fransız aklının heş şu yenilgilerinin kalıntısı olan bunaltılarını öteki ahmaklar da benimsiyor. Jean-Luc Godard'ın arkasındaki asıl kötü kişi Fransızları Dien Bien Pu'da yenen general Giap'tır sanırım. Fransızlar Dien Bien Pu'nun ve tabii Cezayir yenilgisinin altından kalkamadılar. Ve yalnızca yenilmiş olmaları nedeniyle bağırıp çağırıyorlar. Şimdi Amerikalılar aynı yenilgi duygusuna kapıldılar ve kişisel özgürlük diye bağırıp duruyorlar. Onlar da yenilgiye yakalandıkları için, içinde disiplinin bulunmadığı, kurulu bir şeyin bulunmadığı yeni bir dünya için çılgın atıyorlar..

İlk belge filmlerinin yapımında fiili katkınız çok oldu mu?

Oh, başlangıçtaki o iş yapıldığını bilirsiniz. Ne olup bittiğini bilirsiniz. Tabii sonunda, yıldı yüz film yaptırdığınız zaman uzmanlaşma artıyor, ama otuzlarda hep birlikte iş içindeydik. Hepimiz baskıcı, hepimiz yazardık. Yapamadığımız tek yanı yoktu işin, çekici bile kullanırdık. Bir filmde alıcı yönetmeni olarak adımı koymak için üsteledim, bu hâlî duruyor. **Granton Trawler**'da alıcı yönetmeni olarak adımın bulunmasından çok hoşnutum. Adımı koymak zorunda kalışının nedeni filmde benden başka kimsenin çalışmamasıydı. Kişisel bir çabaydı.

Granton Trawler çok hoş bir filmidir.

Evet, küçük tatlı bir filmidir. Ondandır hoş duygular, büyüü, düşsel izlenimler kaldı bende...

Geriye, belge filmciliğine bakınca bana en büyük darbeyi vuran şey otuzlarda belge filmcileri arasında varolan kesin disiplindir. Bölününce yokolacağımızı, ancak bir arada dayanabileceğimizi bildiği için kimse çizgiden çıkmazdı. Tabii bir amaç için disiplinliydik. **Engagé**'ydik (bağlanmıştık), **engagé** olmanın ilk koşulu disiplindir. Belge filmcilerinin kendilerini hiç düşünmemeleri çok ilginç bir noktadır. Filmlere adlarını koymadılar. Sonradan adların nerede olduğunu arayıp bulmak zorunda kaldı, hatta bugün bile İngiliz Film Enstitüsü tanıtma yazılarının nasıl yalan söylediğini farketmedi, çünkü filmlere asıl ilgili kişilerin adlarını değil gençlerinkini koyuyorduk. Cavalcanti adının bir tek filmde bile gö-



Alexander / WEALTH OF A NATION (1938) H. Watt / LONDON CAN TAKE IT (1940)

rünmediği yıllar vardır. Bu, adlarla ilgili olmayışımızdan ileri geliyordu. Şeylerin görünüşü, tanınma bizi ilgilendirmiyordu. Belge filmcileri için isim ancak sonradan önem kazandı.

Bana başka kendini düşünmeme, fedakârlık örnekleri verebilir misiniz?

Ben fedakârlıklardan söz etmedim. Disiplinin, onların kişisel üne ilgilenmedikleri anlamına geldiğini söyledim. Ben bunu bir fedakârlık olarak görmek istemem. Ünün büyük bir armağan olduğunu sanmıyorum. Hayır, ücretlerinin sınırlı olduğunu ama ücret sorunu çıkarmadıklarını söylemek istiyorum. Çokluk günde on altı saat çalıştılar. Gerektiğinde gece gündüz çalıştılar. Örneğin bir filmin kötü gittiği bir durum var, araya böyle şeyler olur. Ama yalnız bir işaret verildi, her yerden gelenler oldu ve son bir çaba gösterildi. Bu olayda, resmî kuruluşu terketmiş olanlar arasından gelip gece gündüz çalışanlar oldu.

Hangi filmi bu?

Hayır söylemem bunu. Ama gerçekten tehlike işareti vermemizle, başka yerlerden gelip, sanki hiç ayrılmamış gibi çalışmaya koyulmalarıyla kurtuldu film, yani bu gece gündüz vardiya demekti. Üç, dört haftada yeniden yaptık bu filmi.

Bu tür kendini adamayı nasıl açıklıyorsunuz?

Kendini adamanın açıklamasını mı istiyorsunuz? Film coşku vericidir. Film bir amaç için kullanmak coşku vericidir. Yeni estetik alanı coşku vericiydi. İnsanlar yalnız sinema sanatını bulmuyor, kendilerini de sanatçı olarak buluyorlardı. Üstelik yalnız bu değil konular da coşku vericiydi: bazan teknolojik buluşlar dizisi, bazan bilimsel buluşlar dizisi ve onların sonuçlarıydı bunlar. Bazan yeni ülkelerin geleceği ya da az gelişmiş ülkelerin geleceğiyle uğraşıyorlardı. Belge filmi uğraşında her türden içrek (intrinsic) ilgi noktaları bulunuyordu. Hayır, eğer Hollywood'a gitmemek bir fedakârlıktır demiyorsanız, fedakârlıkların önemli olduklarını sanmıyorum. Tamam aramızdan bazıları isteseler büyük işe girebilirlerdi, eğer buna büyük iş diyorsanız. Ama ben onun büyük iş olduğunu hiç bir zaman düşünmedim. Gösteri sinemasına girmenin küçük iş olduğunu düşündüm. Benim için büyük iş kamu hizmetiydi ve buna benzer bir düşüncenin başkalarınınca da paylaşıldığını sanıyorum...

Her zaman belge filminin bazı önemli bölümleri olduğunu düşünürüm. Birinci bölüm tabii gezi izlenimleridir, yani alıcının başlayabileceği bir keşiftir. alıcı gezgincidir. İkinci bölüm Flaherty'nin, insanların hemen oracıkta filmlerinin yapılabileceğini buluşudur, yani yaşayan kişilerle hemen orada dramatik turden bir kavrayış. dramatik bir düzen elde edebilirsiniz. Çalışan insanların keşfi, kapı eşiğini aşınca bulunan dram, aradan olanın dramı, üçüncü bölüm, bizim bölümümüzdür.

Ama çok ilginç bir bölüm, insanlar **üstüne** değil, insanlarla **birlikte** film yapımında söz edilmeye başlanan bölüm denebilecek dördüncü bir bölüm daha var. Birilerinin gidip, Flaherty'nin yaptığı gibi değil başka türlü, insanlara yaklaşmaya başlama **cinéma-vérité**'nin de başlangıcı oldu. Flaherty Aran adasında yaşayanlar arasında ne olup bittiğini gerçekte bilmiyordu, onlardan çok uzaktı. Ama bazıları gidip Stoney'de **Konut Sorunu**'nu çektikleri zaman ordaki insanları tanıdılar ve film yapımcılarıyla filmler arasında bütünlüklü yeni bir ilişkinin varlığını, filmleri insanlarla birlikte yaptıklarını, gerçekten onlara çok yakın olduklarını hemen farkedebilirsiniz. Tabii bu **cinéma-vérité**'nin asıl başlangıcıdır ve herhangi birinin **cinéma-vérité**'nin **Konut Sorunu** ve İngiliz belgeciliğinden ayrı bir kökeni olduğunu söyleme çabası ancak saçmalaktır.

Tabii Fransızlar her zaman yeni deyimler keşfediyor, şeylere yeni adlar buluyorlar ama **musique concrète** (somut müzik) örneğinde de olduğu gibi genellikle on yıl kadar sonra. Bu ortaya çıkmaya başladığında Cannes'da olduğum bir gün, sanırım Jean Cocteau tarafından **musique concrète**'in şaşırtıcı yeni dünyasını dinlemeye çağırıldığım zaman eşyeri alayla dudak bükmediysem güldüm, çünkü bu çoktan beri, belki on iki, belki on yıldı hepimizin çaldığı, dinlediği bir şeydi. Bizde Britten ve başkaları bu işe girişmişlerdi.

Yine de bu bölümde, filmin insanlarla birlikte yapımı bölümünde, filmi onlarla birlikte yaptıktan sonra yine çekip gitmenizden doğan sorun çıkıyor ortaya. Gelecek bölümün filmin gerçeken yerel olarak yapılması olacağını düşünüyorum, bunda da Zavattini'yi izliyorum. Bir keresinde Zavattini, İtalya'da bütün köylerin alıcılarla silâhlanıp, kendi kendilerine film yapmalarının, birbirlerine film mektuplar yazmalarının ne olağanüstü bir şey olabileceğini söylediği bir konuşma yapmıştı, tabii hepsi şaka yerine sayıldı. Ben gülmedim çünkü bunun gelecek aşama olduğunu düşünüyorum -köylülerin film mektuplar yapıp birbirlerine göndermeleri değil tabii, ama yerel filmcilerin siyasi ya da başka biçimde durumlarını belirten filmler yapmaları, gazetecilik biçiminde ya da başka türlü kendi düşüncelerini anlatmaları gelecek aşama olacak.

İşte bölümler bunlar.

Konuşmayı yapan : Elisabeth Sussex
(Film Quarterly'nin Güz 1972 sayısından çeviren : Engin ÖZDEN)

KISA FİLM KONUSU YARIŞMASI

Geçen sayımızda ilân ettiğimiz Kısa Film Konusu Yarışması'nın jürisi, Taylan Aluğ, Engin Ayaça, Nezih Coş, Tan Oral, Ali Habip Özgentürk, Ahmet Soner ve Vedat Türkali 55 konu arasından ilk seçmelerini yapmışlar, üstünde tartışılarak en tutarlı konuların ortaya çıkarılması için kendi 10 konularını saptamışlardır. Jüri ikinci aşamada, önerilen konular üstüne istişari bir tartışmaya girecek ve Mart ayı başlarında sonuçlar alınmış olacaktır.

"Yedinci Sanat" hem kazanan konuları, hem de bunların film haline getirilebilmesi için yapılacak çalışmalarla ilgili bilgileri gelecek sayısında verecektir.

Filmler

CEMİLE

Yönetmen / Irina Poplavskaya. Senaryo / Cengiz Aytmatov'un aynı adlı romanından. Görüntü yönetmeni / Kadırcan Kadıraliev. Oyuncular / Natalya Arinbasarova, Nasreddin Dubaçev. Sovyet filmi (1969). Renkli.

SSCB'den izleme olanağı bulabildiğimiz filmlerin sayısının çok az olması, bizim bu ülkedeki sinemasal çalışmalar hakkında sağlıklı bir bilgi edinmemizi engellemektedir. SSCB toplumu üzerine de ayrıca yeterli bilgilerden yoksunuz. Bu açıdan pek az bilinen bir ülkeden gelen, gene pek az sayıdaki filmlerden edinilebilecek izlenimlerle o ülke sineması üzerine sağlıklı değerlendirmelere gitmek olanaksız. Ayrıca filmi ait olduğumuz toplumdaki soyutlayarak ele almak, hele hele başka bir kapsam içinde yaklaşmak doğru bir tutuma olmasa gerek. Bu bakımdan "Cemile" filmi eleştirmek, yargılamak yerine onu anlamağa, niyetlerinin neler olduğunu sezinlemeğe çalışacağız.

Unu SSCB'nin dışına taşımış Kırgız yazar Cengiz Aytmatov'un "Cemile" isimli öyküsünün, aynı sadık kalınarak ama bazı önemli eklerle kadın yönetmen Irina Poplavskaya tarafından görüntülenmesi şubat ayının son iki haftasında İstanbul'da Elhamra sinemasının küçük salonunda az sayıdaki seyirciye oynayan "Cemile" filmi.

Konunun içeriği — Tarihsel bir çerçeve içinde oluşan bir aşkın anımsanmasıdır filmin konusu. Şimdi bir ressam olan Seyit'in çocukluktan bulduğu çağına geçiş döneminde tanık olduğu ve yaşadığı olayların yeniden gözden geçirilmesi, görüntülenmesi filmi oluşturuyor. Tarihsel çerçeve, ikinci dünya savaşı sırasında sosyalist bir ülkenin bir bölgesinde hâlâ geleneksel değerlerini, inançlarını, yaşantılarını sürdüren bir topluluktur (Kırgız Türkleri). Bu topluluk bir yandan geleneksel kültürüne ve yaşantısına bağlılığı sürdürürken diğer yandan ikinci dünya savaşının cephe gerisi çalışmalarına katılmaktadır. Yeni kurulmuş olan bir sosyalist devlet, ölüm kalım savaşı içindeyken, kendisini oluşturan toplulukların gelenekselci, geçmişe bağlı, bütünleşmeyle çatışan davranışlarıyla da mücadele içindedir. Bu çerçeve içinde, Cemile'nin baş kişisi olduğu, bir aşk oluşur. Cemile aslında evlidir ve kocası Sadık evlilikten dört ay sonra cepheye gitmiştir. Cephe gerisinde çocuklar, yaşlılar ve kadınlardan başka kimse kalmamıştır. Bu nedenle bütün cephe gerisi işler bu kimselerin sırtına binmiştir. Kolhozda üretilen tahılın tiren istasyonuna taşıma işiyle Cemile görevlendirilir (kaynanasının bütün direnmelerini karşın), ona kocasının kardeşi Seyit ile savaşta ayağından yaralanmış bir asker, Daniyar, yardım edecektir. Yaşadıkları bölge ile istasyon arasındaki uzaklık at arabalarıyla ancak bir günde alınabilmektedir. İşte bu taşıma işi sırasında Cemile ile Daniyar arasında bir aşk doğar. Bu aşk bir düzeyde meşru değildir, ama başka bir düzeyde doğru olan, yeni olan bir şeyi simgelemektedir ve meşrudur. Taşımanın bir ucu Kırgız toplumdur (gelenekleri içinde yaşayan) diğer ucu bütün ülkeye (sosyalist topluma) açılan tiren istasyonu. Kırgızlar daha göçebe yaşantılarından kendilerini kurtarıp yeni toplum içinde yerlerini tam olarak alabilmiş değillerdir. Cemile'nin kocasıyla olan evliliği Kırgız gelenekleri içinde, ora yasalarına göre gerçekleşmiştir. Sonradan dediğine göre Cemile Sadık'la sevmeden evlenmiştir. Karşılıklı sevgiye dayanmayan, sevgi üstüne kurulmayan, gelenek ve göreneklere boyun eğerek gerçekleşen bir evlilik sosyalist toplum gerçeğine ters düşmektedir. Cemile ile Daniyar'ın birlikte bölgeyi terk ederek ülke içinde yok olmaları, sosyalist toplum içinde bütünleşmeleri aşk hikâyesinin toplumsal boyutlarını oluşturmak-

tadır. Bu toplumsal boyutlarla bütünleşen kişisel boyutlar filmin lirizmini, şairini oluşturmaktadır. Film tarihsel bir çerçevede içinde toplumsal boyutlarda kişilerin risklerini anlatmaktadır.

Sinemasal anlatım -- Filmin ressam Seyit'in yaptığı resimlere bakarak anımsama sılla başlaması ve onun sanat üzerine olan düşüncelerinin iletilmesiyle son bulması (kitapta yok buraları) filmin anlatımının baş özelliği olan çok renkli ve tek renkli görüntülerin nedenini de ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında film bir aşk hikayesi anlatmanın yanı sıra sanat üzerine de görüşler taşımaktadır. Ressam Seyit'in yaratıcılığını besleyen, ona kaynaklık eden en önemli olay Cemile'nin Daniyar'a olan aşkıdır. Bu yaşantının dışı yansıyan tek renkliliği sanatçı tarafından işlendiğinde, yani sanat yapıtı olduğunda renklenmektedir (renklenen yaşantı biçim olarak da değişikliklere uğramaktadır). Irina Poplavskaya'nın görüntü yönetmeni Kadırcan Kadıraliev ile birlikte gerçekleştirdiği görüntüsel özellikler bu sözü edilmek istenen sanat ve yaşantı arasındaki ilişkileri belirtmek, vurgulamak amacını gütmektedir.

Poplavskaya'nın hikâye anlatımı genel olarak konunun gerektirdiği derinlikleri, duyarlılığı verebilmektedir. Ancak dramatik gelişme için başvurulan kimi biçimsel çabalar (örneğin başlardaki at yarışı, sonra Daniyar'ın ağır çuvalı merdivenden çıkarması gibi) gereksiz uzatılmış, abartılmış gibi geliyor.

Piyasadaki diğer filmlere alışmış, koşullanmış seyircilerin beklediklerini veremediği için film halktan pek ilgi görmedi. Bunda filmin tam olarak, bütün boyutlarıyla izlenememiş olması kadar, başvurulan kimi biçimsel çabaların çok ucuz olması da etkili olmuştur belki. Ama seyircinin bu tür çalışmalara karşı hazırlıklı olmadığı, istediği (yani alıştığı, yani alıştırıldığı) biçim film bulmadığında kendini zorlamak yerine işin kolayına kaçıp yadsımasının da üzerinde durmak gerekir. Yönetmen Irina Poplavskaya'nın başarısının derecesini ise ancak SSCB'deki tepkilerine göre değerlendirebiliriz.

Engin AYÇA

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

TÜRK FILMLERİ (Sinemamızın olanakları içinde değerlendirilmiştir)

- * **AZAP.** Türkân Şoray çocuğunu iyileştirmek için büyük kente gelen Elif kadının başından geçenleri alışılmış melodramatik kalıplar içinde anlatıyor, seyirciyi kolay yoldan etkileme yolunu seçiyor, bir de kentli seyircide, kentteki köylüye acıma ya da gülmeye duygusu yaratıyor. Sert final ise yapay ve temsilsiz kalıyor. Oy./ Türkân Şoray, Selim Kaya, Nihat Ziyalan, Şükriye Atav, Mümtaz Ener, İhsan Yüce.
- * **SULTAN GELİN.** Halit Refiğ'in Cahit Atay'ın oyunundan yaptığı yer yer teatral, ama genellikle rahat anlatımlı bir uyarılama. 7500 liraya ailesi tarafından hastalıkla bir kocaya verilen genç, çalışkan Sultan Gelin'in bitmeyen çilesi, sonunda kaderine razı, kocsasız kalışı. Refiğ herhalde Anadolu kadınının "azla yetinme, çile çekme" özelliğine ilgi duymuş. Oysa bunun sonucu "kadercilik" ve "boyuneğış"i göstermek oluyor. Köyün siliik verilmesi, ağalığın, ilişkilerin ekonomik boyutlarıyla konmaması, hi-kâyenin ve kahramanların inandırıcı olmaması, anlatımın komedi stili taşıması sonu-nucu, "Sultan Gelin", Cahit Atay'a özgü bir köy fantezisi olmanın ötesine geçemiyor. Oy./ Türkân Şoray, Ali Özoğuz, Renan Fosforoğlu. Müşerref Çapın, Handan Adalı, Yüksel Gezen, Selim Kaya.

BEN DOĞARKEN ÖLMÜŞÜM. Yücel Çakmaklı sinemamızın en yoz melodramlarından birine imzasını atmış. Kardeşi yüzünden hapse giren, mutluluğu kaybeden, çıkınca sokak şarkıcılığı yapan genç bir adamın hikâyesi. Orhan Gencebay'ın yoz plakları ile süslü, "kaderci", "tutucu", "gerici" bir dünya görüşü afonu. Çakmaklı'nın sineması da yavan, başarısız. Oy./ Orhan Gencebay, Neclâ Nâzır, Kerem Yılmaz, Kahraman Kırıl, Kâmrân Usluer, Mahmut Hekimoğlu, Erol Günaydın.

- * **ASIYE NASIL KURTULUR.** Vasif Öngören'in ilginç oyunu sinemada tüm anlamını kaybedivermiş. Annesinin fahişeliği yüzünden yaşamı altüst olan enstitü öğrencisi Asiye de bu kötü çevreye düşüyor ama filmde gösterildiği kadarıyla hiç de kirlenmiyor; hattâ sonunda fedasını de öldürüp tertemiz polise teslim oluyor. Nejat Saydam'ın rahat anlatılmış, düzgünce çekilmiş filmi, öz açısından tutarsız, yapmacıklı, giderek "kaderci" dünya görüşünü yansıtan yanlış bir film. Oy./ Türkân Şoray, Orçun Sonat, Hikmet Taşdemir, Şükriye Atav, Ali Şen, Ahmet Arkan.
- * **YABAN.** Titiz bir anlatımı, iyi görüntüleri olan ama bütünüyle ters, yanlış, gereksiz bir hikâyeye bağlı kalan bir başarısızlık örneği. Şımarık fabrikatör kızı Alev'le, Ege kıyılarında bir adada yalnız yaşayan mutsuz geçmişli küçük burjuva delikanlısı Ali'nin karşılıklı aşk kaprisleri. Bitmez, tükenmez bir geveleme, batılı romantik aşk filmlerine öykünme ve Osman Seden'in sadist özellikler taşıyan çekilmez sahneleri. Oy./ Kadir İnanır, Gülşen Bubikoğlu, Figen Han, Emel Özden, Salih Kırmızı, Osman Ayanak.

YABANCI FILMLER

- * **POSEYDON MACERASI (The Poseidon Adventure).** Hollywood kurtuluşu hâlâ modası geçmiş üstün-yapım'larda arıyor. Batan bir gemiden, işleri tanrıya bırakmayı sevmeyen bir rahip yönetiminde kurtulmaya çalışan bir grup insanın öyküsü, melodramın, tiptemenin en ağıdalı kalıplarıyla anlatılıyor. Hem de kötü bir renk ve ışık düzeniyle. Çağ-öncesi bir canavar gibi, etkileyen ama önemsiz bir film. Oy./ Gene Hackman, Ernest Borgnine, Red Buttons, Carol Lynley, Shelley Winters, Stella Stevens, Jack Albertson.
- * **DEMİRYOLU ÇOCUKLARI (The Railway Childrens).** Eski oyuncu, yeni yönetmen Lionel Jeffries, büyüklere çocuk masalı anlatmış. İngiliz soğukluğunu bütünüyle taşıyan, küçükler için sıkıcı, hatalı bir film. Ana teması "yardımlaşma, insanseverlik" olan güler yüzlü ama çekilmez bir Pollyanna hikâyesi. Oy./Dinah Sheridan, Jenny Agutter, Bernard Cribbins, William Mervyn.
- ** **YABANCI (Lo Straniero).** Luchino Visconti'nin toplumsal konulardan bireysel dramalara yönelişini işaretleyen ilk örnek. Visconti, Camus'yü uyarlamış ama Cezayir'de yaşayan memur Mersault hiç de Camus'nün, çevresine giderek kendisine yabancılaşan donuk kişisi değil. Yalnızca biraz hissiz, aldrımaz. Yoksa sevecen, çevresine ilgi ve yardım gösteren, dostlukları olan bir kişi. Visconti bu kahramanını ölüme götüren sert, katı ve anlamsız toplum kurallarını gösteriyor, eleştiriyor bir yerde. Kahramanın kişiliği temellenemiyor ama onu saran toplumsal olgular açıklanıyor. Visconti'nin anlatımı da çok ustalıklı ve başarılı. Oy./ Marcello Mastroianni, Anna Karina, Georges Geret.
- * **DEVLER YARIŞI (La Course du Lievre à Travers les Champs).** René Clément artık bütünüyle piyasa istekleri için film yapan bir profesyonel olmuş durumda. Ama işini ustalıklı tezgâhlayan bir profesyonel. Bu filmi de polisiye kalıplar içinde birtakım soyguncu kişilerin serüvenini, aralarındaki psikolojik ilişkilerin de üstüne basarak vermeye çalışıyor. Alışılmışın dışında çok yeni birşey yok. Oy./ Jean-Louis Trintignant, Robert Ryan, Lea Massari, Aldo Ray, Tisa Farrow.
- ** **CEMİLE (Djamila).** Cengiz Aytmatof'un ünlü romanı bir kadın yönetmen Irina Poplavskaya tarafından perdeye aktarılmış. Yönetmenin anlatımı, sahnelerin kendi içinde şiirli, tutarlı ama bütün olarak çok başarılı değil. Poplavskaya, törelere uygun bir evlilik yapan Kırgız köylüsü Cemile'nin, kocası savaştayken, tanıdığı doğal aşkı ve törelere karşı çıkıp sevdiği Daniyar'la kaçışını, küçük Seyit'in gözünden anlatıyor. Film çok önemli değil, töre planda ilerici bir yapıt. Yönetmenin entelektüel anlatım özellikleri, simgeler kullanışı da dikkati çekiyor. (Ayrıca eleştirildi)

ULUS FİLM

Cengiz Aytmatof'un ünlü
romanından uyarlanan
mevsimin dev filmini sunar

KOPAR ZİNCİRLERİNİ GÜLSARI



Yönetmen : Sergej Urusevski

4 Mart'tan itibaren
Beyoğlu ELHAMRA sinemasında

türk romanının en güçlü
kalemlerinden
en seçkin romanlar !

SODOM VE GOMORE / yakup kadri
AMERİKAN SARGISI / fakir baykurt
DEVLET KUŞU / orhan kemal
GİZLİ EMİR / melih cevdet
DENİZİN ÇAĞIRISI / kemal bilbaşar
BÜYÜK GÖZALTI / cetin altan
MEDARİ MAİŞET MOTORU / sait faik
KAYIP ARANIYOR / sait faik
KUYUCAKLI YUSUF / sabahattin ali
ARKADAŞ ISLIKLARI / orhan kemal
ÇİNGENELER / osman cemal
İBİŞ'İN RÜYASI / tarık buğra
BİCAGIN UCU / attilâ ilhan
YENİŞEHİR'DE BİR ÖĞLE VAKTİ / sevgi
ANAYURT OTELİ / yusuf atılgan soysal
KÜCÜK AĞA / tarık buğra

bilgi yayınevi