

Sinema ve Sanat

# yedinci SANAT

AYLIK  
SİNEMA  
DERGİSİ

Ayzenştayn'da kurgu ● Bir Sovyet belgecisi: Vertov  
ABD'de bağımsız sinema ● Yeşilçam'da sendikalaşma  
● İsyan, Cemile, Gülsarı, Tanrıların Arabaları ●



14

NISAN

7,5 TL

**En büyük ve en KUTSAL sermaye BİLİMDİR**

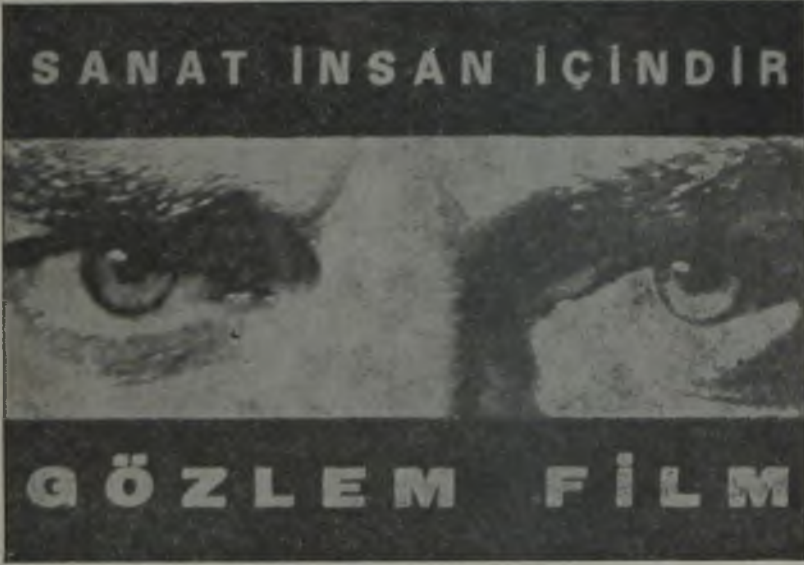
**En büyük ve en KUTSAL sermaye KÜLTÜRDÜR**

**En büyük ve en KUTSAL sermaye SANATTIR**

**En büyük ve en KUTSAL sermaye EMEKTİR**

İnsanı insan yapan bu en büyük ve en kutsal değerleri Bilimi - Kültürü - Sanatı ve Emeği **"1974 Türkiye'sinde"** en DEMOKRATİK ve en ADIL yöntemlerle değerlendirecek en GÜÇLÜ ortaklıktır

# K O O P E R A T İ F



**Amacımız** Ekim (14) ve aralık (9) seçimlerinin sonucu olarak DEMOKRASIYE AÇILAN yeni Türkiye'nin — Halkçı koşullarla yükümlü HALKÇI İKTİDARININ verdiği güvence içinde ve de ATATÜRK'ün Sinema Sanatı üzerine olan önerisinin doğrultusunda GÜÇLÜ ve SOYLU bir Türk Sinema Sanatı'nın oluşmasına katkıda bulunmak üzere insana SEVGİYİ, insana SAYGIYI ve insana YARARLI olmayı görevlenecek GÜÇLÜ BİR YAPIM (ÜRETİM) EVİNİ KOOPERATİF DÜZENİ içinde gerçekleştirmektir.

Sinema Sanatçılarının — Sinema emekçilerinin ve ilerici aydınların demokratik önerilerini ve de güç sağlayacak katkılarını bekleriz.

# yedinci sanat

YIL 2

14

## AYLIK SİNEMA DERGİSİ

Sahibi : Nezi̇h Coş. Yazı işleri sorumlusu : Engin Ayça. Merkezi . Nişantaşı, Kodaman Sok., inci Ap. 85/10 İstanbul. Yazışma ve havale adresi : P.K. 164 Beyoğlu - İst. Sayısı 7.5 TL., yıllık abonesi 75 TL., altı aylığı 40 TL. dir. Yabancı ülkeler için iki katı alınır. Dergiye gönderilen yazılar geri verilmez. Dizgi ve Baskı : EKO Matbaası, son baskı tarihi : 31 Mart 1974.

Ön kapak : Erkal Yavi

Resim : Sergej M. Ayzenştayn / POTEKİN ZİRLİSİ

|                                    |    |                                                              |
|------------------------------------|----|--------------------------------------------------------------|
| <b>KARİKATÜR</b>                   | 2  | OSMAN S. AROLAT                                              |
| <b>FORUM</b>                       |    |                                                              |
| TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SİNEMA SORUNU  | 3  | NEZİH COŞ                                                    |
| KİTLE HABERLEŞME ARAÇLARI ÜSTÜNE   | 7  | ENGİN AYÇA                                                   |
| <b>HABERLER</b>                    | 10 |                                                              |
| <b>SORUŞTURMA</b>                  |    |                                                              |
| YEŞİLÇAM'DA SENDİKALAŞMA           | 16 | ŞERİF GÖREN / BİLGE OLGAÇ                                    |
| <b>AYIN KONUŞMASI</b>              |    |                                                              |
| KEMAL SÜLKER'LE KONUŞMA            | 19 | E. AYÇA / N. COŞ                                             |
| <b>İNCELEME</b>                    |    |                                                              |
| "İSYAN"IN GETİRDİKLERİ             | 28 | AYDIN SAYMAN                                                 |
| İKİ AYTMATOV UYARLAMASI            | 36 | ABDULLAH ANLAR                                               |
| <b>YÖNETMENLER</b>                 |    |                                                              |
| AYZENŞTAYN'A GÖRE KURGU YÖNTEMLERİ | 49 | JEAN MITRY<br>(Çeviren : Engin Ayça)                         |
| <b>BELGE SİNEMASI</b>              |    |                                                              |
| D. VERTOV VE YAŞANILAN GERÇEKLER   | 56 | GEORGES SADOUL<br>(Çeviren : Engin Ayça)                     |
| DZİGA VERTOV'UN NOTLARI            | 60 | DZİGA VERTOV<br>(Çeviren : Engin Özden)                      |
| <b>ÜLKELER</b>                     |    |                                                              |
| ABD'DE MARKSİST SİNEMA ÇALIŞMALARI | 64 |                                                              |
| "NEWSREEL" SİNEMA VE DEVRİM"       | 66 | BILL NICHOLS                                                 |
| KADININ KURTULUŞU VE SİNEMA        | 71 | RUTH MC CORMICK                                              |
| "İŞ" WORK                          | 73 | FRED WARDENBURG<br>(Bölümü derleyen ve çeviren : Engin Ayça) |
| <b>FİLMLER</b>                     |    |                                                              |
| TANRILARIN ARABALARI               | 76 | JAK KAMHI / ENGİN AYÇA                                       |
| YANAŞMA                            | 79 | ORHUN OÇUZKAN                                                |



Emr-i Sansüriye  
"Kesilecek kareler"



# Forum

## TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SINEMA SORUNU

Nezih COŞ

Türkiye’de 1974’ün genç sinemasever kuşağı, ilk planda kısa film düzeyinde yaratılması beklenen bir “bağımsız sinema” hareketi üstüne yerinden kafa yormaya başlamıştır. Türk sinemasının bir yandan enflasyonist genel ekonomik gidiş, bir yandan da TV gibi önemli ve etkin bir gelişme karşısında varlığını sürdürebilmek amacıyla, seyirciyi kolay yünden avlayacak en yoz konularla statüko’yu sürdürme tavrı karşısında, yeni kuşakların düşünce planında bu sinema düzeyine en sert biçimiyle karşı çıkışları bir hayli anlam taşımaktadır. 1968’lerde “Genç Sinema” dergisi çevresinde kümelenen bir gurup aydın sinemaseverin düşünce ve yazı düzeyinde başlattıkları, film yapımı ile geliştirdikleri “bağımsız” ve “siyasal” kısa film hareketi 1974’lerde yeniden filizlendirilmeye çalışılmaktadır. Bu, mutlak gerekli ve önemli bir harekettir. Ancak geçmişin deneylerinden de yararlanarak üstünde durulması gereken kimi somut gerçekler akla gelmektedir ki, bunların anımsanmasında, göz önünde tutulmasında büyük yararlar vardır.

Kısa filmcinin, “bağımsız sinema” savaşıncısının değişmemesi gereken temel amacı, Türkiye’de egemen sınıfların yoz kültür politikalarının geniş kitlelere benimsetilmesinde en kestirme ve belirgin bir görev yüklenmiş olan Yeşilçam sinemasının genel tavrına bir “alternatif” olabilmek, bir karşı-sinema’nın küçük de olsa deneylerine girişmek, ezilen kitleleri uyandırıcı, sil-kindirici, devrimci bir öze ulaşmaya çalışmaktır. En kısa deyişle, kamera, bağımsız sinemacının elinde, geri bırakılmış Türkiye’imizde emperyalizme ve işbirlikçi burjuvaziye karşı emekçi sınıflardan yana bir mücadelenin aracı olmalıdır.

Ancak sorunlara gerçekçi bir açıdan yaklaşmak gerekir. Türkiye’de, uzun film düzeyinde, tam anlamıyla bir “bağımsız sinema” henüz yoktur. 1968-70 yıllarının kısa filme dayanan “Genç Sinema” deneyleri de Yeşilçam dışı “bağımsız sinema” örnekleri olarak yalnızca bir başlangıç olabilmiş, 1970 sonrasının siyasal baskı döneminde doğal olarak tam bir suskunluk içine girilmiştir... Sorunu en kaba ve kestirme anlamıyla şöyle koy-

mak mümkündür : Önce SİNEMA yapabilmeyi kendince öğrenmiş olmak; sonra BAĞIMSIZ olarak, en azından 16 mm. ile sinema yapabilmenin yollarını bulmak; sonra da istenen amaca uygun, toplumun sorunlarına yönelik, anti-empyrist, devrimci, içerik düzeyinde "saptayıcılık"tan, "çözümleyicilik"e ulaşma çabasında, kısa ya da uzun filmini, bu iletim aracını gerçekleştirmeye koyulmak.

1968 yıllarındaki kısa film çalışmalarının kısırlıkla sonuçlanan en yanlış yönü, ilk kez kamerayı o da 8 mm. lik alıcıyı eline alan herkesin kendisini sinemacı sanması ve çoğunun "Genç Sinema" dergisinde ileri sürülen kuramsal görüşlerin arkasında kaybolması, etkin bir pratiğe ulaşamamasıydı. O yıllarda Türkiye'nin genel politik ortamının da verdiği heyecanla çok söz söylenip, az sinema yapılmıştı. Oysa ilk ana koşul sinemayı öğrenmek olmalıydı. 1967'de başlayan Hisar Kısa Film Yarışmaları ise 8 mm. ile sinemacı olma özentilerinin dolup taşıdığı birer yanlışlıklar komedyası olarak ortaya çıktı. Birşeyler çeken herkes Hisar'a koştu. Sonradan yalnızca "politik" savlarla Hisar'a karşı çıkan "Genç Sinema" gurubu içinde de kendisini yeterli bir "sinemacı" eğitim ve formasyonuna erdirmiş kimse pek yoktu. Tersine "Genç Sinema"nın karşı çıktığı "apolitik" düzeydeki yapıtların daha düzgün sinema dillerine sahip oldukları görülmüyordu. En önemsiz denemeler bile "film" diye izleyicilerin karşısına çıkarılıyordu. Bütün bunlardan bugün ortaya çıkan sonuç, çalışmalara başlarken, öncelikle, "sinemacı" olma sabırsızlığına düşmeden, kısa film şenliklerine kulak asmadan, gelecekteki politik "bağımsız sinema" hareketine uzun film çekerek katılacak kişiler olarak, her kısa filmcinin, her genç sinemasever arkadaşın, kendi çevresi içinde çalışarak, hemen dışı açılmayı düşünmeden, bir kendi kendini eğitime, yetişirme dönemi geçirmesi gereğinin ana koşul olduğudur. Bugün dilenecek olan şey, 1974'ün genç sinemaseverinin yazar olarak politik yönden tutarlı görüşler ileri sürse bile, olgun, tutarlı bir sinema anlatımına ulaşana dek, sinema pratiğini sınırlamaması, şenlikleri düşünmeden, aile içi kısa film çalışmalarından, belgesel kent görüntülerine dek her çeşit olguya kamerasıyla yaklaşması, çalışmalarını uzun vâdede kamu oyununa sunacak biçimde yetkinleştirmesidir.

Türkiye'de "bağımsız sinema" çalışmaları doğacaksa, bunlar 8 mm. değil, en azından 16 mm. çalışmalarından doğabilecektir. "Bağımsız sinema"ya ulaşılacak yolda en önemli noktalardan biri de 8 mm. amatör çalışmalar yapılsa bile, bunlarla yetinmemek, bir süre sonra 16 mm.'ye atlayabilmektir. 8 mm. çalışmaların kadraj ve mızansen deneyleri dışında 16 mm. lik çalışmalar için yeterli bir ön pratik sayılmayacağı herkesçe kabul edilen bir gerçektir. Burada ortaya çıkan önemli sorun, 16 mm. çalışmaların maliyeti yükseltilmesi, kişisel olanakların çoğu zaman bu maliyeti karşılamada yetersiz kalmasıdır. Bugün 10 dakikalık siyah-beyaz bir 16 mm. lik film, banyo ve baskı giderleriyle, en azından birkaç bin lira gerektirmektedir. Bu tür çalışmalarda başlıca çözüm yolu, 5-6 kişilik ekipler halinde toplu çabalar ve maliyeti paylaşılarak, yönetmenliği A'ya, ya da B'ye ait gözükmecek kolektif denemeler yapmaktır. Bu tür denemelerin pek de para yatıra-

mayacak kişilerce yapılması durumlarında da yan kuruluş ya da örgütlerin destekleri istenebilir. "Genç Sinema" çalışmalarının yaygınlık gösterememesi, bir yerde, o dönemde, girişimleri destekleyecek örgütlerin az oluşuna ve kurulan ilişkilerin zayıflığına bağlanabilir. 1960-70 döneminde dünyanın çeşitli ülkelerinde "yeraltı" sinemacılarının, "devrimci sinema gurupları"-nın, "alternatif sinema" çalışmalarının dikkati çekmesine karşılık, Türkiye'de kısır bir kısa film hareketinin "amatör" düzeyde filizlenip, kendi içinde bütünlenmeden parçalanması, giderek uzun filmler yapma deneylerine geçilememesi, bu dış örgütsüzlüğün, bu yalnız kalmanın, bu kopukluğun, bu temel kuruluş yetersizliğinin de bir sonucudur.

Dünyanın pek az ülkesinde sinemacı olma kararıyla direktmeden, bir raslantı eseri kısa ya da uzun filmler yapıp, ülkesinin "bağımsız sinema" hareketinin değişmez kişilerinden olmuş yönetmen vardır, hatta bu tür kişiler yoktur, olması da zordur. Sinema ciddi bir uğraş alanı olarak seçilme dikçe, kişi her çeşit mücadele çabasını sinema konusu üstünde biçimlendirmedikçe, girişimler raslantılara bırakıldıkça, Türkiye'de "bağımsız sinema"nın yaratılma süreci kurulamayacaktır. Yabancı ülkelerde "bağımsız sinema" için çaba harcayan yönetmenlerin çoğu sinema okulu bitirmiş, piyasa ile uzlaşmaya yanaşmayan kişilerdir; bir kısmı ise piyasada yönetmen yarımcılığı yaparak sinemaya atlamış, öğrenmiş ve kendi sinemasını yapmak için sonradan belirli örgütlere katılmış kişilerdir. Türkiye'de ise sinema okulu yoktur; onun için ya tümüyle piyasa dışı örgütlü amatör çalışmalarla kendini yetiştirme, ya da piyasada bir süre yönetmen ya da kamera yardımcısı olarak çalışma zorunluğu vardır. Sinema pratiği için başka yollar da TV ve reklam filmciliği olarak belirmektedir. Türkiye'deki en kolay ve yaygın sinema çalışması, piyasa dışı amatör çalışmalardır. Oysa bunların belli bir örgütlenme göstermemesi, daha çok 8 mm.'ye bağlı kalınmasını sonuçlandırmakta ve bu da arada sırada düzenlenen Hisar tipi kısa film yarışmalarında dev aynası boyutlarında değerlendirilmektedir. Amatörlerin 8 mm. de bile çok iddialı girişimler içinde oldukları da yıllardır gözlenen çok yanlış bir uygulamadır. 2 yıl önce iki orta kuşak amatör film meraklısının Osmanbey (İstanbul)'de açtıkları "Kısa Film Kulübü"nün, büyük ihtimalle bu kişilerin "apolitik" dünya görüşlerinden ötürü ilgi görmemesi, aslında düşülen taktik yanlışlıkların bir yenisinden başka birşey değildir.

Yapım ve dağıtım safhası örgütlenmeleri, alan ister kısa film, ister uzun film olsun "bağımsız sinema" hareketinin can damarını meydana getirir. Burada Devlet'ten teşvik ve himaye gören, resmî denetime bağlı, Türkiye'de oluşturulsa da "bağımsız sinema"ya pratik yapmanın ötesinde yarar sağlayamayacak bir kısa film hareketinden söz etmek istediğimizi de belirtelim. Özel yapım örgütleri, yabancı ülkelerin çoğundaki "bağımsız sinema" hareketlerinde dikkati çekerler. Bu örgütlerin yapılması amaçlanan, resmî sansür denetiminin dışındaki siyasal ve toplumcu filmlerin finansmanında, sinema içi ve dışı başka örgüt ve kuruluşlardan yardım görmesi de en doğal durumlardandır. Ancak Türkiye'de bağımsız sinemacılar oluşamadığı, bağımsız sinema örgütleri kurulamadığı gibi, bu tür çalışmalarda yar-

dımlaşılabilecek sinema içi ve dışı örgütlere de yeterince rastlanamadığı bir gerçektir. Örgütsüz de olsa kişisel olanaklar sonucu gerçekleştirilen yapıtların, Türkiye’de amaçladığı seyirciyi ulaşamadığı da görülmüş olaylardan-  
dır. “Bağımsız sinema” çalışmalarının istenen sonuca ulaşması, oldukça geniş bir kitleye gösterilebilmeleri ile gerçekleşir. Oysa şimdiye dek kişisel çabalarla ya da “Genç Sinema” gurubunun gayri resmî örgütünün olanaklarıyla yapılan çoğu filmler, birkaç yerde gösterilip rafa kaldırılmışlardır. “Bağımsız Sinema”nın ülke çapında yaygınlaşabilmesi için, “göstermelik burjuva kulübü” nitelemesini yokettirecek anlamda, az ama meraklı sinema-severe seslenen küçük sinema kulüplerinin çeşitli kentlerimizde yerleştirilmesi, sürekli çalışmalar yapması gerekmektedir. Oysa bu aşama Türkiye’de henüz gerçekleşmiş değildir (Bkz.: Yedinci Sanat, sayı 7, Sinema Kulüpleri Üstüne). İçinde bulunduğumuz sinema mevsimi içinde İstanbul Boğaziçi Üniversitesi, Darüşşafaka Lisesi sinema kulüpleri ile, Yarımca (İzmit), Ankara, İzmir, Samsun, Mersin ve son olarak Silivri (İstanbul ilçesi)’de faaliyete geçen sinema kulüplerinin gösterinin yanısıra sinemasal eğitime, kısa film çalışmalarına da gitmesi gereklidir.

“Bağımsız sinema” oluşumunun hızlandırılması diye bir sorun yoktur; Türkiye’de henüz bu oluşumun uzun vâde ile hazırlanması yolunda destekleme sorunu vardır. Sinema kulüpleri kadar, devrimci, ilerici sendikalar, öğrenci, öğretmen birlikleri, dernekleri, üniversite çevreleri çağın en etkin sanat dalı sinemanın “bağımsız çalışmalar” biçiminde desteklenmesinde büyük katkılar gösterebilirler. Örgütlenmesi gereken kısa filmcinin çeşitli finansman olanaklarını bu tür ilerici örgütlerden bir yere kadar sağlayacağı düşünülebilir. Üstelik örgütlerle kurulabilecek toplu ilişkiler sonucu, örgütün konusuyla ilişkili filmler yapabilme olanakları da doğabilir, Türkiye’de bu yeni dönemde oluşacak yeni kısa film çalışmaları, gerçekten ve gerçekten, sinema dergisi çapında da kalsa, örgütlü hareketler olmalı ve kendi yapıp-dağıtım olanakları içinde ülke çapında sinema içi ve dışı örgütlerle ilişkiler kuralmalıdır.

Bu konuda söylenebilecek son söz, karşılaşacağımız yeni kısa filmlerde bir sinemasal anlatım düzgünlüğünün sağlanmasını dilemek olacaktır. Gerçekten doğru bir söz dahi, iyi iletilebildiği zaman etkili ve uyarıcı olabilir. Kısa filmle amatör sinema uğraşına giren tüm arkadaşların anlatım dili olarak belli bir seviyeye ulaşmadan kamuoyu önüne çıkmamaları gelecekteki “bağımsız sinema” hareketi adına en umutlandırıcı ve soylu davranış biçimi olacaktır.

Şimdi önümüzde iki sınav vardır : Yedinci Sanat Dergisi’nin Kısa Film Konusu Yarışması’nın en tutarlı konularının başarılı bir biçimde film haline getirilmesi ve Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü’nün düzenlediği yeni Kısa Film Yarışması’nın ortaya çıkaracağı sonuçlar ve gerçekler. Bu iki deneyin sonuçları, ülkemizdeki kısa film çalışmalarının bugünkü düzeyini ortaya koyacak, çekilen filmlerin gösterilme olanaklarının araştırılması, Türkiye’nin “bağımsız sinema” pratiği açısından geleceğe herhalde önemli veriler bırakacaktır.



## KİTLE HABERLEŞME ARAÇLARI ÜSTÜNE

Engin AYÇA

Nedir, kitle haberleşme araçları? Büyük basın organların (yani, gazeteler, haftalık dergiler, fotoromanlar, romanlar vb.) Tv, sinema, tiyatro, radyo, plâk sanatçısı, reklâmcılık vb..

Haber alma araçları, yalnız haber taşıyorlar, bütün bir kitlenin düşünce yapısını, duygusal yapısını, inançlarını, beğenilerini, değerlerini kısaca kültür yapısını kontrol edip yönetiyorlar, ki bu bir belli tipde insan varetme ve yaşatma çabasıdır. Türkiye de bu çarkın içindedir. Bilinçli olarak rasyonel bir biçimde bütün dünyada ülkelerin özel durumlarına göre değişik görünümde ama esasta aynı olarak uygulanmaktadır. Gelişmiş ülkelerde ve geri kalmış ülkelerde, koşullar nitelik olarak değişik olduğu için ayrı yöntemler izlenebilmektedir. Gelişmiş ülkeler kendi aralarında ekonomik ve siyasal bir birliğe hazırlanırken kültürel alanda da bir birliği gerçekleştirmektedir. Aydın sanatçılar, yani kültürel hayatı yoğuran -geliştiren kimselerin kendi aralarında haberleşme olanaklarının çok yüksek olması, etkilenmeleri ve yakınlaşmaları doğurmakta, zaten yakın kültürlerin varlığı da söz konusu olduğundan ekonomik - siyasal birliğe paralel olarak kültürel birlik te sağlanmaktadır.

Ekonomik - siyasal yapının denetiminde işleyen kitle haberleşme araçları gerek sanatçılar arasındaki, gerekse sanatçı - halk arasındaki bağlantıyı sağlarken kültürel hayatı da belirlemektedir. Halksız sanatçı ve sanatçısız da halk olamayacağı, bir ülkenin kültürünü de bu ikisinin bütünleşmesi, birbirini tamamlaması yarattığından bu ilişkileri kontrolüne alan, yöneten duruma egemen olacaktır. Kitleyi herşeyiyle koşullayan, kendine bağımlı kılan ve onsuz yapılamıyan kitle haberleşme araçları, sahneyi ve kukla kişileri hazırlayarak oynanması düşünülmüş oyunu yönetmektedir. Şimdilik yaşamaları geri kalmış üçüncü dünya ülkelerinin varlığına bağlı olan gelişmiş ülkeler kendi aralarındaki çelişkilerin kendilerine zararlı olabilecek gelişmelerini yoketmek, bunları kendilerine yararlı bir evrim alanına sokmak için birliğe giderken geri kalmış ve geri kalmaları (kendilerine göre) için de çaba harcadıkları ülkeleri, kendilerine uygun bir gelişme içine sokmaya çalışmaktadırlar. Gelişmiş ülkelerin bu ortak tutumu karşısında üçüncü dünya ülkelerinin en güçlü direnme sahalarından biri de geleneksel kültür yapılarıdır. Gelişmiş ülkelerin ekonomik gelişmelerine bağımlı kılınmak istenen üçüncü dünya ülkelerinin kültürlerinin de bağımlı duruma getirilmeleri doğal olarak amaçlanmıştır. Gelişmiş ülkeleri temsil eden batı kültürü bunun için bütün dünyada egemen kılınmaktadır.

Uluslararası haberleşme, ancak gelişmiş ülkeler haber ajansları yoluyla gerçekleşmektedir. Sayısı üçü-beşi geçmiyen bu ajanslar bütün dünya ha-

berleşmelerini tekellerinden yönetmektedirler. Uluslararası sanatsal ilişkiler de gene gelişmiş ülkeler "organizasyonlarınca" pazarlanmaktadır.

Türkiye de ekonomik ve siyasal olarak kapitalist batı uygarlığına bağımı kılınırken, gelişmiş batı ülkeleri için pazar olarak ele alınıp korunmak istenirken, ülkemizin yönetiminde etkili olarak kadroların da batı uygarlığının geri bırakılmalarında yarar gördüğü ülkelerde uygun bildüğü şekilde yetiştirmeleri gerçekleştirilmek istenmiştir.

Osmanlı devletinin son dönemlerinde başlayan yenileştirme hareketleri batı dünyası örnek alınarak ve batılı uzmanlar kullanılarak, bizde yönetimi ele geçirmiş batı hayranı aydınların çabasıyla tezğâhlanmıştır. Bütün kurumlar batı dünyası örneğine uygun şekilde biçimlendirilip teşkilâtlandırılmış, herşeye batı egemen kılınmak istenmiş ve tohumlar ekilmeye başlanmıştır. Ve sonuç alınmış, okumuşların çoğu batıya şartlandırılmış, kazanılmıştır. Yönetimde dolayısıyla batıya daha bir dönük yön izlenirken, batıcılığı ülke çapında yaygın ve yaşar hale getirmeye çalışılmıştır. (Batı kelimesi ekonomik - siyasal, kültürel anlamda gelişmiş(!) batı uygarlığı için kullanılmaktadır.) Düzen ve mekanizma bir kez kurulduktan sonra özel koşullara uyarak ta işlevini yerine getirmeye devam edecektir. Kendi kültürel değerlerimizi, batı ölçülerine göre yargılayıp küçük görme, reddetme, onların yerine batı tipi, batı örneği çalışmalara, araştırmalara yönelme, kendi kaynaklarımızı kuruturken, yerine de özümlemediği için yoz ve yabancı, ne oldüğü belirsiz şeyler koyma dönemini açtı. Toplum düzenimize hâkim olan tabakalar, ekonomik - siyasal yönetimleri yürütürken, kültürel hayatımızı da kendi batı kültürü altında şekillenen zevklerine göre etkilemeye başladı : Ekonomik ve siyasal iktidara hâkim olurken halka giden bütün araçlara da doğâl olarak hâkim olacaktı.

Türkiye yi yöneten ekonomik çevreler batıya şartlandırılıp, batının ortağı durumuna gelince batı kapitalizmi Türkiye'nin gelişmesini daha direkt etkiler duruma gelmiştir. İşbirlikçi güçlü ekonomik çevrelerin çıkarları gelişmiş batılı ülkelerin çıkarlarıyla doğrudan orantılı olunca Türkiye'deki bütün gelişmeler de ancak bu gelişmiş ülkelerin izin verdiğü, uygun gördüğü ölçüler ve niteliklerde olabilmektedir.

Tüm olarak Türkiye'nin gelişmiş batı ülkelerinin arzuladığı pazar durumuna gelmesi için kültür yapısının da değişmesi, batılaşması gerekmektedir. Bu işin olabilmesi de ancak Türkiye'deki kitle haberleşme araçlarının işbirlikçi kimseler yönetiminde olmasıyla mümkündür.

Sanatçının ancak halkıyla bütünleşerek yaratacağı gerçeği bilindiğinden, halkın sanatçısıyla gerçek kültürünü yaratmasının önüne geçilmek istenmekte, halk ile sanatçı gerek birbirlerine gerekse kendi kendilerine yabancılaştırılmaya çalışılmaktadır. Bütün haberleşme ve kültürel ilişkiler de bu amaçla ele geçirilmekte, kontrol edilmektedir. Halk ve sanatçının arasındaki ilişkide artık bir gümrük duvarı vardır. Halk gerçek sanatçılarından uzaklaştırılıp ajan sanatçıların (!) eline teslim edilmektedir.

Kitle haberleşme araçları halka bütün kültür ürünlerini ulaştırmaktadır : şiirinden romanına, sinemasından tiyatrosuna, müziğine kadar. Hem de her sanatçının özlediği gibi en geniş, en yaygın biçimde. Hitler "en büyük yalanı sonsuza yakın tekrarlayın, dünyanın en büyük gerçeği olduğunu göreceksiniz" şeklinde bir söz söylemiştir. Propaganda tekniğini çok iyi bilen ve uygulayan Hitler doğru bir noktaya parmak basıyordu. Beyin yıkama ve koşullandırmaya dayanan propaganda kitleye akla gelebilecek her yolla ulaşır ve onu sürekli olarak her yandan bombardımana uğratır. Zamanla da halk bu bombardıman karşısında direncini yitirir ve teslim olur. Batıya özenme, batı gibi olma yıllardır, Türkiye'de işlenmektedir..

(Batı kültürüne, batı değerlerine batıl bir şekilde karşı çıkmak değil sözünü ettiğimiz, tabii ki batıdan birçok şeyler alabileceğiz. Fakat öz kültürümüzden, yapımızdan yabancılaşmadan, yabancı ürünleri eleştirerek, özümleyerek olmalıdır bu iş.)

Gerçek sanatçıların, yurt kültürüne yabancılaşmamış sanatçıların, halkının yanında olabilme olanakları hiçe indirilmekte, büyük tâvizler ve sapmalar hatta teslimiyetler karşılığı halkın önüne çıkma izni lûtfedilmektedir. Ayrıca birşeyin iz bırakabilmesi ve bıraktığı izin de kalabilmesi için süreklilik şarttır. Tek eserle, arada bir görünmeyle, her an türlü yollarla koşullanan halkın yabancılaşmasının önüne geçmek olanaksızdır. Hatta böyle eserlerin halkı arada bir boşaltmaktan başka bir işlevi olamayacağı, dolayısıyla halkın yabancılaşmasına bilmeden katkıda bulunabileceği de düşünülebilir. Kitleye erişemiyen devrimci, ilerici sanat ürünleri halkın tepkisini almadan değerlerini, yollarının doğru veya yanlışlığını nasıl anlar? Bu durum giderek aydınlar arası bir kısır döngü, aydınlar katında devrimcilik, ilericilik olma tehlikesini doğurmaz mı?

Bağımsızlığa ve özgürlüğe inanmış, halkını içtenlikle seven ve kendini ona adanmış bir sanatçı için oldukça güç olan böyle bir ortamda yapılacak tek şey, örgütlenmek ve kendi öz dağıtım, ulaşım yollarını yaratmak olacaktır.

---

## KISA FİLM KONUSU YARIŞMASI

"Yedinci Sanat"ın Kısa Film Konusu Yarışması için saptadığı jürinin konuları değerlendirmeleri henüz sonuçlanamamış ve kişisel özürleri nedeniyle bir araya gelip son değerlendirmeye gidemeyen jüri üyelerinin son kararı, bu nedenle yine Nisan'a kalmıştır. Bu gecikmelerden ötürü "Yedinci Sanat" dergisi yarışmaya katılan okurlarından özür diler.

"Yedinci Sanat" yarışma sonucu seçilecek en iyi bir ya da iki konuyu kendi olanakları ile finanse edecek, kalan konu ya da konuların film haline getirilmesi için başka kaynaklara başvuracaktır.

---

# Haberler

## I.B.Ü.S.K. KISA FİLM YARIŞMASI 19 NİSAN'DA YAPILIYOR

Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü tarafından düzenlenen yeni Kisa Film Yarışması'nın 19 Nisan Cuma günü, öğleden sonra, Üniversitenin gösteri salonunda yapılacağı öğrenildi. Yarışma, katılan filmlerin azlığı nedeniyle bir günde yapıp sonuçlandırılacak. Önceden düşünülen, gösterilerin sonraki günlerde çeşitli sinema kulüplerinin salonlarında tekrarlanması şimdilik uygulanamıyor. Gösteriler, seyircilere, jüriye, basından ve sinema kulüplerinden çağrılan öteki konuklara, aynı anda sunulmuş olacak. Sinema Kulübü yöneticileri, ilerde yeni atılımlar yapmak istediklerini, yarışmanın hiçbir vakit HİSAR ŞENLİÇİ'nin bir devamı gibi görülmemesi gerektiğini, amaçlarının yaratıcılığı teşvik etmek ve sinemayla amatör düzeyde uğraşan kişilere, yapıtlarını seyirci önüne çıkarabilme olanağı sağlamak olduğunu belirtiyorlar. I. Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü, Kisa Film Yarışması'nın jürisi şu şekilde saptanmış: **Nusret İkbâl** (Yapımcı), **Orhan Kapkı** (Görüntü yönetmeni), **Bilge Olgaç** (Yönetmen), **Aydın Sayman** (Sinema yazarı), **İsmet Soydan** (Yönetmen - senaryo yazarı), **Cengiz Tuncer** (Yayıncı).

18 mart tarihine kadar yarışma için başvuran filmlerin listesi ise şöyle:

8 mm.: **BAYRAMINIZ KUTLU OLSUN** / Kaya Tanyeri, belgesel, renkli, 15 dakika.

**KISA YORGAN** / Kaya Tanyeri, konulu, 15 dak.

**BUGÜN 23 NİSAN** / Kaya Tanyeri, belgesel, 10 dak.

**AHTAPOT** / Nedim Göknîl, konulu, renkli, 90 metre.

**ÇUKUR** / İsmail Alacalı, belgesel, siyah-beyaz, 3 dak. 10 san.

**YÜZSEKİZ NUMARA** / Cem Dinç, konulu, kısmen renkli, 3-4 dak.

**GÜÇ** / Atilla Ülkümen, konulu, renkli, 4 dak.

**HALKA AÇIK ŞİRKETLER** / Selâhattin Tozan, konulu, siyah-beyaz, 10 dak.

16 mm.: **TOPUMU VER ANNECİĞİM** / Kaya Tanyeri, konulu, siyah-beyaz, 15 dak.

**APARTMAN** / Nürten Karaçivi, konulu, siyah-beyaz, 13 dak.

**SİNEMANIN TEKNİK GELİŞMESİ** / Bengi Atasoy, belg., siy.-bey., 10 dak.

Karton: 8 mm.: **YOLCULUK** / Atilla Ülkümen, konulu, renkli, 3 dak. 40 san.

16 mm.: **65 KV.** / Cemal Erez, konulu, siyah-beyaz, 4 dak.

Sinema Kulübü yöneticileri, gelen filmlerin azlığı karşısında, önceden son başvurma tarihi olarak saptadıkları 18 Mart'a bağlı kalınmayacağını, şenlik gününe kadar başvuru her filmin, hazırlanma ve tamamlanma güçlükleri göz önüne alınarak kabul edilebileceğini belirtiyorlar. Yarışmaya katılacak filmler için uzunluk süresi dikkate alınmıyor. Çeşitli dallarda koymuş olan ödül tutarları ise şöyle: **8 mm.**: 1 - 1500 TL., 2 - 1000 TL. **16 mm.**: 1 - 2500 TL., 2 - 2000 TL. **Karton (8 ve 16 mm.)**: 1 - 2000 TL., 2 - 1000 TL.

## TÜRK SINEMASI ÜSTÜNE BİR SIMPOZYUM

Yeni hükümet düzeninde Türk sinemasının sorunlarını, toplu olarak yeniden ele almak ve karşı görüşleri birlikte kamu oyu önünde tartışabilmek amacıyla Sinematek Derneği, 3-4-5 Nisan tarihlerinde Şehir Tiyatrosu Harbiye bölümü salonunda bir **simpozyum** düzenlemiştir. Herkesin izleyebileceği, tartışabileceği simpozyumun, Turizm ve Tanıtma Bakanı Orhan Birgit, Devlet Bakanı Orhan Eyüboğlu, Kültür ve Turizm-Tanıtma Müşarları'nın himaye ve destekleri altında yapıldığı belirtilmektedir. Bu konuda yayımlanan basın bülteninde şöyle denmektedir:

"... Demek ki günümüz Türkiye'sinde sinema bir "endüstri" sorunudur, bir "meslek sorunudur, bir "sanat" sorunudur, bir "kültür" sorunudur, bir "düşünce özgürlüğü" so-



runudur, işte sinemaya bakarken bütün bu açılardan bakılması, birbirleriyle bağlı olarak bütün bu sorunların ele alınması gerekmektedir. (...) Bu konuda geçmişteki çalışmalar gözönüne alınmış, bir Şûranın (1964 Şûrası kastediliyor) çok kişiye söz hakkı tanıyan, ancak sonuçları dağınık, karışık olan, somut ve pratik yararlar sağlamamayan genişliği, bir Komisyonun (1972'de Kültür Bakanı Talât Halman'ın çağrısıyla toplanan Sinema Danışma Kurulu Komisyonu kastediliyor) eleştirilere hedef olabilecek, şimşekler çekebilecek kapalılığı yanında, bir Simpozyum'un ölçülü genişliğini, mantıksal ve akılcı sınırlılığını seçmiştir."

Üç gün sürecek olan Simpozyum'da 14 ana madde saptanmış, sinemamızın sorunları bu maddelere bölünmüştür. Her konuda üç ayrı kişiye 15'er dakikalık bir konuşma hakkı tanınmış, her konu için bir saat konuşma, yarım saat de "genel tartışma" bölümü ayrılmıştır. Resmen açıklanmamasına karşın, konuşmacıların herbirine, 1972'de Talât Halman'a sunulan ve daha önce Yedinci Sanat dergisinde de yayımlanmış olan Danışma Kurulu Raporu'nun da bilgi edinmek üzere gönderildiği öğrenilmiştir. Simpozyum'a çağrılan 42 konuşmacı arasında Yeşilçam çevresinden 10 kişi, sinema yazarlarından 12 kişi, üniversite ve ilgili başka çevrelerden de 20 kişi bulunmaktadır. Konular ve konuşmacılar şöyle bölünmüştür :

**BİR TÜRK SINEMA KURUMUNUN KURULMASI VE ÇALIŞMALARI :** Nijat Özön (Sinema yazarı), Çetin Özkırım (Sinema yazarı), Atıf Yılmaz (Yönetmen) **DEVLET SINEMA İLİŞKİLERİ :** 1 - **YAPIM ÖNCESİ :** Ertem Eğilmez (Yönetmen - yapımcı), Umit Utku (Yönetmen - yapımcı - Yerli Film Prod. İşv. Send. ve Türk Film Prod. Cem. başkanı), Giovanni Scognamiglio (Sinema yazarı). 2 - **EKONOMİK DÜZEYDE :** Hürrem Erman (Yapımcı), Doç. Dr. Asaf Savaş Akat (İktisat Fak. Öğr. Üyesi), Kemal Baysal (Stüdyo sahibi - yapımcı). 3 - **YERLİ YAPIMIN KORUNMASI :** Atilla Dorsay (Sinema yazarı), Feyzi Tuna (Yönetmen), Selçuk Bakkalbaşı (Basın Yayın Genel Müd. Dış ilişkiler Dairesi Başkanı). **SANSÜR :** Onat Kutlar (Sinema yazarı), Lütfi Akad (Yönetmen), Burçak Evren (Sinema yazarı). **DAĞITIM VE GÖSTERİM :** Erman Şener (Sinema yazarı), Can Kurdoglu (Sinema salonu sahibi), Vural Pakel (Yönetmen - yapımcı - Fi-De-Ko yöneticisi). **SINEMA MESLEK ADAMLARININ ÖRGÜTLENMESİ :** Vedat Türkalı (Senaryocu - yönetmen), Bilge Olgaç (Yönetmen), Ertem Eğilmez (Türk Filmciler Derneği Sözcüsü). **İTHAL FILMCİLİĞİNİN SORUNLARI :** Duran Tanteğin (Film ithalcisi - yapımcı), Nahit Erüz (İst. Gümrükleri Baş Md. Yardımcısı - yazar), Tarık Dursun K. (Sinema yazarı - yönetmen - yazar). **KISA FILMLER VE AMATÖR SINEMA :** Doç. Dr. Cevat Çapan (İ.Ü. İngiliz Dili ve Ed. Böl. Öğr. üyesi), Engin Ayça (Sinema yazarı - kısa film yönetmeni), Oktay Kutluğ (Kısa film yönetmeni - M.E.B. Öğretici Filmier Mrk. Uzmanı). **SINEMA İLE EĞİTİM :** İlhan Özdi (M.E.B. Bakan Müşaviri), Doç. Dr. İnal Cem Aşkın (Eskişehir İ.T.İ.A. Öğr. üyesi), Mahmut Tezcan (Siyasal Bilgiler Fak. Basın Yayın Yük. Ok. Öğr. üyesi). **SINEMA SANATININ EĞİTİMİ :** Prof. Dr. Ayfer Bakkalçoğlu (Boğaziçi Üniv. Öğr. üyesi), İpek Ural (Boğaziçi Üniv. Audio-Visual böl. Öğr. üyesi), Mustafa Gürsel (Yönetmen). **SINEMA KÜLTÜR KURUMLARI :** Hüseyin Baş (Yazar), Salih Diriklik (M.T.T.B. Sinema Kulübü Başkanı - sinema yazarı), Onat Kutlar (Sinematek Derneği Yönetmeni). **SINEMA VE TELEVİZYON :** Mahmut Tali Öngören (TV uzmanı - yazar - Ankara Sinematek Derneği Başk.), Semih Tuğrul (Sinema yazarı - TRT'de müşavir), Ergin Ertem (TV Planlama Uzmanı - İst. radyosu Program Md. M.). **BİR TÜRK SINEMA YASASI :** Prof. Dr. Necip Kocayusufpaşaoğlu (İ.Ü. Hukuk Fak.), Prof. Dr. Ergun Özsunay (İ.Ü. Hukuk Fak.), Doç. Dr. Öğüz Onaran (Siyasal Bilgiler Fak. Basın Yayın Yük. Ok. Öğr. üyesi).

Bu kapsamı geniş, konuşma ve tartışma süresi sınırlı **SİMPOZYUM**'un nasıl bir sonuçla kapanacağı sinema çevrelerinde merakla beklenmekte ve simpozyum üstüne tartışmalar çok önceden başlamış bulunmaktadır. Simpozyum'a "SINEMA KÜLTÜR KURUM-

LARI" konusunda çağrılan Devlet Film Arşivi Müdürü Sami Şekeroğlu, katılmayı reddetmiş ve simpozium'dan alınacak sonuçlara bakarak, Nisan ayının ikinci yarısında belki de Devlet Film Arşivi olarak çok önceden düşünülmüş bulunan **SİNEMA KONGRESİ**'ni gerçekleştirmeye girişebileceklerini belirtmiştir. Öte yandan İzmir Sinema ve Kültür Derneği de basına bir açıklama yaparak, bine yakın sinemaseveri temsil eden derneklerinin Simpozium'a çağrılmamalarını kınamıştır. Anlaşıldığı kadarıyla Simpozium'a kurum temsilcilerinden çok, kişiler çağırılmış bulunmaktadır.

## YENİ SİNEMA RAPORLARI

Yukarda haberi verilen Simpozium'a paralel olarak, sinema çevresinde de sinemamızın sorunları üstüne çeşitli raporların, çeşitli kurullar tarafından, hükûmete sunulmak üzere hazırlandığı dikkati çekmektedir. Geçen sayımızda haberi yer alan Ümit Utku ekibinin kanun tasarısından sonra, **Film-Sen** ve **Sine-İş** gibi sendikalar da sinemamızın sorunları üstüne kendi düşüncelerini ve önerilerini kapsayacak raporlar hazırlamaktadırlar. Öte yandan ilk sayısı şubat ayı başında yayımlanan **Çağdaş Sinema** dergisinin de **TÜRK SİNEMASI RAPORU** başlığıyla 16 sayfalık bir broşür yayımladığı görülmüştür. Dergi, Yeşilçam'ın bilimsel bir analizini yapmakta, gerçekçi bir yorumla piyasaya aracı - tefeci sermayesinin egemen bulunduğunu belirtmekte, sinemamızın kültürel düzeyinin de bu kişilerin düzeyi ve çıkarlarıyla belirlendiği ortaya konmakta, sinema düzenine karşı çıkıp bu düzeni değiştirmek isteyen aydınların da bir yerde düzenin kişileriyle uzlaşmaya gitmeleri gerektiği üstü kapalı bir biçimde belirtilip, Simpozium'un sahip olduğunu ileri sürdükleri çelişkili görünümüne belirgin bir karşı çıkış yaratılmaktadır. Raporda "**Özgür, hakça ve toplum yararına bir düzeni amaçlayan, ak günlerin savunucusu bir dünya görüşünün sinemada da yansması ve yerleşmesi, giderek egemen olması için, sinema emekçilerine, insanca ve demokratik bir çalışma düzeni, etkin bir sosyal güvenlik sağlanması için**" sinema düzeninin değiştirilmesi gereği öne sürülmekte, bu değişikliğin halk yararına sağlanabilmesi için, "aracı-tefecinin piyasadan silinmesi; tekelleri sermayenin sıkı bir denetim altında tutulması; ulusal ve ilerici nitelikte yeni bir sinemanın oluşması ve gelişmesi için de sinemada kredi müessesesinin işletilmesi, ithalat düzeninin değiştirilmesi, dağıtım ve gösterim düzeninin değiştirilmesi, rüsum indirimi ve mecburî gösterinin esasa bağlanması, kısa filmlerin yapımının teşvik ve desteklenmesi, sansür yerine temel demokratik haklar çerçevesinde yeni bir denetleme düzeni kurulması, sinema emekçilerinin haklarının teminat altına alınması gibi önerilerin dikkate alınması" görüşleri ileri sürülmektedir. Öte yandan broşürde, şimdiki kadar çeşitli raporlarda sözü edilen ("iyi-kötü film ayırımına göre kaliteye prim", "sinema mesleğinin tek bir kuruluş tarafından örgütlenmesi", "merkezî sinema örgütü", "mecburî programasyon", "özel hesap dönemi uygulaması", "amortisman yoluyla kalite düzelmesi", "sicil tutma", "Unitalia tipi örgütler kurma") gibi çeşitli konular da eleştirilmektedir. Bugünkü mevzuat bolluğu içinde sinema konusunda tek bir kanun getirmenin pek de gerekli olmadığını savunan dergi, sorunların bugünkü ilgili mevzuat içinde sağlam bir biçimde düzeltilebileceğini öne sürmektedir. **Çağdaş Sinema** dergisinin Simpozium arifesinde yayımlayıp, hükûmete de sunduğu bu eleştirel rapor, **YEDİNCİ SANAT** dergisinin de genellikle katılıp berimsediği görüşler taşımaktadır. Bu yönleriyle de simpozium'a katılacak kişiler tarafından da incelenmesi, dikkate alınması beklenmektedir.

## SİNEMA KULÜPLERİNİN ÇALIŞMALARI

**DEVLET FİLM ARŞİVİ**'nin Harbiye Yapı-Endüstri Merkezi altındaki salonunda yerli ve yabancı film gösterileri Nisan ayında da devam edecektir. Programdaki filmler şunlardır: **1 - Türk Filmleri**: Şehvet Kurbanı (M. Ertuğrul), Diriliş (Y. Cakmaklı), Baba (Y. Güney), Acı Hayat (M. Erksan), Vatan ve Namık Kemal (D. Sağıroğlu), Yüzbaşı Tahsin

(Ö. Ariburnu), İstanbul Kızları (H. Refiğ), Balatlı Arif (A. Yılmaz), **2 - Yabancı Filmler** Toprak (A. Dovçenko), Niebelungen (F. Lang), My Darling Clementine (J. Ford), West- front 1918 (G. W. Pabst), Asi Gençlik ve Gangsterin Seygisi (N. Ray), Goha (J. Baratie), Dr. Caligari'nin Odası (R. Wiene), Gizli Teşkilât (A. Hitchcock), Pépé le Moko (J. Duvi vier), Blow-Up (M. Antonioni), Judex (G. Franju), Faust (F. W. Murnau)

**İSTANBUL SINEMATEK DERNEĞİ** ise geçtiğimiz aylar içinde Rosi, Bolognini, La- tuada gibi İtalyan yönetmenlerinin filmlerini ve Hint sinemasının çok önemli sayıla- yacak birkaç örneğini sunmuş, Türk yönetmeni Ertem Eğilmez adına bir toplu gösteri ve bir açık oturum düzenlemiştir. Sinematek'te en çok ilgi toplayan film gösterileri pi- yasaya henüz çıkmamış filmlerin "İlk Gösterileri" olmakta devam ediyor. Dernek pazar- gunleri de çocuk seansları düzenliyor. Sinematek'te Mart ayı programının belli başlı filmleri de dernekte önceki yıllarda sunulmuş olan Çek sineması örnekleri oldu: Miłos Forman'ın "Maça Ası", Jiri Menzel'in "Sıkı Kontrol Edilen Trenler" yeni olarak da Jiri Sequens'in "Cinayet" adlı yapıtları. Sinematek'te her ayın başında sinema yazarları ara- sında ayın filmleri tartışmaları da yapılıyor. Mart ayında "**Sinema İşçilerinin Örgütlen- mesi**" (Vedat Türkali - Ertem Göreç - Ertem Eğilmez - Ali Yaşar), "**Çocuk ve Sinema**" (Atilla Alpöge'nin yönetiminde, Sema Ulcay - Dr. Denise Kandıyotis - Gülçin Alpöge - Onat Kutlar), "**Bir Çin Filmi**" (Tuncan Okan - Giovanni Scognamillo - Hüseyin Baş - Ab- dullah Anlar) konulu birkaç açık oturum da düzenlendi. Bu oturumların az sayıda izle- yicinin dışına yansıyabilmesi ve önem kazanabilmesi için, metinlerinin teksir halinde de olsa yayımlanması beklenir.

**ANKARA SINEMATEK DERNEĞİ** de çalışmalarını sürdürmektedir. Son olarak bir Yılmaz Güney Toplu Gösterisi düzenleyen ve Güney'in "Umut", "Seyyit Han", "Acı", "Baba", "Ağır" ve "Umutsuzlar" gibi yapıtlarını sunan dernek, arkadan Güney üstüne bir de açık oturum düzenledi. Oturuma Atilla Dorsay ve Mahmut Tali Öngören katıldı- lar. Dernek, daha önce de Satyajit Ray'ın "Charulata"sını, Mauro Bolognini'nin "Acı Ni- kâh"ını sunmuştu. Derneğin mart programı Mihail Romm'un "Sıradan Faşizm"i ile de- vamlı ediyor. Nisan'da da Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı"nı sunacak olan dernek film üstüne bir de tartışma düzenleyecek. Yine Nisan'da bir Akad filmi ve tartışması, bir de Simpozium sonuçları üstüne açık oturum tasarısı mevcut.

**İZMİR SINEMA VE KÜLTÜR DERNEĞİ**'nde geçen ay Ayzenştayn'ın "Potemkin Zırh- ıslı", Brezilyalı Dos Santos'un "Kuru Hayatlar"ı, Ertem Göreç'in "Karanlıkta Uyanan- lar"ı ve Muhsin Ertuğrul'un "Bir Millet Uyanıyor"u gösterildi. "Potemkin" öncesinde, sinema doçenti Âlim Şerif Onaran film ve yönetmeni üstüne bir konuşma yaptı. Kısa sürede 800 kadar üye topladığı belirtilen İzmir Sinema Derneği'nin gösterileri Ka- raca sinemasında genellikle çok kalabalık bir üye topluluğuna ve haftada iki seans yapılıyor.

**SAMSUN SINEMA DOSTLARI DERNEĞİ**'nin gösterileri de devam ediyor. Haftada tek seans film sunan dernek, geçen ay Ayzenştayn'ın "Korkunç İvan" klasiğinin birinci ve ikinci bölümlerini, ayrıca Fred Zinnemann'ın "Her Devrin Adamı" adlı yapıtını üyelerine sundu. Samsunlular dernekte daha önce de Schlöndorff'ün "Hak Mücadelesi", Dos Santos'un "Kuru Hayatlar"ı gibi ilginç filmleri izleme olanağına kavuşmuşlardı.

İstanbul'da **BOĞAZIÇI ÜNİVERSİTESİ SINEMA KULÜBÜ** de çalışmalarını okul çer- çevesinin dışına pek taşıramadan sürdürüyor. Nisan'da Kısa Film Yarışması düzenleni- yor... **DARÜŞŞAFAKA LİSESİ SINEMA KULÜBÜ** de aynı düzeyde amatör çalışmalar içinde. **MİLLİ TÜRK TALEBE BİRLİĞİ SINEMA KULÜBÜ** ise çalışmalarını dışı daha bir açabiliyor. Dernek mart ayında bu mevsim sürdürülen "1972-73 Mevsiminin En İyi 10 Türk Filmi" programının üçüncü bölümünü gerçekleştirdi. Bu programda "Zehra" (Y. Çakmaklı), "Kambur" (A. Yılmaz), "Yaralı Kurt" (L. Akad) gibi filmler yer aldı. Ayri-

ca Çakmaklı'nın yeni filmi "Oğlum Osman" Ertem Eğilmez'in "Sev Kardeşim" filmleri, Martin Ritt'in "Kenar Mahalle", Otoo Preminger'in "Hurry Sundown" gibi yabancı iki örnek de sunuldu. Dernek önceden ilân ettiği açık oturumu mart ayında gerçekleştirmede.

Anadolu'nun başka kentleri de geçen ay yeni sinema derneklerine kavuştular. **MERSİN SINEMA DERNEĞİ**, mart içinde Potemkin Zırhlısı'nın gösterisi ile açıldı. Mersin'de derneğe ilginin epey fazla olduğu söyleniyor. Mersinliler gösterilerine Nisan ayında da devam edecekler... Mart ayı sonlarında açılan yeni bir sinema derneği de İstanbul'un ilçesi **SİLİVRİ**'de kurulan **SINEMA DERNEĞİ** oldu. Silivrililer, ticarî sinemaların dışında ilk kez 23.3.974 günü "Bisiklet Hırsızları"nı seyrettiler. Sinema sanatını halka tanıtmak ve halkın sinema kültürünün gelişmesini sağlamak amacıyla çalışan Silivri Sinema Derneği'nin kurucuları çalışmalarının Nisan'da da süreceğini belirtiyorlar.. İstanbul'un bir diğ-  
 er yakını Kocaeli'nin köyü Yarımca'da ise sinema kulübü çalışmalarının 9 Aralık Belediye seçimlerinden bu yana durduğu görülüyor. Bilindiği gibi Yarımca Sinema Kulübü eski belediye başkan ve yardımcısı tarafından yürütülüyordu.

Öte yandan üç büyük kentimizde, Fransız, Alman, Amerikan, İtalyan, İngiliz kültür derneklerinin film gösterileri de paralel olarak devam etmektedir.

## YEŞİLÇAM'DA SENDİKALAR ÇOĞALIYOR

1974, Yeşilçam'da bir sendikalar bolluğu yılı oluyor. Kültür-İş'in ardından bir grup kurgucu, rejî asistanı, ışıkçı, set işçisi kendi aralarında, yönetmen, senaryo yazarı ve oyuncuyu dışarda bırakan bir taban sendikası kurdular: **FİLM-SEN** (Türkiye Film Emekçileri Sendikası).

(Beyoğlu, Hüseyinağa Mahallesi, Mahyacı Sokak, No. 21, Eren Han, Kat 1) de çalışmalarını sürdüren Film-Sen'in kurucuları aşağıdaki 10 kişiden meydana geliyor: 1- Şerif Gören (Kurgucu), 2- Muzaffer Hıçdurmaz (Reji asistanı), 3- İsmail Kalkan (Kurgucu), 4- Taner Erdemir (Prodüksiyon âmiri), 5- Erol Batibeki (Işık şefi), 6- Necdet Buvan (Set âmiri), 7- Rıdvan Varol (Işık şefi), 8- Halil Dede (Set işçisi), 9- Avni Turan (Prodüksiyon âmiri), 10- Hakan Akyol (Set işçisi).

Film-Sen'in üye sayısı, şimdiden 400'ü bulmuş durumda. Ancak sendikanın geçici genel başkanı Şerif Gören, bu sayının 500'ü geçmeyeceğini, çünkü ele aldıkları işkol-  
 larında çalışan kişilerin bu kişileri aşmayacağını belirtmekte, ancak, sendikaların bir iş-  
 kolunda çalışan kişilerin bütünü temsil etmediği anda işveren karşısında güçsüz du-  
 rumda kalacağını, bu nedenle bütün Yeşilçam işçilerinin sendikaya girmeleri gerektiğini söylemektedir.

Öte yandan ilk kurulan **Kültür-İş**, sahipsiz bir sendika niteliğine bürünmüştür. Geçici Genel Başkan Talât Gözbak film çekimine gitmiş, genel sekreter Bilge Olgaç da gö-  
 revinden istifa ederek sendikayı bırakmıştır. Film-Sen'in Genel Başkanı Şerif Gören, Kültür-İş'e üye olanların çoğunun sonradan kendilerine katıldıklarını, bunun da güçlü olmak için gerekli olduğunu belirtmektedir. Oysa ortada ne yapacağını bilmez halde bir sürü Yeşilçam işçisi vardır... Figüranların bir çoğu ise sendika olarak hâlâ, geçen sayımız-  
 daki set işçileri konuşmasında, Nazif Taştepe'nin başkanı olduğunu söylediği ve bir fi-  
 gürasyon bürosu gibi çalıştığı belirtilen uydurma sendikayı tanımaktadırlar (Film İşçileri Sendikası).

Bu ortam içinde Yeşilçam'ın 1962'de kurulan eski sendikası **SİNE-İŞ**, yeniden kongre hazırlıklarına girmekte, böylece yeni bir faal sendika daha ortaya çıkmış olmaktadır. Yeni kongresini mart ayı sonunda gerçekleştiren Sine-İş de, son genel başkanı Mengü Yeğin'in çabaları ile yeniden çalışmalarına başlamaktadır. Sine-İş'in sendikacılık il-  
 keleri ve üye kapsamı henüz bilinmemektedir.



## TV, YERLİ FILMLERE 10.000 TL ÖDEMEYE BAŞLADI

TRT ile film yapımcıları arasında bir süre önce çıkan anlaşmazlık giderilmiş. TRT, bundan böyle göstereceği yerli filmler için 10.000 TL. ödemeyi kabul etmiştir. Bilindiği gibi yapımcılar "TRT'ye verdiğimiz filmler için 3500 TL. verip yeni kopya bastırıyor-duk. Buna karşılık TRT'den 7.000 TL. alıyorduk. Ancak komisyon filmleri beğenmediği zaman 3500 TL. vererek bastırdığımız kopyalar elimizde kalıyordu. Bu nedenle de bir süre TRT'ye film vermeme kararını almıştık" diyorlardı. Yeni yapılan anlaşmaya göre, yerli filmlere 10.000 TL. ödeyecek olan TRT, ayrıca filmlerin kopya giderini de karşılayacaktır. TRT'nin, TV'da ikinci kez ya da daha çok göstereceği filmler için ise her ke-resinde yeni bir 5000 TL. ödemesi kararlaştırılmıştır.

## TV'DA ÜNLÜ FILM KLASİKLERİ DİZİSİ

TRT televizyonu, yeni genel müdür İsmail Cem'in önerileri sonucunda yeni ve tele-vizyon seyircisi için yararlı bir film program dizisine başlamıştır : Yerli ve Yabancı Ünlü Film Klasikleri Dizisi. Hafta içinde gösterilen bir yerli, bir yabancı iki normal film gös-terisinden ve ayrı dizi filmlerden başka olarak, pazartesi günleri programlanan bu dizi gösteriler, 18.3.1974 günü, Alfred Hitchcock'un "The Paradine Case" adlı filmiyle baş-lamıştır. Dışarıdan getirilen ve özel altyazı bastırılarak sunulan bu yapıt, gerçi sinema tarihinin ve Hitchcock'un en ilginç filmlerinden değildir ama, girişim tümüyle sevindi-ricidir. Bu dizide ikinci olarak da Muhsin Ertuğrul'un "Aysel, Bataklı Damın Kızı" adlı 1935 yılına ait filmi gösterilmiş ve ilgiyle karşılanmıştır. TV Dış Kaynaklar ve İlişkiler Şubesi Müdürü Ayhan Eyikan'ın verdiği bilgiye göre, bu dizide gösterilmesi düşünülen başka yapıtlar arasında yine Hitchcock'un "Spellbound - Öldüren Hatıralar" ve "Notorious - Aşkta da Üstün" gibi filmleri, King Vidor'un "Duel in the Sun - Kanlı Aşk"ı yer li film-lerden de M. Ertuğrul'un "Şehvet Kurbanı", O. Arıburnu'nun "Sürgün"ü yer alacaktır. TV'un bu dizide gösterilecek filmler hakkında Devlet Film Arşivi'ne danıştığı, Türk filmi isimleri aldığı da belirtilmektedir.

## LELOUCH'UN "TÜRKİYE"SI SINEMALARDA GÖSTERİLEMEDİ

Fransız yönetmeni Claude Lelouch'a yaptırılan 50. yıl filmi "Türkiye" Turizm ve Ta-nıtma Bakanlığı'na kopyaları gelmesine rağmen, sinemalara bir türlü çıkamamış, mart ayı sonlarında TV'da siyah-beyaz kopyasının gösterilmesi dışında, geniş sinema seyirci kitlesi tarafından izlenememiştir. Buna sebep olarak sinema salonu sahiplerinin, 20 dakikaya yakın uzunluktaki filmi, reklâm filmlerine tercih etmemeleri ve geri çevirmeleri gösterilmektedir. Bir yandan da bu filmin yaptırılması için harcanan para üstüne resmî daireler arasında sürtüşmeler, soruşturmalar başlamıştır. Özel sinema kurumlarında gös-terildiği zaman "kepezilik" ve "müsriflik" olarak nitelendirilen "Türkiye"nin, 50. yıl fil-mi olarak dahi sinemalara kabul ettirilememesi, üstüne para verecek duruma gelinmesi, içinde bulunulan durum açısından doğrusu oldukça ilginçtir.

## SELÂHATTİN BURÇKİN ÖLDÜ

Türk sinemasının emektarlarından yönetmen, senaryo yazarı ve eski kurgucu Selâ-hattin Burçkin, 11 mart 1974 günü yakalandığı kaçı kanserinden kurtulamayarak vefat et-miştir. 1922 yılında doğan Burçkin, İtalyan mektebinde, Edebiyat Fakültesi'nde okumuş, sinemaya Marmara Film Stüdyosunda çalışarak başlamıştı (1937). 1952-53 yıllarında Ses Stüdyosu'nda montörlük yapan Burçkin, 1953'te ağabeyi kameraman Enver Burç-kin'le birlikte Burç Film yapımını kurmuş ve yönetmenliğe başlamış, ilk filmi "Ecel Köprüsü" olmuştu. Son yıllarda film yönetmeyen ve seyrek olarak senaryolar yazan Se-lâhattin Burçkin ölümüne dek 24 filmin yönetmenliğini yapmış, 13 filmin de kendi he-sabına yapımcısı olarak gözükmüştü.

# Soruşturma

## Yeşilçam'da Sendikalaşma

"Yedinci Sanat" dergisi, Yeşilçam'da kurulan yeni sendikaların tutumlarını ve arasındaki ayrılıkları sendika yetkililerinin kendi ağızlarından yansıtabilmek amacıyla, Kültür-İş'in (eski) Genel Sekreteri Bilge Olga'ya ve Film-Sen'in Genel Başkanı Şerif Gören'e aşağıdaki soruları yöneltmiştir. Alınan yanıtlar beklenen amaca yönelik yeterli açıklamalar sayılmamasına karşın yayımlamayı yararlı buluyoruz.

### Şerif Gören'e

#### Sorular



- 1 — 1962'de kurulan ve son olarak 1300 gibi büyük bir üye sayısına ulaşan Sine-İş (Türkiye Sinema İşçileri Sendikası) son 4-5 yıldır çalışamaz duruma düşmüştür. Bunun nedenleri sizce nelerdir?
- 2 — 19 işkolunu birden kapsayarak kurulan Kültür-İş'ten farklı olarak Film-Sen'in yönetmen, oyuncu gibi yapımcıya yakın kişileri dışta bırakma yolunu seçtiği görüldü. Bunun nedenleri üstüne temel görüşleriniz nelerdir?
- 3 — Şu sıralarda çalışan öteki sendikadan (Kültür-İş) ayrıldığınız temel noktalar nelerdir? Bu yanlış rekabetçilik bölünmeye ve güçsüzlüğe yol açmaz mı? Neden bu sendikaya katılmayıp yeni bir sendika oluşturma kararını aldınız?

Sorularınızı, kuruluş gayemiz ve esaslarını yazarak cevaplamaya çalışacağım.

TÜRKİYE FİLM EMEKÇİLERİ SENDİKA'mızı kurmaya karar verdiğimizde, eski bir recrübenin (SİNE-İŞ) doğruluk ve yanlışlıklarını sorarak öğrenmeye çalıştık. Bu doğrultuda da tüzüğümüzü hazırladık.. Ve kapsamımıza Film Sanayi'indeki menfaat birliği olan iş kollarını aldık. İş kollarımız şunlardır;

1. Yevmiyeli oyuncular, 2. Set teknisyenleri, 3. Işık şef ve yardımcıları, 4. Prodüksiyon amirleri, 5. Ar direktörler, 6. Dekor işçileri, 7. Makyörler, 8. Kostümcüler, 9. Asistanlar (Reji ve kamera), 10. Kameramanlar, 11. Film stüdyosu işçileri.

Bu iş kolları dışında kalan işçilerle fikir birliğinden başka, ortak bir yanımız yoktur, yani menfaat birliğimiz olamaz..

Bugün Sendikamız tektir, bütündür ve güçlüdür..

Gayemiz de;

İNSANCA ÇALIŞMAYI - İNSANCA YAŞAMAYI, SOSYAL GÜVENLİĞİMİZİ ve HAYSİYETİMİZİ tek bir vücut halinde inançla, yürekle sağlamaktır.. Ve bizim emeğimizden başka satacak hiçbir şeyimiz yoktur.

Saygılar..



## Bilge Olgaç'a Sorular

- 1 — 1962'de kurulan ve son olarak 1300 gibi büyük bir üye sayısına ulaşan Sine-İş (Türkiye Sinema İşçileri Sendikası) son 4-5 yıldır çalışamaz duruma düşmüştür. Bunun nedenleri sizce nelerdir?
- 2 — Kültür-İş, 19 işkolunu birden içine almıştır. Oysa bu sendikanın içinde hayli yüksek ücret alan ve yapımcıya yakın sayılan oyuncu, yönetmen gibi kişilerle, çok düşük ücret alan set işçisi, kamera yardımcısı vb. gibi kişiler birlikte yer almaktadır. Sendikanın bu kişilerin hepsini ortak temsili konusunda çelişkiler ve sorunlar çıkabilir mi. Bunu nasıl önleyeceksiniz?
- 3 — Yeni kurulan öteki sendikadan (Film-Sen) ayrıldığınız temel noktalar nelerdir?

Sorularınızı cevaplamadan önce Kültür-İş sendikasıyla ilgili bazı bilgiler vermek zorundayım.

Şu anda Kültür-İş Sendikasındaki Genel Sekreterlik ve üyelik görevimden istifa etmiş bulunmaktayım. Bu istifamın önemli sebeplerinden biri yürütme kurulundaki arkadaşlarımla aramızda beliren dünya görüşü farklılığıdır. Bu açıklama beraberinde haklı bir soruyu geliştirecektir. "Neden Kültür-İş sendikasında Genel Sekreterlik gibi önemli bir göreve getirildim'dir?" Bunun cevabı açıktır. Yanlış da olsa, ileriye dönük düzeltmelere ve doğru'lara gebe bir olayda olmak zorunluluğudur. Bir işçi örgütü kuruluyorsa o örgütün içinde görev almak toplumsal bir sorumluluktur. Ne var ki, kısa bir süre sonra "bir ekip işi" olduğuna inandığım yönetim kurulu çalışmalarında yalnız kaldığımı gördüm. Ferdî çalışmam, arkadaşlarımda yanlış fikirler geliştirdi ve aramızdaki dünya görüşü farklılığı büyüdü. Buna rağmen çalışmak ve emekçi arkadaşlarıma yararlı olmak kararındaydım. Fakat bu süreçte içinde, benim de ilk üyelerinden olduğum, köklü ve kuruluşu nedeniyle "emekçi ayırıcılardan" En doğru" olan "Sine-İş" diri ve iyi niyetleriyle varlığını sürdürdü. Şu anda ikiye bölünmüş olan emekçi arkadaşlarımdan hepsi "Sine-İş" in üyesidir ve "Sine-İş" yepyeni bir anlayışla çalışmalarına hız vermiştir ki geçmişinde setlerimiz kadar iş hukukundan yoksun olan stüdyolarda da Cumhuriyetin iş yasalarının emekçi arkadaşlarımız yararına gerçekleştirmesini sağlamıştır. Şimdi ise "Sine-İş", bilinçli çalışmasıyla "Kültür-İş", "Film-Sen" diye ikiye ayrılmış ve dağılmış olan emekçilerimizi bünyesinde birleştirebilir ve ancak birlik ve beraberlikten doğacak örgüt gücüyle yasal haklarımızı koruyabiliriz. Bunun tersi olan her hareket bizi parçalar, güçten düşürür ki bu nedenle de yasal olan haklarımızı dahi alamayız. Bugüne kadar alamadığımız gibi.

- 1 — "Sine-İş" in çalışamaz duruma gelmesinin bence iki nedeni vardır. Bunlardan biri, sendika yöneticilerinin hatalı tutumları, bir diğeri de tabanı meydana getiren biz

çalışanların bilinçsiz davranışlarımızla sendikamıza sahip çıkmayıpımızdır. Bunun da nedeni; tutucu A.P. iktidarının ülke çapında uyguladığı büyük enflasyonist politikanın doğal olarak sinemamıza yansımalarıdır. Enflasyonist gelişme ülkemize paralel olarak sinemamızda yoğun bir film üretim ortamı geliştirmiştir. Bu ortamın gereği büyük bir iş gücüyü. Bu iş gücü de bizlerdik. Enflasyon dönemi boyunca (ki bu dönem şimdi sona ermiştir) hepimiz sürekli çalıştık. İş bulduğumuz sürece işsizlik korkusu duymadığımız için hiçbirimiz mevcut sendikamıza (Sine-İş) gereksinme duymadık. Bu acı gerçek içinde köklü bir bilinçsizlik yatmaktadır. Netice olarak; kurucularından en son üyesine kadar hepimizin sendikamızın (Sine-İş) çalışamaz duruma gelmesinin suçlusu ve sorumlusu olduğuna inanıyorum.

2 — Bu soruyu "Kültür-İş" sendikası adına cevaplayamıyorum. Ancak genel olarak bir cevaplama mümkün. Temelde ayrılmaz bir bütün olan Sinema Emekçilerini ayıran ekonomik durumlarıdır. Bu sağlam bir örgütün bünyesinde halledilebilir. Oyuncu ve yönetmenin, set işçisine destek olması hem örgüt için hem de emekçilerimiz adına bence gerekli. Kaldı ki bütün iş kollarına (oyuncu, senaryocu ve yönetmen) taban fiyatı konabilir. Ayrıca örgüt çalışma dengesini de sağlayabilir. Örneğin; bir yönetmen, senaryonun hazırlanmasından stüdyo çalışmalarının bitimine kadar tek bir yapıyla uğraşırken, set işçisi, ışık işçisi hatta kameraman arkadaş üç filmde çalıştırılabilir. Ayrıca teorik olarak şunu da söyleyebiliriz, bir senaryo yazılmaz ve yönetmen olmazsa set işçisi de çalışacak ortamı bulamayacaktır. Meselenin kökeni, örgüt'ün emekçilerinin her birini tek tek sosyal-ekonomik değerleri içinde sağlıklı görebilmesi ve emekçisini kendi sınıfları doğrultusunda eğitebilmesinde yatmaktadır.



YAZISIZ...



# Ayın konuşması

**DISK GENEL SEKRETERİ**

## Kemal Sülker'le konuşma



**Y.S. — Geçtiğimiz aylar içinde Türk sineması bünyesinde iki yeni sendika kuruldu. Sinemamızdaki bu sendikalaşma hareketlerini genel olarak nasıl karşılıyorsunuz?**

**K.S. —** Sinema dalında çalışan işçilerin örgütlenme girişimleri hatırlayabildiğim kadarıyla 1938'lere, 1939'lara kadar gider. Hatta bir aralık Sine-İş diye bir sendika kurulmuş ve bu sendika İstanbul İşçi Sendikaları Birliği'ne üye olmuştu (1949). Orada çalışan arkadaşlar Sendikalar Birliği'nin yönetim kuruluna da seçilmişlerdi. Ancak figüranlarla, sinema yer göstericileri ve bazı teknisyenler, kendi aralarındaki çelişkiler yüzünden bu sendikayı yaşatamadılar. Sonuç ne oldu, pek bilmiyorum.

Bugün sendikalaşma hareketine sinema dalında çalışan ve işverenenden para alarak ona hizmet edenler gitme durumundalar. Bu elbette çok iyi bir girişim. Ancak şu var. Sendikanın niçin kurulduğunu bilmek lâzım; sendikanın görevini kısaca sendikacılığı bilmek lâzım. Bunu bilmeden bir sendika kurmaya geçmek hatalı adımlara yol açabilir. İşçiler bir işverende değişik işleri gördükleri halde işverene karşı bir tek sendikada birleşirler. Bir dokuma fabrikasını ele alalım. Dokuma fabrikası kumaş dokur; ancak o fabrikada dokunan kumaşları ambalajlayan işçiler vardır; makinelerin arızasını gideren teknisyenler vardır; fabrikanın elektrikçisi vardır; fabrikanın yemekhanesinde çalışan aşçı, garson dediğimiz emekçiler vardır; sandık ambalajları yapan marangozlar vardır; bürosunda çalışan işçiler, muhasebeciler, kâtipler vardır. Ama üretim dalı dokuma olduğu için, tekstil olduğu için, o büyük fabrikada çalışan ve çeşitli dallarda görev yapan, dokumacılığın ne olduğunu bilmeyen pek çok işçi, dokuma işçilerini kapsayan bir sendikada birleşir. Bunu bunun için söylüyorum. Sinema dalında kaç tür iş yapılırsa yapılsın, bir işveren vardır; bir de onun çeşitli adlarla çalıştırdığı emekçiler vardır. Sizin derginizde, kurulan Kültür-İş sendikasıyla ilgili haberde okuduğuma göre sinema emekçileri 19 işkolunda toplanmaktadır. (Bkz. Yedinci Sanat, sayı 13, sayfa 21). Bütün bu bölümlerde çalışanlar, yapımcılar karşısında çıkar birliği içinde olmalıdırlar. Yapımcıya yakın olanlar, fabrikalarda da görüldüğü gibi varsalar dahi, onları emekçilerden soyutlamak, onları işveren kabul etmek doğru olmaz.

Unutulmaması gereken nokta şu: İster fikir emeğiyle, ister el emeğiyle, bir işveren karşısında, para ödeyen birisine, gelir sağlayıcı çabalar gösteren bütün insanlar, bütün

emekçiler, kendileri arasında, gurupları arasında (örneğin ışık işçileri ile ışık yönetmenleri, prodüksiyon âmirleri ile set işçileri, kameramanlarla asistanları vb.) ufak tefek çalışkılar, sıfat bakımından birbirlerini küçük, büyük görmeler olsa dahi, bütün bunları bir yana bırakarak, yapımı karşısında, belli sağıık koşullarının sağıılanması, belli ücretlerin alınması, belli günlerde tatil yapılması ve geçimlerini çalışmadıkları zaman da sağıılabilecek bir ihtiyarlık sigortasından yararlanabilmesi için imkânları düşünerek bir tek sendika etrafında birleşmelidirler. Işık işçileri ayrı bir sendikada, kamera yardımcıları ayrı bir sendikada, dekoratörler ayrı bir sendikada toplanmaya kalktııkları zaman hiç birisi başarılı sonuç elde edemez ve dağılıp giderler. Bir tek güçlü sendikada çalışmak, birleşmek ve bu ayrı guruptaki insanların sorunlarına vâkıf, bunları iyi bilen bir yöneticinin, bir genel başkanın ya da diğeri yöneticilerin etrafında toplanmak şart.

## BAŞARILI SENDİKACILIĞIN KOŞULLARI

Ancak bir işçi sendikasının, emeğıyle geçinenlerin çıkarlarını savunan bir sendikanın başarılı olabilmesi için de bize göre 4 koşul başta gelir :

1 — İşçi sendikasının kasasına hiçbir işverenden, hiçbir yabancı devletten, hiçbir hükümetten, hiçbir partiden para girmemelidir. Sendikanın gelirleri sadece işçilerin verdiği ödentiler, bağışlar, başka işçi sendikalarının yardımları olabilir, ama hükümetlerden, partilerden, devletlerden para alındı mı, hele işverenden dolayılı da olsa para alındı mı o sendika salt işçi sendikası olmaktan çıkar.

2 — O sendikayı yönetenlerin mutlaka o meslekte yetişmiş, bilgili, onurlu kişiler olmaları gerekir. Daha önce işçileri şu ya da bu kişiye satan, dolayılı, dolaysız bir itham altında bulunan kişiler, hele işveren vekili durumunda olanlar görevlendirilmemelidir.

3 — Sendikanın yöneticileri ancak o sendikaya üye olanların gizli oylarıyla, yapılacak seçimle iş başına gelmelidir. Bu üçüncü koşula mutlaka dikkat etmek gerekir. Tayinle sendika yöneticiliğı, ya da kendi kendini atamayla sendika yöneticiliğı olmaz. En azından bir kurucular kurulu kendi arasında gizli oyla yöneticilerini seçmelidir.

4 — Dördüncü ve en önemli koşul, işçi sendikasının, işçi sendikasının üyelerinin çıkarlarını düşündüğü kadar, işçi sınıfının genel çıkarlarını da savunabilecek bir düzeyde olmasıdır. Salt kendi üyesi işçilerin çıkarlarını savunurken, ya da savunduğunu sanırken, o ülkenin herhangi bir döneminde işçi sınıfının aleyhine olacak bir girişimde bulunursa, o sendika işçi sendikası niteliğini çöktan yitirmiştir.

## FEDERASYON ÇIKMAZI

Bu bakımlardan, kurulacak bir sendikanın, ya da kurulmuş bir sendikanın sinema dalında başarı gösterebilmesi, önce bu 19 bölüme ayrılan sinema emekçilerinin bir tek çatı altında birleşme gereğıine inanmaları baş koşuldur. Bu bilince varmadan toplanacak işçilerle kurulacak bir sendika, o işkolunu temsil edemez. Acaba ayrı ayrı işlerde çalışan bu sinema emekçileri ayrı ayrı sendikalar kurarlarsa, bir federasyon teşkil ederler mi gibi bir soru akla gelebilir. şunu açıklıkla söyleyebilirim, 1946'dan bu yana, bir gazeteci olarak, bir işçi olarak sendikalaşma hareketlerini, kendi ülkemizde izleyen, bu kadar sürekli izleyen bir tek ben varım; başka arkadaşlar zaman zaman kendi meslekleri icabı gazetecilik yapmışlar, sendikalarla ilişki kurmuşlardır, fakat sonradan bu konuları bırakmışlardır. şimdi ben 25-26 yıllık deneyime göre söyleyebilirim ki, Türkiye'de ne kadar federasyon kurulmuşsa, hepsi pek çok hastalıkla malöl olmuş ve bunlar giderek Türkiye tipi bir sendikaya dönüşmüşlerdir. En yeni örnekleri, çok büyük, yüzbinlerce işçiyi temsil eden tütün müskirat ve yardımcı işçiler federasyonudur. Bu federasyona bağlı çeşitli sendikalar vardı, ama tekele bağlı iş yerlerinde çalışan işçilerin çıkarlarını küçük küçük sendikalar koruyamıyordu. Bunlar Tek-Gıda İş diye ayrı bir sendika etra-

finda birleştiler ve federasyonu lağvettiler, ortadan kaldırdılar. Bugün başarılı sendikacılık yapmış, federasyon da kurmuş olan sendikalar vardır. Örneğin tekstil dalında çeşitli başarılı sendikalar vardı, ama bunlar Teksif adı altında bir federasyon kurdular. Sonra federasyon yaşıyamadı, federasyonu Teksif adında Türkiye ölçüsünde bir sendika haline dönüştürdüler. Maden-iş sendikası da önce şubeler halinde çalışan bir sendikaydı, ama sonra millî bir sendikaya, yani Türkiye ölçüsünde bir sendikaya dönüştü. Bu bakımdan bugün yaşayabilen Yol-iş federasyonu gibi federasyonlar bile kendi kongrelerinde millî sendikaya dönmek, yani Türkiye ölçüsünde bir tek sendika etrafında birleşmek ve federasyondan merkez sendikaya dönüşmek kararlarını almışlardır.

Bu deneyler varken, set işçilerinin ayrı bir sendikada, kameramanların ayrı bir sendikada toplanıp, bunların federasyona gitmeleri Türkiye pratiğine de aykırı bir uygulama olur ve bundan önce kendilerinin çok başarılı olduklarını söyleyen pek çok federasyon yöneticisi gibi döner dolaşır, millî bir sendikaya, yani Türkiye ölçüsünde sinema emekçilerini ve sinema dalında yapımcıdan ücret alarak hayatlarını sürdüren insanları tek bir sendika içersinde birleştirmek zorunda kalırlar.

### KÜLTÜR-İŞ'İN BİLGISIZLIĞI

Kültür-iş'in geçici genel başkanının derginizde okuduğum açıklamasında sözü geçen konfederasyona gitme fikrine gelince.. Konfederasyon öyle kolay kolay kurulabilir bir örgüt değıldir. Koşulları vardır, yöntemi vardır, sorunları ayrıdır. Örneğin bugün Türkiye işçi Sendikaları Konfederasyonu (Türk-iş) var; bir de Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DISK) var. Bu iki konfederasyon bile bugün Türkiye koşullarına göre çok görülüyor. Fakat sendikacılık çoğulcu bir düzendir. Bir tek iş kolunda mutlaka yasa yoluyla bir tek sendika kurulsun denemez; yasa yoluyla mutlaka bir tek konfederasyon olsun, öbürü kapansın da denemez. Nitekim AP iktidarı, sırf kendi çıkarlarına aykırı olduğu için ve sırf işçilerin haklarını işçi sınıfı bilinci içinde savunduğu için DISK'i kanun yoluyla kapatırmaya çalıştı; Çalışma Bakanı Seyfi Öztürk, bir kongrede bu kanunla DISK'in çanına ot tıkayacağıız dedi; fakat o kanun çıkamadı; çünkü yeteri kadar tepki gördü ve adalete de aykırıydı, Anayasaya da aykırıydı; Anayasa Mahkemesi iptal etti. Bunu şunun için anlatıyorum, bir Türkiye'de DISK'in ve Türk-iş'in bile varlığı bazı iyi niyetli insanlarca çok görülüyor, bir tek işçi konfederasyonunda birleşilmesi tezi ortaya atılıyor; ama üçüncü bir konfederasyona Türkiye'nin şartları izin verir mi bilmiyorum. Çünkü bir buçuk milyona yaklaşan sigortalı işçileri iki konfederasyon dışında bağımsız sendikalar da temsil etmektedir. Oysa bütün işçilerin bir tek konfederasyonda birleşmeleri şart, ama bu hangi konfederasyon olacak, bu soruyu cevaplandırmak gerekir. Konfederasyonların adlarını bir yana bırakalım, bir konfederasyonun yapması gerekli işler, uyması gereken koşullar, az önce saydığım, bir sendikanın uyması gerekli koşulları, en azından içermelidir. Yani işçi konfederasyonları da hiç bir yabancı devletten, kendi hükümetinden, siyasî partilerin hiçbirinden ve işverenlerden para almalıdır. Aksi halde işçi sıfatını taşısa bile işçi konfederasyonu olamaz. Bu bakımdan bana göre Türkiye'de tek bir işçi konfederasyonu vardır, o da DISK'tir. Bu bakımdan namuslu sendikacıların, emeğıyle geçinen bütün insanların, bütün sendikalaşmış işçilerin DISK etrafında toplanmaları, DISK içinde yerlerini almaları gerekir.

Bu nedenle ben bu sohbet konuşmasında başka bir örgüt eleştirmekten çekiniyorum. Bu konulara yaklaşmam, sırf, 19 ayrı işkolu gösteren sinema emekçilerinin, bir temsilcisi olduğunu bildiren Kültür-iş Sendikasının, geçici genel başkanı tarafından yapılan şu açıklama nedeniyledir:

"Sendikamız sadece sinema ile ilgili kalmayıp resim, heykel, müzik, tiyatro, edebiyat ve bütün plastik sanatçı ve sanatı kapsayacak bir konfederasyona gitme kararın-

dadır. Hiçbir üst kuruluşa bağlı değiliz.” (Bkz.: Yedinci Sanat, sayı 13, sayfa 20. Yeşilçam'da Yeni Bir Sendika).

Bu demekte ben bir çelişki görüyorum. Sendika hiçbir üst kuruluşa bağlı olmaya bilir. Ama ayrıca heykeli, resmi, müziği, tiyatroyu, edebiyatı kendilerine meslek edinen insanları, emekçileri kapsayacak ayrı sendikaların kurulmasını önermek ayrı bir şey, bunların daha belirmemiş iradelerini temsil edermiş gibi bir de konfederasyona gidilecek demek, ayrı birşey. Önce müzik, heykel, resim dalında çalışanların sendikası var mı? Bu sözü edilen dallarda sendika kurulmuş mu? Ya da kurulma girişimleri var mı? Öyle olmalı ki bunları kapsayacak bir konfederasyona gidilebilsin. Belki bunlar kendi aralarında ayrı ayrı sendikalar kurma yerine bir tek Güzel Sanatlar Mensupları Sendikası kurarlar, o zaman bir tek sendikayla da konfederasyon kurulamaz. Bu nedenle bu görüşü ben pek yerinde saymıyorum. Ama adı ne olursa olsun, sinema dalında çalışan, emeğiyle geçinen, yapımından para alan ve onun koşullarına karşı çıkamayan insanların, kendi sınıf haklarını elde etmeye çalışmaları bence doğru bir adımdır ve doğru adımı atanları, eğer gerçek sendika niteliğine bürüneceklerse ya da bürünmüşlerse takdir etmek gerekir.

## SENDİKALARDA TABAN - TAVAN SORUNU

Y.S. — Bu sendikanın bünyesinde yer alması gereken bazı kişiler, yapımcılara oldukça yakın durumda bulunuyorlar. Bunların aldıkları ücretler tabanda kalan meslek sahiplerine göre son derece yüksek oluyor. Örneğin yönetmenlerin bir bölümünün film başına ücretleri 20-40 bin lira, oyuncuların ise 100-250 bin arasında olabiliyor. Senaryo yazarları da yapımcıya doğrudan ilişkisi kuvvetli kişiler genellikle. Bunların karşısında haftalığı 500 lira olan set işçileri, haftalık alamayıp yevmiye ile geçinmek durumunda olan set işçileri dikkati çekiyor. Yevmiyeliler, hava kapalı gidip çekime çıkılamayan günlerde para alamıyor, gereğinde haftada iki günden fazla çalışamayıp 150-200 lira ile yetinmek durumunda kalıyorlar. Dolayısıyla sinemanın bu olumsuz koşullar içinde geçinmeye çalışan kişileri ile çok çok fazla kazanan oyuncu, yönetmen gibi kişilerini, aynı sendikanın, birlikte temsil etme durumu sizce uygun mudur? Çelişikli değil midir? Yeşilçam'da Kültür-İş'den sonra kurulan ikinci bir yeni sendika olan Film-Sen'in, oyuncu, yönetmen, senaryo yazarları gibi yapımcıya yakın kişilere yönelmeyip, esas olarak tabana dayanması kararını almasını nasıl karşılıyorsunuz?

K.S. — Bir işçi sendikası ihtiyaçtan doğar. Yani emeği sömürülen insanlar, bu sömürüye karşı örgütlü mücadeleye girmek zorunluluğunu duyarlar ve sendikayı kurarlar. Zaten sendikanın önce İngiltere'de doğması, sanayi devriminin geçirdiği koşullardan fabrika işçilerinin hareketinin başlaması ve proleteryanın ortaya çıkışıyla ilgilidir. Hiçbir dernek ya da hiçbir cemiyete benzemeyen nitelikleri vardır sendikanın. Örneğin Hayvanları Koruma Derneği var, Serinofil Derneği var, Çocuk Esirgeme Kurumu var, Ayakkabıcılar Derneği var; bu dernek ve örgütlerle sendika arasında çok önemli bir fark var. Çocuk Esirgeme Kurumunu çocuklar kurmaz; çocuğa acıyanlar ya da çocukları himaye etmek gereğini duyanlar kurar. Hiçbir hayvan, aman benim için cemiyet kurun demez, ama hayvanların ağır yük taşıdığını görenler, Hayvanları Koruma Derneğini kurarlar. Hiçbir kanarya, aman beni fazla öttürün diye cemiyet kurulmasını istemez; ama bazı boş zamanı olan insanlar kanaryaların sırtından geçinmek için kanaryaları aç bırakarak, öttürerek, ona hünerler yaptırarak, bilmem Serinofil Derneği kurarlar.. Fakat sendikalar öyle değil; dışardan hiç kimse gelip, gel yahu sana bir sendika kuracağım demez, dememiştir. İşçiler, sömürüldüklerini gördükleri için, çeşitli iş yerlerinde çalıştıkları halde, ayrı dinden, ayrı mezhepten, ayrı ırktan geldiklerini bilmelerine rağmen, İngiltere'de bir araya gelmişler ve kapitalist sömürüye karşı "union"lar kurmaya başlamışlardır. Bu bir ihtiyaçtan doğmuştur ve öbür derneklerden farkı, hem ihtiyaç sonucu bizzat işçiler tarafından ku-



rulması, hem de bütün sömürülenlerin-sömürülenler karşısında kendi çıkarlarını savunmak için bir arava görmeleridir. Yani aktif bir mücadele gerektirir sendika. Ve sendikanın görevi de artı-değer miktarını mümkün olabildiği ölçüde azaltmak ve haksız yere para alanlarla, fazla para alanlarla savaşabilmektir.

Olabilir ki bugün bir sanatçıya yarım milyon lira verebilir yapımcı; ama o yarım milyon lira değeri sahnede, sette yaratmak, beyaz perdeye yansıtmak için çalışanları bir lokma ekmeğe muhtaç durumda bırakır; çünkü bu yapımcının bir film için ayıracağı para ile o filmin getireceği geliri hesaplayarak kendine bir kâr bırakması, ticaretin baş şartıdır. Film ticareti yapan, imal edip film satan adam, eğer herhangi bir sanatçıya 200.000 lira verirken, bunu hayatı pahasına tehlikeli işler yaparak perdeye yansıtmada çalışanlar, bugün asgarî bir ücretten de yoksun bir şekilde çalıştırılıyorsa, bu düşük ücretle çalışanların yapımcıya karşı girişecekleri mücadele yanında Türkiye koşullarına göre çok fazla para alan sanatçıya karşı da ortak bir mücadele vermeleri gerekir. Yani emeğiyle geçinenlerin bir kısmı bir başka emekçi gurubunu, kendi sanatını ileri sürerek sömürmemelidir. Bugün bir gazinoda gecede şu kadar yüksek para alan bir sanatçının parasını o gazinoya giden halk ödemektedir. Ama yediği yemek kalitesizdir; ödediği para yüksektir; vestiyerinden tutunuz, garsona verilecek bahşişe kadar yılda ancak bir defa gidebilen bu yerlere, o günde 10.000 lira alan sanatçının parasını ödemektedir. Bu aşırı bir sömürüdür, sanatçının halkı sömürmesidir. Bugün 10 yıllık bir ses sanatçısı ya da ünlü bir oyuncu 10 tane apartman sahibi olabilmektedir, ama 10 yılda çeşitli insanların ödediği paralarla sağlanan bu apartmanlar bence hakedilmiş bir gelir değildir; aşırı bir gelirdir ve Türkiye koşullarına uymayan bozuk çarkın sonucudur. Elbette bir sanatçıyla bir işçi aynı ölçüde para almaz, farklar olur ama bu farklar, emeğiyle geçinenlerin insanlık onuruna yakışan bir ücret almasını önleyorsa, o zaman o yüksek ücrette indirim yapılmasını istemek sosyal adaletin gereği olur kanaatimce. Bu bakımdan işverene yakın durumda olan, yani yüksek ücret alanlarla, çok düşük ücret alanları, haftada ancak birkaç gün çalışıp, geri kalanını boş geçirmek durumunda kalan insanları düşünerek ortak bir ücret tarifesi yapılması, sanatçı değerlendirmesine gidilmesi, bu yolda atılacak önemli bir adım olur sendika için. Aşırı ücrette de karşı çıkmak, düşük ücrette de karşı çıkmak görevimizdir, geri kalmış ve millî geliri son derece düşük Türkiye'mizde.

**Y.S. — Şimdi şöyle birşey akla geliyor. Sendika oyuncular için, 50.000 liradan fazla ücret ödenmemesi önerisiyle ortaya çıksa, bunun üstünde para alan oyuncu ya da kendi standartının üstünde ücret alan yönetmen sendikaya üye olmama yolunu seçebilir. Böylece sendikanın dışında kalırlar. Bu durum sendikanın gücünü zayıflatmış sayılabilir mi?**

**K.S. —** Sendikanın gücü hiç zayıflamaz; çünkü sendika, eylemiyle, fikriyle olduğu kadar, temsil ettiği işçilerin sayısıyla da güç kazanır. Sayısal bir güç, üç-beş kişinin karşısında başarılı olur ve kendi sesini, sözünü duyurur. Bu bakımdan çok yüksek ücret alanlar zaten sendikaya girmek istemezler, ama aslında 19 iskolunun en çok sömürülenleri 16 iskolü ise, onların sendikaya girerek yürüteceği mücadele sonucu, işveren onların istediği şartlara uymaya mecbur kalacaktır. 16 iskolundaki arkadaşlar çalışmazlarsa tek başına bir Zeki Müren, bir Türkân Şoray, bir Cüneyt Arkın ne yapabilir? Hiç, kendi sanatını yürütemez, yansıtamaz. Türkân Şoray varsa, onu vareden yüzlerce adı bilinmeyen emekçinin varlığı ile vardır.

**Y.S. — Yani sizce ikinci olarak kurulan Film-Sen'in tavrı mı normal, yani tabana inme, yönetmen, oyuncu ve senaryo yazarını dışarda bırakma..**

**K.S. —** Yani, oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı gibi kişileri dışarı bırakmak koşulu olmadan sendika kurulmalı; onlar geldiği zaman zaten sendikada azınlıkta olurlar. Bu bakımdan onların girmeleri sendikayı zayıflatmaz, güçlendirir. Girmemeleri ise sa-

kinca değildir. Çünkü bir film yapımında çalışan insanların sayısını ben bilmiyorum ama, herhalde 100 insan çalışıyorsa, bunun üçü yüksek ücret, 97'si ise düşük ücret alıyordur. Bu bakımdan o üç kişinin girmemesi şartı konmaz ama isterse o sanatçılar da kendi sanatlarının değerini bulma şartıyla, aşırı ücret istemekten kendileri vazgeçerler. Birtakım zorunluluklar karşısında kendi ücretini düşüren sanatçılar başka ülkelerde görül-müştür, olabilir. 100.000 lira yerine 50.000 lira almayı kabullenecek sanatçılar, işte asıl o zaman yükselir ve filmi daha çok alkışlanır. Çok film yapmak suretiyle kazancını arttırabilir. Senede bir film yapıp bir milyon lirayı cebe atmak, sonra da gidip flört ederek vaktini geçirmek, demode olmuş bir sanat anlayışıdır.

## SENDİKALAR VE DISK

**Y.S. — Bu sendikalar DISK'e ne yolla bağlanabilirler?**

**K.S. —** DISK, her isteyen sendikayı kendisine üye yapmaz. Onda bazı koşullar arar. Biz zaten millî sendikayı amaçlıyoruz, federasyon amaçlamıyoruz. Bu bakımdan bir iş dalında kurulmuş bir sendika, DISK'e girmek istiyorsa, bu istemini kendi genel kuruluna bildirir, genel kurulda konu tabana, kitleye anlatılır. Kitle DISK'e girip girmemeyi tartışır, çoğunluk girmeyi isterse, o zaman yöneticilerin isteğiyle tabanın isteği birleşmiş olur ve onun aldığı karar, DISK yönetim kurulunda incelenir, sendikanın yöneticilerinin durumu, daha önce yaptığı çalışmalar gözden geçirilir, işçi sınıfına yararlı ve sendikanın temel dört koşulunu kapsayan bir örgüte, onu DISK bünyesine almaktan büyük mutluluk, kıvanç duyar.

## KÜLTÜREL SÖMÜRÜ VE SENDİKA

**Y.S. — Sendikal amaçlar tabii hep ücretlerle ilgili sorunları kapsamıyor. Emeklilik, sigorta, işsizlik gibi başka konular da var. Ayrıca bir başka konu daha var, o da şu : Bütün sanatları içine alan bir durum bu aslında; emekçilerin yapımına katıldıkları bir kültür ürünüyle kendilerinin ve geniş bir halk kitlesinin sömürülmesi. Emekçiler, kültürel bir sömürü aracının yaratılmasına katkıda bulunuyorlar ve bunun üzerinde hiçbir söz hakları, sorumlulukları yok. Sendikanın çalışmaları içinde bu konular da var tabii değil mi?**

**K.S. —** Tabii sendika yalnızca ekonomik bir mücadele yapmaz. Aynı zamanda sosyal, kültürel ve siyasal bir mücadele de yapar. Bu bakımdan sendikanın ücretleri dengelemek ya da sömürülen işçilerin ücretlerini arttırmak çabası dışında, çalışma koşullarının düzenlenmesi, sağlık koşullarının yerine getirilmesi, işçilerin boş geçen günlerinin değerlendirilmesi ve işçilerin çalışamaz duruma geldiklerinde ihtiyarlık sigortasından yararlanması, işsiz kaldıkları zaman, işsizlik sigortasından yararlanması gibi temel sorunları da doğal olarak ihmal etmemesi gerekir. Biz emeğiyle geçinen bütün işçilerin İş Kanunu kapsamı içine, dolayısıyla Sosyal Sigortalar Kanunları kapsamına alınmasını amaçlıyoruz. Ayrıca işsizlik sigortasının kurulmasını, emekli işçilerin emeklilik aylıklarının yükseltilmesini istiyoruz. Bu bakımdan DISK'e girecek bir sendikanın da bu amaçlara uygun çalışmalar yapması, çaba harcaması gerekiyor.

Halkla sinema ilişkilerine gelince, bu son derece önemli bir sorun. Çünkü bizde sinema en yaygın bir sanat dalı, kitleleri en çok etkileyen bir araç. Kitleleri intihara sürükleyen, kitleleri kan dâvasını haklı gösteren fikirlere iteleyen filmlerle, kitlelere umut veren, onları daha mutlu bir yaşam için düşünmeye yönelten yapımlar arasında elbette farklar vardır. Bugün sadece yükselmeyi, kumar oynamakla, namusunu satmakla mümkün gösteren filmlerin olduğunu duyuyoruz. Üzüler mi söyleyeyim, sevinerek mi söyleyeyim, pek bilemiyorum; ben 3-5 film dışında hiçbir Türk filmi seyretmedim. Bu bakımdan Türk filmlerini, başka bir filmi seyretmek için sinemaya gittiğimde, bazı parçalar halinde tanıyorum ve beğenmiyorum. Son zamanlarda romanlarını okuduğum, gerçekten çok de-

ğerli eserler, "Cemo" gibi, filme alındı. Ben göremedim ama bu gibi eserlerin filme çekilmesi çok güzel birşey. Dilerim ki, Sabahattin Ali'nin "Kağı" hikâyesi filme alınsın, Salt Fak'ın "Medarı Maişet Motoru" uygulansın, Nâzım Hikmet'in "Memleketimden İnsan Manzaraları" film haline getirilebilsin. Bir Hasan İzzettin Dinamo'nun "Kutsal İsyân"ından yararlanılarak bir film yapılması, bize ilk millî kurtuluş savaşını vermiş bir memleket olarak çok yararlı olur. Fakat çok değersiz kordelâların yapılmakta oluşu ve insanlara umut yerine umutsuzluk veren, iyi bir yaşamı önermek yerine, kirlî işlere meyletme eğilimini arttıran, çocuk sevgisini geliştirme yerine, çocukları film için sömüren kordelâların yapılması doğru olmaz. Sinema çok etkin bir araç olduğu için, bu etkin aracın içinde yer alan adsız emekçi kahramanlar öyle bir bilinçe gelebilirler ki, yapımcının getirdiği senaryoyu görmeden filmde görev almazlar. Yok arkadaş biz bu kötü filmi çekmeyiz diyebilirdikler. O düzeye gelebilmek için de önce sendikalaşmanın ilk adımını atmak gerekir. İçeriği üzerinde tartışmak sanatçının hakkıdır, hakkı olmalıdır. Bugün işe böyle değildir. Bir sanatçı, yapımcının teklifini kabul etmek zorundadır. Bundan kurtulmak için sendikal dayanışma yoluyla karşı koyabilme düzeyine ulaşmak gerekmektedir.

**Y.S. — Yani sendika filmin kültürel nitelikleri üzerinde de etkili olabilir diyorsunuz?**

**K.S. —** Elbette.. Sendika filmlerin kültürel nitelikleri üzerine ağırlığını koyabilecek bir güce gelebilmelidir.

## SENDIKA VE MESLEKİ EĞİTİM

**Y.S. —** Kurulan Kültür-İş Sendikası'nın amaçları arasında üyelerinin mesleki eğitimini sağlamak da yer alıyor. Türkiye'de bir sinema okulu olmadığı için sinemada çalışanların hepsi alaydan yetişmedir. Sendikaların kendi bünyelerinde bu tür bir eğitim çalışmasına yönelmesi sizce uygun mudur?

**K.S. —** Meslek eğitimi sendikaların başta gelen uğraşları değildir. Bu devletin yapacağı bir iştir. Ama sendikal eğitim, yani bilinçlendirme eğitimi sendikanın baş görevidir. Tornacıyı, daha iyi bir tornacı yapma devletin görevi, buna karşılık daha iyi, daha bilinçli bir işçi olması, kendi sınıfının çıkarlarını daha iyi savunacak kültür ve bilgiye sahip olması, o insanların sendikal eğitimiyle mümkündür. Kendi konularını iyi bilmesi, yalnızca az kaza yapmasına, hatta hiç kaza yapmasına yarar. Meslekî eğitimin yararı açıktır. Ama sendika içinde meslekî eğitim yapılıyorsa, bunun sonucu olarak, eğitimden geçmiş kişilerin ücretlerinde işverence kabul edilebilecek bir artışın mümkün olabilmesi gerekir. Sendikal meslekî eğitimin anlamı ancak bu olabilir. Alaydan yetişme bir ışıkçı, örneğin günde 50 lira alıyorsa, işin tekniğini öğreten, daha iyi ve bilgili bir ışıkçı olmasına yardım eden bir kurstan geçtiğinde, ücreti 75 liraya çıkabilmelidir. Yapımcı bunu kabul edebiliyorsa, o zaman sendikanın bu yolda çaba harcamasında da fayda vardır. Bu endüstrinin gelişmesine de katkıda bulunur. Ama sendika, emekçinin sadece daha iyi sömürülmesini sağlayacak, aynı ücretle daha iyi iş görecektir adam yetiştirme makinası değildir.

## İŞÇİ SINIFI - SINEMA İLİŞKİLERİ

**Y.S. —** Konuyu değiştirip biraz da işçi - sinema ilişkilerini genel olarak işçinin sinemayı, sinemanın da işçiyi etkilemelerini ele alalım. Ayrıca bu durum içinde sendikanın yerinin ne olabileceğine, işçi sınıfı kültürü içinde sinemanın önemine, burada sinemanın eğitim, propaganda, mücadele ve eğlence aracı olarak yerinin ne olduğuna, bu konularda çalışmaların olup olmadığına gelelim. Bizi bu konularda aydınlatır mısınız?

**K.S. —** Genel olarak işçi - sinema ilişkilerine ilk açıdan baktığımız zaman şunu görüyoruz ki, bugünkü durumda işçi sinemayı pek etkileyemiyor. Çünkü senaryoların sansüre tâbi tutulması, film yasaklama olayları nedeniyle, en basit bir grev hareketi ya da işçinin aktif mücadelelerini dile getiren konular filmlerde yer almıyor. Sansür baskısı olunca da işçinin iktidarı olmayan bir dönemde, işçinin sinemayı uzun boylu etkilemesi mümkün olamaz. Ancak birikimler yapmaya yardım eder.. Fakat sinemanın işçiyi etki-

lemesi bir gerçektir ve işçinin kendi sınıf bilincinin dışında yozlaşmış görüşler ve akımlara kapılmasına yardımcı olarak, sinema egemen çevrelerce kullanılmaktadır.. Sendikaların bu durum içinde işlevi ne olabilir? Kabul etmek gerekir ki, bizde sendikalar ancak 1963'ten sonra malî olanakları ve öteki maddî olanakları artan birer örgüt olmuşlardır. Aşağı yukarı 10-11 yıllık bir güçlü dönemleri vardır sendikaların. Burada yapılacak işler, sinemanın güncel konuların ön planına geçmesine imkân vermemiştir. Yasalara göre yapılacak pek çok iş, özellikle toplu sözleşme mücadeleleri, çok uzun sürdüğü için, sendikalar gereği kadar sinemadan yararlanma yoluna gidememişlerdir. Oysa belli bir dönem sonra sendikaların sinemadan yararlanmaları ve kendi kitlelerini etkilemeleri pek mümkündür. Örneğin bir film yaparak, işçilere bir toplu sözleşmenin nasıl yapıldığını göstermek mümkündür; grevlerin nasıl başarıya ulaşacağını anlatan bir film yapmak da mümkündür. İşçilerin böylece sendika aracılığıyla sinemadan yararlanabilmeleri sağlanabilir. Ancak dediğim gibi senaryosunu sendikanın hazırlatacağı, sendikanın görüşüne göre hazırlanmış bir konunun çekimi kolayca yapılamaz. Sansür ve uzun film söz konusu ise salon imkânsızlıkları bunu engeller. Nitekim pek önemli yabancı filmlerin de ithalatçıdan seyirciye ulaşmadan geri döndüğünü, ya da sansürden geçtiği halde oynayacak salon bulamadığını okuyor, öğreniyoruz. Bugünkü egemen sınıfların gücü karşısında, dış ülke filmleri dahi gösterilemezken, Türkiye'de oluşan bazı sosyal gelişmeleri konu alan filmlerin yapılabilmesi çok güçtür.

**Y.S. — Normal pıyasa ve gösterim düzeni dışında olabilecek işçi sınıfı filmleri, kısa filmler ve sendikal sinema çalışmalarını kastetmiştik.**

**K.S. —** Bugün bir sendikanın bildirisinin bile basına yansması için savcılığa başvurmak, savcının alindısını alıp gazeteye göstermek ve o suretle bir sendikanın görüşünü kamuya yansıtmak olanağı bulunduğuna göre, sadece sendikal çevre içinde bir filmin gösterilmesi kanunsuz işler yapmak maddesine girer ve sendikaların kapatılması sonucunu doğurur. Kendimiz için çevirsek, aile içinde bir film yapsak, yine bugünkü değiştirilmiş yasaların sınırları içinde evinde müstehcen vb. film gösteriyor diye evin basılıp, filmin alınması, mahkemelere düşülmesi mümkün. Bu çok kısıtlayıcı, çok müdahaleci yasa dönemi değişmeden, bu yasa uygulaması bolluğu kaldırılmadan, sendikanın kendisi, bırakın üyelerini, yöneticileri için bir film çevirip, dar bir çevre içinde gösteremez. Çünkü Dernekler Kanunu'nun, Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu'nun, hatta Sıkıyönetim Kanunu'nun tanıdığı bazı, bana göre, Anayasa'ya aykırı haklar ve imkânlar, sizin bu önerinizin gerçekleşmesine, sendika içi bir sinema çalışması ve arzu edilen bir filmin yapılmasına engeldir.

Eğitim aracı olarak sinemadan yararlanmak, sendikalar için çok yararlı bir girişim olur. Fakat malî olanakları ve sendikaların içinde bulundukları koşullar, henüz bu olanaklardan sinemayı kullanma noktasına varamamıştır. Ama o inançtayım ki, üç-beş yıl içinde sendikalar sinemayı eğitim aracı olarak çok etkin biçimde kullanabileceklerdir ve bunda büyük yarar vardır. Bugün DİSK'e bağlı sendikaların sinema çalışmaları yok. Ancak bazı sendikalarımızda film gösterme, film çekme makineleri var. Ancak şunu söyleyebilirim ki bu bir ihtisas meselesidir, herkes film çekemez; film çekerim diyen herkesin çektiği arzu edilen amaca uygun değildir. Uzmanlar da memleketimizde bol değil, hele sendikaların kendi politikaları ve uyguladıkları yöntemler açısından, uzman bir kameramanı, uzman bir yönetmeni angaje etmeleri kolay olmuyor. Bir keresinde uzman olduğunu söyleyen bir arkadaşın bizim için hazırladığı ve tamamladığını söylediği bir film bize boş bir film şeklinde gelmiştir. Bu bakımdan o uzmanın yaptığı bir hata, öteki, gerçekten sendikal çalışmalara katkıda bulunmak isteyen ülkücü, toplumcu sanatçıların aleyhine kullanılan bir örnek olmuştur. Bu yüzden uzman arkadaşların bize güven vermeleri gerekmektedir. Toplu sözleşme müzakereleri için kendileriyle işbirliği yaptığımız bazı iktisatçı ve toplumbilimci kişiler biliriz ki, bunlar bizim yöntemlerimizi öğrendikten sonra, bizim saflarımızdan ayrıлып, bir iş yerine gidip, personel müdürü olmuş ve bi-



zim üyelerimize baskı yapmışlardır. Bu örnekleri bilen sendikacılar aydınlarla ilişkilerini kolayca ve gözü kapalı, gönül rahatlığı içinde düşünemezler. Bugün sinema alanındaki genç kuşaklar, sinema alanındaki uzmanlıklarından, sendikalarla konuşma yapma, sendikalara öneriler, raporlar sunma şeklinde bizleri yararlandırılabiliyorsa, o zaman sendikaların onları istediği bazı girişimlere yanaşma isteği doğabilir, bir diyalog kurulur. Bu diyaloga da sinemanın, bu etkin aracın, sendikal amaçlara uygun olarak kullanılması sağlanabilir. Bu dönemde fedakarlık, biraz da sinemayı her yönüyle kullanan uzman kişilerin. Bunların devrimci sendikalara, devrimci bir özle yaklaşmaları gerekir.

## KISA FİLM VE SENDİKALAR

**Y.S. — Dünyanın çeşitli ülkelerinde piyasa dışı bağımsız siyasal sinema örnekleri, sinema kulüpleri, öğrenci birlikleri, sendikalar gibi örgüt ve kuruluşlarda gösterilme olanakları bulunmaktadır. Türkiye’de de Yeşilçam dışında henüz belirginleşmemiş kısa film çalışmaları yapılıyor. Sendikalar bizde, bu filmler için birer gösterim yeri olabilirler mi?**

**K.S. —** Kısa film hareketlerinin gelişmekte olduğunu derginizden okuyoruz. Bir kısa film senaryosu yarışması da açtınız; bu yarışmaya önemli sayılabilecek sayıda senaryoların geldiği öğrenildi, duyuluyor. Bu tür kısa film çalışmalarından, sendikaların üyelerini yararlandırımları çok doğaldır. DISK’in amaçlarına aykırı olmayan kısa filmler, yöneticilerin tesbit edeceği bir kurultan geçtikten sonra, işçilere bugün dahi gösterilebilir. Bu imkandan yararlanmak DISK için sevindirici olur.

**Y.S. — DISK’in kaç sendikası var?**

**K.S. —** 11 sendikası var. Adları dergimizin son sayısında da liste olarak yazılıdır. Bu yıl sonuna kadar 18-20 sendikaya ulaşacağız. Yıl sonunda sayısal gücümüz % 50 daha artacaktır. Çünkü gelişmeler, DISK’in önerilerinin doğruluğunu, tutumunun, mücadelesinin haklılığını, bizim dışımızdaki çevrelere de kabul ettirmiştir. Bu nedenle DISK’e katılma, DISK saflarına geçme isteği son zamanlarda çok yoğunlaşmıştır. Bu DISK için olduğu kadar, Türkiye’nin geleceği için de sevindirici bir sonuçtur.

**Y.S. — Az önce sendika içinde sinema yapabilme güçlüklerinden söz ettiniz, ilerdeki 3-5 yıl içinde bunun mümkün olabileceğini belirttiniz. Şöyle sorsak, göstermek için değil de, bazı olayları belgelemek ve gerektiğinde, zamanı gelince kullanmak üzere, daha çok arşiv niteliğinde film çekimleri yapılamaz mı?**

**K.S. —** Bu düşünülebilir, ancak bunun bazı sakıncaları da vardır. Hem yararını hem sakıncasını beraber düşünmek mümkün. Bir gazeteci arkadaş geliyor, görüşlerinizi yanıtlamak için sizinle konuşma yapıyor. Siz bütün güveninizle konuşuyor, düşüncelerinizi ona aktarıyorsunuz. O gazetesinde bunu yazarken, derhal bir yorum yapıyor. “İşte falan şahıs bakın ne kadar aşırı görüşlerle şu olayı büyütüyor” diyor ve sizin bir ya da üç cümleinizden kırpma yaparak, konuyu sizin düşüncenizin dışına, söylemediğiniz şeylere getiriyor. Bu bakımdan yani bazı gazetecilerin bu huyları yüzünden, biz kendisiyle dostluk ilişkileri kurup, dürüstlüğü, tecrübesini, doğruluğunu ispatlamamış gazeteciyle mü-lakat yapmıyoruz. Başka bir örnek; bir işçi hareketi, bir grev olayı oluyor, bunu filme aldırarak istiyoruz; tanıdığımız Ahmet’i ya da Mehmet’i rica ediyoruz. Gelin şu olayı filme alın ve bize bir kopyasını verin. diyoruz. Bize kopyasını veriyor, aradan zaman geçiyor, bir filmde aynı olayı “işte işçiler böyle azgınlıklar yapıyorlar, işte anarşistlerin bir iş yerinde nasıl oluştuğunu görün” diye aynı parçayı kullanıyorlar. Filmin tek kopyası olsa, o bizde, arşivimizde kalacak, ama bunu 3-4 kopya yapıp birini işçiler aleyhine kullanıp, ondan para alıp, ötekini de bize verip bizden para alırsa bu kötü bir ticaret olur. Bu yüzden ahlâkına, sanatçı namusuna güvenimiz tam olan sinemacı arkadaşlarımızla bu tür çalışmalara girebiliriz. Yoksa film çekmesini bilen herhangi bir kimseyi Yeşilçam’dan çağırıp “gel bizim şu olayımızı filme al” diyemiyoruz. Çünkü bir defa ağızımız yanmıştır.

**Y.S. — Çok teşekkür ederiz Kemal Bey.**

(DISK Genel Sekreteri Kemal Sülker’le bu konuşma, Engin Ayça ve Nezih Coş tarafından yapılmıştır.)

# İnceleme

## “İsyan”ın getirdikleri

Aydın SAYMAN

“En sonunda beyazlar nasıl olur da kazanabilirler?” dedi José Dolores. “Nasıl olsa bizden biri kalacak geride. Daha başkaları doğacak. Sonunda anlayacaklar onlar. Siz bile anlayacaksınız... en sonunda.” (\*)

Gillo Pontecorvo'nun “İsyan - Queimada”ı ülkemizde tartışma konusu edilen yabancı filmler içinde özel bir yere sahip oldu. İlk gösterilişinde yasaklanan, iki yıl sonra yeniden gösterilme olanağı bulunduğu değişik tepkilerle karşılanan bir film. Kısa zamanda başlı başına bir “olay” haline gelen “İsyan”'a değişik açılardan yaklaşmak, doğru bir değerlendirme yapmak için zorunlu olmakta. Özellikle bizim gibi derinlikli bir sinema kuramının henüz yapılmadığı bir ülke için.

I.

İsyan İtalya'da egemen sinema düzeninin koşulları içinde yapılmış bir filmidir. Sinema kapitalist düzenlerde “meta” görünümünde olduğuna göre, egemen düzenin koşullarıyla ona karşıt bir içeriğe sahip ürün yaratılabilir mi? Bir cevap bulabilmek için örneklerden yola çıkılabilir. Bilindiği gibi kapitalist ülkeler sineması içinde kural dışı filmlere zaman zaman rastlanmaktadır. Gerçekte bütün bu filmler, o ülkedeki özeleştirilme geleneğinin ya da hoşgörü mekanizmasının uzantıları mıdır? Yoksa egemen ideolojinin kitleleri provoke etme, pasifleştirme niyetlerinin sonucu mudurlar?

İkinci sorunun doğruluğu, genelde, daha olanaklı ve gerçeğe yakındır. Birçok toplumsal eleştirmenin **Viva Zapata, Rihtımlar Üzerinde** gibi filmleri bu oyunun örneklerinden olarak gösterdiği biliniyor. Nitekim **Glauber Rocha** da **Gazap Üzümleri** gibi açık bir siyasal mesajı olan romanın, sinemada duygulu-toplumsal bir tema olarak sunulduğunu ileri sürer. Bunun yapıcının “yatırım-kâr” hesaplarıyla da doğrulandığını görebiliriz. Sözde eleştirel filmler yapmak, izleyici kitle içindeki bütünlükten uzak ve amaçları dağınık protestocu kıpırdanışlar için bir rahatlama duygusu verdiği gibi, onları sinema salonlarına çekerek kazanç garantisini de sağlamaktadır. Bizde gösterilen filmlerden bir iki örnek verebiliriz; sözgelimi **Richard Sarafian**'ın **Ölüm Noktası - Vanishing Point**'i, **Ralph Nelson** un **Mavi Askerler - Soldier Blue**'i bizce böyledir. **Ivor Montagu** nun şu sözleri salt kend; içinde tutarlı gibi görünen aşk filmlerini, polisye türden maceraları değil, aynı zamanda, eleştiri yaftası altında yapılmış bu tür ürünleri de kapsar:

“Propaganda, yalnız propaganda olduğunun farkına vardığımız an propaganda değildir. Ya da yalnız filmi yapan, bunu amaç olarak göttüğü zaman değildir. Tersine, açık

bir biçimde yapıları propaganda, yani, örneğin elinde bombayla gezeri Bolşevik haydutu ya da arkadaşının birasını içen komünist garson, en az etkili olanıdır. Oysa en etkili farkına varmadan kabul ettiğiniz şeylerdir.” (1)

Ancak, bu genel durumla beraber az da olsa materyalist bakış açısına sahip ürünlerin yapıldığı gerçektir. Her ne kadar, guncelliğini ve etkinliğini çoktan kaybetmiş bir konuyu ele alıyorsa da bir **Küçük Dev Adam**, **Pontecorvo**'nun **Cezayir Savaşı** ve yazımızın konusunu teşkil eden **İsyan**ı ötekilerden ayrı nitelikler taşımaktadır. Bu da yönetmenlerlik, yapımcılar arasında kurulan bir dengenin sonucudur. Ulaşma, star oyuncu kullanmak, spektaküler film yapmak gibi konulara kaydırılır. Sonuca gidersek; Türkiye'li yazarın, kapitalist sermayeden yararlanarak sağlıklı bir ideolojiye dayanan sanat ürünü yaratılmaz gibi dogmatik bir görüşe kapılanmadan, ama propagandanın günümüzde aldığı dolambaçlı, gizli biçimini de gözden uzak tutmadan yabancı filmleri değerlendirmek zorunda olduğuna söyleyebiliriz.

## II.

Gerı bıraktırılmış ölkelerle, kapitalist ölkelerin, ister egemen sinema düzeni çerçevesi, isterse bağımsız bir yapım ve dağıtım dizgesi içinde çalışışın, devrimci sinemacıları arasında, estetik ve politik düzeyde bir tavır farkının olması gerekmektedir, hatta bir zorunluluktur. Daha açık bir ifade ile; kapitalist bir düzenin sanatçısı ile gerı bıraktırılmış bir ölkenin sanatçısı arasında ölkelerindeki **temel çelişkilerin farklılığı** oranında değişik bir sanat görüşü yeşerir, yeşermektedir. Kapitalist bir ölkenin sanatçısı toplumundaki temel çelişkinin işçi sınıfı ile burjuvazi arasında olduğu gerçeğinden hareket ederken, gerı bıraktırılmış ölkenin sanatçısı, emperyalizmle kendi halkı arasındaki çelişkiden yola çıkar. Bu çelişki farklılığı temelde birbirlerini **tamamlar** bir olgudur. Ayrıca bu iki ayrı toplumsal yapının tarihsel ve kültürel farklılaşmaları, sanatçıların çabalarındaki farklı yönelişleri derinleştirir. Gerı bıraktırılmış ölkö sanatçısı bir yandan kozmopolit kültürle ve popölist akımlarla mücadele ederken öte yandan sanatını halk kültürüne bağlamaya ve giderek sanatta ulusallık problemine ağırlık vermeye başlar. Farklı yönelmeler, ekonomik problemlerde olduğu gibi sanatsal problemlerde de gerı bıraktırılmış ölkö sanatçıları birbirlerine yaklaştırırken, aynı şekilde kapitalist ölkelerin devrimci sanatçıları için de estetik ve siyasal yansıılarda benzerlikler meydana gelir.

Bu açıdan bakılınca; **İsyan** kapitalist bir ölkö sanatının örnüdür demenin, göründüğünden daha derin bir anlamı olduğu ortaya çıkar. **İsyan** Avrupalı bir marksist sanatçının, farklı kültürel kaynakları ve sorunları olan, farklı teknik ve artistik bir sinema evreninde yaşayan bir kişinin örnüdür. **Pontecorvo** bu durumu şöyle açıklıyor: “Ne olsun, ezilen halkların sömürgecililiğe karşı savaşları, insanlık durumunun en güç anlarından biri olduğu için beni ilgilendiriyor. Çünkü bizim uygarlığımızın bütününü bu kaplıp içinde biçimlenmiş. Bütün gücümüzü sömürge halklarının sırtından çıkarıyoruz. Düşünce biçimimiz ve kültürümüz büyük ya da küçük ölçüde bu olguya bağlıdır. Sömürge-niz olmasa bile düşünce biçiminiz, kültürünüz, Amerika’lıların Avrupa’dan gelmiş olması gerçeğinden türemektedir.” (2)

Sorun, sadece **İsyan**’ın teknik ve artistik düzeyindeki farklı çıkışları olması ya da ulusal kurtuluş savaşlarına Avrupalı bir marksistin yaklaşımı olması değildir. Batının sanat konusunda karşılaştığı sorunlar ve çözüm önerilerinin tümünün bizle olan ayrılığıdır. Türkiye’de çıkan sinema dergilerinin genellikle gelişigüzel bir şekilde seçip yayımladığı çevirilerde sözkonusu edilenlerin bize ne denli uzak olduğu kaba bir gözden geçirmeye anlaşılabilir. Buradan **İsyan**’ın ıerik-biçim birliğinin, biröe, aynı özü anlatmakta kullanılacak en uygun yol olmadığı, hatta **Pontecorvo**’nun — fiilinin bütün şematik görünüme karşın — oldukça özgün bir yol izlediği sonucuna varabiliriz.

## III

**Pontecorvo**'nun filmi, olayların sıralanması ve diyaloglarının çizdiği bir örgü olarak ele alınırsa oldukça şematize bir karakter taşıdığı sanısı uyandırabilir. Gerçekten de **İsyan** konu, çevre ve zamanla ele alınırığında, Antiller'de küçük bir adanın sömürgecilere karşı gösterdiği bilinçsizce bir direnişi ve bu çerçeve içinde sömürgecilik sisteminin aldığı yeni biçimleri yansıtır gibidir. Oysa yönetmen küçük bir adanın tarihinden bir dönem anlatırken sömürünün dayandığı felsefenin çözümlenmesini yaparık tikel bir olaydan evrensel bir genellemeye varmakta. **Queimada**, **Pontecorvo** için dünyanın küçük bir modeli sanki... William Walker'ın kullandığı şu diyalogu, bu anlama da çekebiliriz: "Bazen, iki tarih arasından geçen bir on yıl, bütün bir asrın aksiliklerini ortaya çıkarır, umutlarımızın ve hayallerimizin boşluğunu..." **Pontecorvo** da **Queimada**'nın on yıllık öyküsü içerisinde ajanları, provokasyonları ve hainleriyle, işbirlikçileri, tröstleri ve paralı askerleriyle emperyalist aşama içindeki kapitalizmi sergiliyor ve özgürlüğün ezilen halkların uyanışı ile elde edileceğini vurguluyor.

Bütün tersi görünümüne karşın çok yönlü bir yapısı var **İsyan**'ın. Adanın öyküsü düz bir biçimde anlatılırken, yönetmenin olayları yer yer özetleme zorunluluğu duyarak evrenselleştirmeye çalışması, öte yandan odak noktası olarak aldığı İngiliz ajanı Walker'ın kişisel dramını da birlikte vermesi **İsyan**'ı kolay anlaşılabilirliği kaybetmeden karmaşıklaştırıyor. Ancak konunun getirdiği malzemenin çokluğu yanında bu özetlemeler filmin yapısını fazlasıyla entrikalı ve oldukça "gösterisel-spektaküler" yapıyor ki bu da bir yerden sonra filmin kusuru olarak ortaya çıkıyor.

Hatta özetlemeler yapma zorunluğu, filmin görüntüsel yanlarını, yan öğelerini dikkate almayanlarda yönetmenin dünyagörüşü hakkında bir belirsizlik yaratmakta. Ancak bunun sorumluluğu bence **Pontecorvo**'da değil, bizde, sözlü ya da yazılı film değerlendirmelerinde karşılaşılan sığ bir yorumlama anlayışında. Sırası gelmişken bu konuyu biraz açalım :

Bir sinema ürünü her şeyden önce görsel bir sanat niteliğindedir. Konu, diyalog, ses gibi unsurlar daha sonra gelir. Daha kolay geldiğinden olacak, kimileri bu temel gerçeği unutup, bir sinema yapıtını birbirini izleyen diyaloglardan ya da olayların mekanik bir şekilde kurgulanmasından ibaret sayarlar. Oysa bir filmin temel malzemesi görüntüleridir, çerçevelerler, mizansenler ve kurgu biçimidir. Diyaloglar, müzik ve öteki öğelerle organik biçimde hareket edışıyle yapısı tam olarak ortaya çıkar. Alıcının hareketleri, hangi diyaloglarda hangi çekim ölçeğinin kullanıldığı, müziğin konumu gözönüne alınmaz ve bölümler, ayrımlar, çekimler arasındaki organik yapı algılanmazsa **İsyan** üstünkörü bakan bir göz için epeyce karışık ve bilinmez olarak kalır. Hele **Pontecorvo** gibi filmini bütünüyle akılcı bir yöntemle, neredeyse kâğıt üzerinde hesaplayarak yapmış bir yönetmen için böyle bir gözlem çok daha gereklidir. Nitekim **Pontecorvo** doğalcı bir tavırla çalışmamış, soyut, kafada kurulmuş bir olay dizisi içinde bir gerçekliği yaratmıştır. Alıcısını estetik görüntüler sıralamaktan çok üzerine basmak istediği şeyler için vurgulama aracı olarak kullanmıştır.

## IV.

"Ateşin herşeyi yok ettiği doğru değil.  
Az da olsa bir hayat kalır geride.  
Bir karınca... bir parça ot..."

**İsyan** William Walker'ı adaya getiren geminin kaptanının anlattığı bir öykü olarak başlar; **Queimada**'nın köleleştirilmiş yerli halkı uzun bir süre önce Portekiz egemenliğine karşı başkaldırmış, askerler bu direnmeyi ancak bütün adayı halkıyla beraber ya-





karak bastırabilmişlerdir. Daha sonra Afrika'dan köleler getirilmiş ve adaya yerleştirilmiştir. Şimdi tarih 1840 yıllarıdır ve İngiliz ajanı Walker adadaki Portekiz aleyhtarı hareketleri İngiltere lehine kullanmak görevini yüklenmiştir. Pontecorvo sorunu materyalist açıdan koyar : Kapitalistleşme sürecine Portekiz'den daha önce girmiş olan İngiltere, zayıflayan Portekiz'in sömürgelerini ele geçirmeye niyetlidir. Bu, adadaki düşünsel temellere oturmayan başkaldırılardan yararlanarak yapılacak, aynı zamanda, köle emeğine oranla ücretli emek daha verimli olduğundan kölelik kaldırılacaktır. Walker adaya geldiğinde direnişe geçen gurubun yakalandığı ve idam edildiklerini öğrenir, daha sonra, kitlelerdeki memnuniyetsizliği harekete geçirecek bir kişi olarak José Dolores'i bulur. Dolores güçlü kuvvetli, iradeli biridir. Walker'ın ifadesiyle: "Kaba saba bir adam, bir hamal"dır. Walker'ın etkisiyle Dolores bir halk hareketinin başlatıcısı olmaya itilir. Dolores gider, kendi isteğiyle bir başkaldırıya girişir ve kazanır. **İsyan**'ın Walker'ın gidişiyle biten ilk bölümü, İngilizlerle adanın toprak sahibi çiftçilerinin anlaşarak Portekiz egemenliğini deviren Dolores'i safdışı etmeleriyle sonuçlanır. İngilizlerin baskısı altında bunalan ve gelişen olayları kavrayacak bilgisi olmayan Dolores ulusal kahraman olarak tekrar eski mesleğine dönerken Queimada, ticaret anlaşmalarıyla İngiltere'nin hammadde pazarı haline gelmiş sözde bir cumhuriyettir artık.

Pontecorvo'nun buraya kadar yarattığı görünüm, ulusal kurtuluş hareketlerinin ne gibi oyunlarla ~~yoğunlaşarak~~ ~~yoğunlaşarak~~ bir yeni-sömürge tipi haline geldiğini yansıtır. Günümüzde bir çok ülkenin içinde bulunduğu bir ~~durumdur bu~~ ~~durumdur bu~~. Yakın tarihimize gözatınca benzerlikler görebiliriz. Yine bu bölüm, köleliğin egemen güçlere ~~kaldırılmasının~~ ~~kaldırılmasının~~ aslında feodal karakterde olan bir üretim biçiminden kapitalist bir şekillenmeye geçişin zorunlu bir sonucu olduğunu belirtir. Amerikan iç savaşında da ileri üretim biçimi ile daha geri üretim biçimi arasındaki çatışma, birincilerin kazanmasıyla sonuçlanmış, toprağa bağlılıktan kurtulan köleler, kuzeyin sanayicilerinin bu kez ücretli kölesi haline gelmişlerdir.

Walker'ın adaya tekrar gelişi Dolores'in bu gerçeği öğrenmesiyle başlar. Yarıdan

ama bu kez bilinçli olarak isyan eden Dolores'le, Uluslararası Şeker Şirketi'nin temsilcisi olarak bu isyanı bastırmaya çalışan Walker arasındaki mücadele Vietnam'la, Afrika'daki kurtuluş savaşlarıyla açık bağlantılar taşıyan bir şekilde sürer. Queimada'nın bu yeni direnişi de yenilgiyle biter. Bu 19. yüzyılın yeterli birikime gelmemiş bir halk hareketinin normal sonucudur ama geleceğin Dolores'lerin zaferiyle biteceği egemen güçlerin denetiminden çıkan bir olgu olarak kendini gösterir.

**Pontecorvo**, belgesel bir olaydan hareket etmemekle birlikte, belgesel izlenimi verecek bir görüntü çalışması yapmıştır **İsyan**'da. Kahramanları **tipik** kişilerdir. Yani karakterleri nesnel olaylarla bütünleşir durumdadır. Ancak bu tipiklik kişileri şematik bir niteliğe büründürmemiştir. Özellikle William Walker karmaşık, çok yönlü bir insan olarak çıkar karşımıza. **Pontecorvo**'nun başarısı birtakım siyasal kavramları mekanik ve dogmacı bir anlayışla sıralamasından ve kolaycılığa kaçmamasından doğar. Walker'ın kişiliğinde Avrupalı aydına getirdiği eleştiri filminin onlarca küçümsenmesini doğurmuştur ki bu da anlaşılabilir bir sonuçtur.

Perspektifindeki sağlamlığına karşın filmin zayıflığı, genelleştirilen mesajın, öykünün kuruluşunda birtakım trükesel davranışlara yol açmasıdır. Sözelimi, Dolores'in Walker tarafından eğitilmesi, karşı koymayı, banka soymayı öğrenip giderek başkaları için çarpışmak düşüncesine varışı bir zorlama izlenimi vermektedir. Ancak bu, belirttiğim gibi daha üst düzeyde bir yoruma ulaşmak için kullanılmıştır. Yine ikinci yarıdaki uzun uzadıya verilen yangın, savaş sahneleri böyle değerlendirilebilir. Walker'ın hemen hemen tek başına pek çok sorunu halleder gösterilmesi de bu özetleme yapmak zorunluluğunun gereğidir.

**Pontecorvo**'nun kişileri anlatılan olayların kapsadığı sınıfların, zümrelerin tipik temsilcileridir demistik. Bu kişiler aynı zamanda Pontecorvo'nun mesajını iletmesi için kullandıkları birer araçtır. Bu nedenle kimi zaman kendilerinden beklenmeyecek konuşmalar yaparlar. Yönetmenin kişilerini tipatıp gerçekte olduğu gibi konuşturmaması, aslında gerçekliği daha derin ve temelli bir şekilde verme amacını güder. Yani kişiler zaman zaman sadece konuya açıklık getirmek için konuşurlar, mizansenler de buna uygun olarak düzenlenir. Walker'ın "köle-işçi" ayrımını açıklamak için "fahişe-eş" örneğini vermesi buna bir örnek sayılabilir. Yine Walker'ın karargâhta, Dolores ve gerillalarının yakalanması için çalıştığı sırada, subaylara bir gerillanın kendi askerlerinden çok daha güçlü ve değerli olduğunu açıklayan konuşması bu nedenledir. Kişiler korkaklıklarını, asalaklıklarını kendi ağızlarından söylerler kimi zaman.

**İsyan** in halktan gelme tipleri **dışarıdan** çizilmiş izlenimi uyandırmaktadır. Sözelimi Dolores, Walker'e oranla daha az kompleks, bir kişilik gösterir. İdeolojisi gereği insanı ve dünyayı, değişebilir gören **Pontecorvo**, **Cezayir Savaşı**'nda olduğu gibi **İsyan**'da da kahramanını halktan bir kişiden seçerek gerçek önderlerin hangi sınıftan çıkması gerektiğini vurguladığı gibi onlara olan inancını da dile getiriyor. **Cezayir Savaşı**'nın halk kahramanı Ali la Point bir yankesici, bir üçkâğıtçıdır, lümpen bir karakteri vardır. Taa ki olaylar onu hapishanede siyasal tutuklularla karşılaştırmaya kadar... Zamanla kendini eğitir Ali. Hapisten çıktığında Cezayir Kurtuluş Örgütünde çalışmaya başlarlar. **İsyan** in kahramanı Dolores de sıradan bir kişidir. Olaylar onu değiştirir. Yönetmenin filmi kendi içinde gelişip kapanmasını önlemesi de bilinçlenen Dolores'in yardımıyla olur. Yenilgiyle **biter** isyanının ardından idama götürülen Dolores, Adadan ikinci kez ayrılmak üzere olan Walker'e "Beyazların medeniyeti diyordun İngiliz. Hangi medeniyet ve ne zamana kadar?" der. Bu, bütün sömürge halklarının ortak sorusu değil midir?

Önceleri, Walker'ın ve öteki işbirlikçilerin oyununa gelen Dolores'in eylem içinde kazandığı bilgiyle gösterdiği değişimin yanında, yine genel bir halk tipi örneği veren ikinci kişi Santiago'nun karısı Guarina oluyor. Köklü bir sezgiyle Walker'ın aldatmaca-



larına kanmayan Guarina, Ahmed Arif'in "Bu namustur künyemize kazılmış/Bu da sabır ağulardan süzölmüş" dizelerinin yansıttığı insandır.

**İsyan**’ın bir başka önemli kişisi Teddy Sanchez’dır. Sanchez, medeniyetin dışarıdan ıthal edilmesi gereğine inanan ve İngilizlerle işbirliğinden çekinmeyen "batıcı" bir tiptir. İngilizlerle yapılacak işbirliğiyle kurulacak yönetimin halkına da yararlı olacağına samimi olarak inanmış bir kişidir. Adada doğup büyümüş bir melezdır, beyazlar gibi giyinir, kıvrıcık saçlarını düz tarayıp sarıya boyayarak Avrupalılara benzemek ister. O ve adanın öteki yerli işbirlikçileri İngilizlerin yardımıyla Portekizlileri deviren Dolores’i oyuna getirdikten sonra Queimada Cumhuriyeti’nin başkanı olur. Teddy Sanchez’deki değişme aradan geçen on yıla karşın değişen hiç birşeyin olmadığı ve bir kukla durumuna geldiğini anladığı zaman olur. Adaya ikinci kez gelen Walker’ın alaycı bir dille Queimada’nın bir İngiliz sömürgeşi olduğunu açıklayan konuşmalar yapması üzerine kendini savunmaya çalışır. Müdahalenin sözkonusu olmadığını, İngiltere’den sadece teknik yardım alındığını söyler. Ama kendi kendini aldatmaya çalışması uzun sürmez. Açlıktan kırılmakta olan halkın bizzat kendi askerleri tarafından öldürüldüğünü gördüğü bir zaman generalin ordunun yönetiminin William Walker’dan alınmasını ve onun adadan çıkartılmasını ister. Generalin, Birleşik Şeker Şirketinin ve Dolores isyanının ne olacağını sorması üzerine şu cevabı verir: "Birleşik Şeker Şirketi bizim bağımsızlığımızı kazanmamıza yardım edecekti, oysa şimdi bunun aksi oldu... Kimbilir, belki de Birleşik Şeker Şirketi olmasaydı José Dolores de olmazdı." Teddy Sanchez’in, bu geç kalmış uyanışı, onun vatana ihanet suçuyla azledilip kurşuna dizilmesiyle sonuçlanır. Emperyalizmin istislerine itiraz ettiği an çöp tenekesine atılacak bir kâğıt parçası değerine inen Sanchez, yukarıda belirttiğimiz karakterleriyle yine bir çok geri bırakılmış ülkede, bu arada bizim yakın tarihimizde de bol bol rastlanabilecek genel bir kişiliktir.

**İsyan**’ın odak noktası Sir William Walker’dır. Yönetmenin bütün ayrıntılarıyla çizdiği Walker hem sınıfının, yani burjuvazinin tipik bir temsilcisi, hem Pontecorvo’nun me-

sajını iletmek için bol bol kullandığı bir araç, hem de yine Pontecorvo'nun, içinden geldiği "beğenisi ve kültürü sömürgecilik olgusuyla biçimlenmiş Avrupalı insan"ın özeleştirisidir. Walker bu üç özelliği bazan aynı ayırımı ya da diyaloglarda, bazan da ayrı ayrı yapar. Dolores'i eğitip İngiltere hesabına kullandığı, onun adayı başkalarına muhtaç olmadan yönetmeye kalkıştığında, medeniyetin beyazlara ait olduğu ve onlar olmadan hiç birşey yapamayacağını söylediği zaman, kendi eliyle cumhurbaşkanı yaptığı Sanchez'i sırası gelince alaşağı edip ölüme gönderdiği zaman, Dolores'in ikinci isyanını bastırdığı ve onun bir halk kahramanı haline gelmesini önlemek için serbest bırakılmasını — böylece Dolores halkın gözünde davasına ihanet etmiş gibi görülecektir. — istediği zaman sınıfının görevini yerine getiren bir insandır. Dolores'in boynuna geçirilecek ipi düğümleyen de şiddetin halkı uzun bir süre için sindereceğini söylerken de böyledir. Ama eski sömürgecilikle, yenisi arasındaki farkı belirttiği zaman, Adanın kukla yöneticilerine so mürrü aracı olduklarını, düşünceleri uğruna çarpışan bir gerillanın kendilerinden çok daha değerli olduğunu söylediği zaman **Pontecorvo**'nun düşüncelerini dile getiren bir araçtır. Öte yandan kendisinin de emperyalizmin bir aracı olduğunu bilir. Çiftliklerin sahibi olan Shelton'a, "Evet, para önemli bir şeydir biliyorum. Ama maaşım sizinkinden daha az. Bu işi neden yaptığımı antıyamıyorum. Belki de elimden başka bir iş gelmediğinden." der.

Walker adaya ilk gelişinde iç huzursuzlukları olmayan, yaptığına inanan bir kimliktir. Adanın İngiliz yönetimine geçmesi ve Dolores'in saf dışı bırakılması için yapılan toplantıda: "Menfaatlerimizin ilerleme ve medeniyetle aynı yönde olduğuna inanıyorum... Evet buna eminim." der. İsyanı bastırmak için ikinci kez adaya geldiğindeyse; "Bazan, iki savaş arasından geçen bir on yıl bütün bir asrın aksiliklerini ortaya çıkarır, umutlarımızın ve hayallerimizin boşluğunu..." diyerek ilk söylediklerinde yanıldığını itiraf eder. Çünkü Walker, Pontecorvo'nun belirttiği gibi "(...) yardım ettiği tarafın arkasında hiç birşey olmadığını anladığı için değişmiştir. (...) Önceden yaptıklarının aynısını, ama paralı bir asker gibi hiç birşeye inanmadan yapar." (3) Gerçekten Walker aydın bir kişi olarak yaptıklarından azap duymaktadır. O Majestelerinin verdiği görevi bitirdikten sonra gönlü rahat, sıcak yuvasına dönen, pazarları kilisede dua edip akşamları üyesi olduğu klüpte hemşerileriyle gevezelik edip, arada bir de arkadaşlarıyla golf oynayan "Gentlemen" bir İngiliz değildir. Tersine bunlardan nefret eder. İç huzursuzluğu, onu, yoksul barlarda yankıcılarla, fahişelerle birlikte sarhoş olup kavga çıkarmaya itmiştir. Yapayalnız bir ortaçağ şövalyesidir. Yeldeğirmenleri saldıramayacak kadar büyük, Dolores ve arkadaşları ulaşamayacağı kadar ondan uzaktır. İsyanı bastırdığı ve Dolores'i teslim aldığı andan sonra yenilgisini daha güçlü bir şekilde duyar. Dolores, sağlıklı bir geleceğin temsilcisidir. Walker'sa tutunacağı hiçbir dalı olmayan, yokolmaktaki insandır. Bu nedenle idam edileceği sabahın öncesinde Dolores'i serbest bırakmaya çalışır. Onu son bir kere daha aldatmak için yapmaz bunu... "Dolores kaçarsa kendini o kadar alçak hissetmeyeceği için" yapar. O sırada ölmenin yaşamasından daha yararlı bir sonuç doğuracağını bilen Dolores'in kaçmayı reddedişi Walker'a şunları söyler: "Bütün bunların senin için ne anlama geldiğini bilemiyorum. Ölürsen nasıl intikam alırsın? Anlayamıyorum José... Bir çılgınlık gibi geliyor bana..." Dolores'in davasını "intikam" diye yorumlayan Walker gerçeği kavrayamamıştır ama, onun karşısında gittikçe zavallılaştığını çok iyi duymaktadır.

**Pontecorvo** nun çizdikleri bu kadarla kalmıyor elbet. Yan tipler de son derece doğru biçimde, idealizasyona sapsmadan betimlenmiş. Yönetmen Queimada'nın öyküsü içinde **faşizmin** sergilenmesini, yakın tarihte olanlarla bağlantı kurarak yapmayı başarıyor. Queimada'daki olaylar Amerika'nın Vietnam'da, Günel Amerika'da, Afrika'da işlediği katliamlarla kolayca benzeşiyor. Queimada'ya yardım bahanesiyle gelen İngiliz askerlerinin



Vietnam'a İktisadi danışman bahanesiyle sokulan A.B.D. subaylarıyla bağlantısı, hiçbir söze gerek bırakmayacak kadar açık. **Pontecorvo**'nun halktan tipleri verirken gösterdiği sanatçı duyarlılığı da alkışlanacak bir olay. Film boyunca çok az görünen ve hiç konuşmayan Guarina, tipi, başkaldırıya eşlik edercesine kullanılan folklorik muzikler, danslar, limanın gözleri ofke parıltılarıyla dolu işçileri, kadınları, yaşlıları ve çocuklarıyla, "Yorak, cccur, cahil ve hâkim" bir halk canlanıyor **İsyan** da.

Bu erdemleriyle **Pontecorvo**'nun Oscar kazanmaması kadar, Avrupa'lı "devrimci" eleştirmenlerin küçümsemesiyle karşılanması da iyice bir açıklığa kavuşuyor. William Walker'ın utancını biraz da onlar taşıyorlar çünkü...

## V.

**İsyan**, **Visconti**'nin **Leopar**'ı gibi tarihsel bir fresk çıkarıyor karşımıza. **Walker** da bir çeşit Kont Lampedusa'dır. **Leopar** da **Pontecorvo**'nun filmi gibi savaşılar, ihanetler ve yıkımlarla doludur ve **İsyan** in genişliğinde bir yapı gösterir. Çöken aristokrasi ve gelişen burjuvazinin tarihidir **Leopar**. **Visconti** kadar estetik olmasa da **Pontecorvo**'nun filmi Lampedusa'nın Çoban Yıldızına yakarışı gibi umutsuzca sonuçlanmaz **İsyan**, **Pontecorvo**'nun **Cezayir Savaşı** filmine koymayı düşündüğü ad gibi "yıkım içinde doğum"u verir.

**İsyan**'a yönelteceğimiz eleştiriyi iki bölümde toplayabiliriz:

1. **Pontecorvo** mesajının genelleşmesi için olayları çoğaltmak truksel malzemeler kullanmak ve karakterlerini çok yönlü çizmek zorunda kalıyor. Bu onu şematize olmaksızın kurtarıyorsa da filmi dar anlamda, bir olaylar yığını olmak tehlikesinin ucuna kadar getiriyor.

2. Daha önemlisi, 1'e bağlı olarak spektaküler bölümlerin çokluğuyla film yer yer klâsik anlatımın öğeleriyle sınırlanıyor. İçerikteki yenilik ve sağlamlık kendine özgü estetiği tam anlamıyla kuramıyor. Oysa bu oldukça önemli bir sorun. Bilindiği gibi devrimci olma savında her film, klâsik diye söztüğümüz egemen sinema düzeninin estetiğini — ondan yararlanmakla beraber — aşmaya yönelmelidir. Polisiye film anlatılır gibi devrimci bir temanın işlenmesi ortaya eksik bir yapı çıkarır. Gerçi **Pontecorvo**, **Costa Gavras**'ın **Sıkıyönetim**'ine oranla bu sorunu başarmış sayılabilir ama yine de macera filmi havasından tam olarak kurtaramamış. Ancak, çalıştığı ortam hatırlanırsa bunu bir eksiklik saymak zordur. Kaldı ki **Pontecorvo** filminde estetik arayışlarını denemek durumunda değildir.

Evet, devrimci sinemanın yüzakı... Yalnız **Pontecorvo**'yla mı? Ya adı gerilerden gelen **Franco Solinas**, **Ennio Morricone**, **Marcello Gatti** - **Giuseppe Ruzzolini** ikilisi ve hep "Son Tango"ların Paul'u ve "İsyan"ları Walker'ı olarak yaşayacak olan **Marlon Brando**?

(1) Politika ve Sinema, Ivor Montagu, Dost dergisi, sayı 20, 1962.

(2) Gillo Pontecorvo ile Konuşma, Joan Mellen, Yedinci Sanat, sayı: 2, 1973.

(3) a.g.v.

(\*) Kullanılan diyaloglar, filminden alınan notlara ve Koza yayınları arasında çıkan "Queimada'da İsyan / Norman Gant" adlı romana dayanarak eklenmiştir.

# İki Aytmatof

## Uyarlaması

Abdullah ANLAR

Üzerinde önemle durmayı gerektirecek yönler içeren iki Sovyet filmi geçtiğimiz günlerde arka arkaya vizyona girdi. "Cemile" ve "Kopar Zincirlerini Gülsarı"... Her iki film de Cengiz Aytmatov'un aynı adlardaki eserlerinden yapılmış uyarlamalardı. Filmlerin önemi sadece Sovyet sinemasını sistemli olarak izleyememenin doğurduğu eksikliği giderici oluşlarından ileri geliyordu. Sosyalist bir toplumun ekonomik, siyasal ve ideolojik sorunları, bu sorunların günümüze dek geçirdiği aşamalar gibi, üzerinde en çok durulan politik bir konuyla olan bağlantıları filmlere asıl önemlerini kazandırıyor. Bununla filmlerin başarılı olduklarını söylemek istemiyoruz. Bu yoğun politik problemin bilincinde olamayıp, yani gerçekliği algısal düzeyde kavrayıp, yargısal bilgiye varamayıpın yarattığı bağlantı kuramama eksikliği giderek filmlerin sağlam bir ideolojik temele oturmasını engelliyor. Fakat bu eksiklik bizi filmlerin üzerinde titizlikle durulması gerektiği yargısından vazgeçirmiyor. Çünkü **başarısızlığın nedenleri de ideolojik bir nitelik taşıyor**, nedenlerin araştırılması bile bizi yararlı bir tartışmanın içine sokabiliyor. Bu genel girişten sonra her iki filmin dramatik yapılarının kuruluşunu, uyarlandıkları eserlerle de kıyaslaarak, inceleyecek ve somuta doğru gitmeye çalışacağız.

"Gene o basit resimlerin karşısındayım. Kötü talihim yine benimle birlikte" diyerek çocukluğunu anımsamaya başlayan Seyyit'in onlatacağı "aşk hikâyesi" bizi İkinci Dünya Savaşının insanlığın üzerine bir kâbus gibi çöktüğü yıllara, cephenin uzağındaki bir Kırgız köyüne götürecektir. Öylesine bir zaman, öylesine bir yerdir ki Seyyit'in anlatacağı, "dünyanın en güzel aşk hikâyesi" olmanın ilersine, çok ilersine ulaşmak zordur. Seyyit çocukluğuna dönerken, o yıllardan yaşadığı ana gelinceye değin yaşamının, eğitimin, çalışmanın kendisine kazandırmış olabileceği dünya görüşünü bir kenara bırakmamalıdır. Fakat o olanca duygusal bir yaklaşımla çocukluğuna dair bir yazı gereksiz bir çabayla neden yeniden yaşamak ister? Yoksa yıllar sonra buna ihtiyacı mı vardır? Cemile ile Daniyar'ın aşklarına tanık olurken Seyyit bulduğu çağında bir çocuktur. O yaşlardaki bir çocuğun aşka, savaşa, sosyalizme dair düşündükleri kuşkusuz doğal bir yetersizliği içerir. Oysa stüdyosunda resimlerinin arasında Seyyit, çocukluğunda açıklamasını yapmadığı bazı gerçekleri yorumlayabilecek bir yaştadır artık. Sosyalist bir toplum içinde doğmuş, yetişmiş, halkın bağrından gelmiş bir insandır Seyyit. Ondan salt bir "aşk hikâyesi" beklememeye, ondan aşkın yanında daha önemli gerçekleri de anlatmasını, hiç değilse aşkı, **yaşanılan anın bütünselliği içerisinde** anlatmasını istemeye hakkımız olmalıdır. 1943 yılında geçen bir olay 1969 yılında yapılan bir filme konu olurken perspektif yetersizliğinin doğurduğu eksikler nasıl karşımıza çıkıyor?

Daha ilerde Seyyit'in tablolarında "renklenecek" geçmişte silik ve belirsiz bir şekilde bırakılmış bu aşk hikâyesi filmin gelişimiyle beraber tedirginlik verici bir nitelik kazanıyor. Çok önemli, derinlemesine ele alınmaya öylesine muhtaç gerçeklikler, bu "aşk hikâyesi"nin arkasında bırakılıyor. Daniyar'la Cemile'nin aşkları hangi ekonomik, siya-

si, tarihsel şartlar içerisinde doğuyor? Bu soruya cevap aramak istemeyen bir tavır, gerçekliğin bütünlüğünü kavramakta yetersiz kaldığı gibi, aşk olayını da yansıtmakta başarısız kalıyor. O 1943 yılının yazında gerçekliğin diğer öğeleri, varlıklarını hissettiriyorlar, biz varız diyorlar adeta... Ama bulduğu çağında bir çocuğun bilinçliliğiyle anlatılan, sonsuz bir doğa tutkusuyla bütünleşmiş aşk hikâyesi araya bir perde gibi giriyor. Tedirginlik yaratıyor. Görmek, düşünmek, en azından tartışmak istediğiniz gerçekliklerin daha "yakın plan da ele alınması için "dünyanın en güzel aşk hikâyesi"nin aradan çekilmesini arzuluyorsunuz. Dramatik yapının bütünlüğü içinde yeterince irdelenmeyen, sadece kendisini hissettiren gerçekliğin önemli parçalarını somutlamalıyız.

Filmin başlarında, Seyyit evlerini öykülerken evlerin yanyana bulunuşunun, kökleri "göçebelik zamanı"na dek uzanan bir geleneğin sonucu olduğunu belirtiyor. "Bu düzen dedelerimizden beri böyleydi. Filmin gelişimiyle birlikte kökleri "göçebelik zamanı"na dek uzanan başka gerçekliklerle de karşılaşırız. Kırgız halkı içinde canlılığını koruyan geleneksel değerlerle, sosyalizmin getirdiği yeni düşünce ve davranış biçimlerinin kaynaşma sürecine dair olgular bunlar.

Seyyit'in anası ile kolhoz yöneticisi Orazmat arasında geçen konuşma, geleneklerine bağlı bir toplumun karakteristik bir yönünü ortaya koyuyor. "Kadınların arabaya çuval taşımaları görülmüş müdür?" diye sorarken ananın asıl endişesi işin fiziksel ağırlığı, zorluğu değildir. Ana Sadık askerde olduğu için gelininin **namusunu korumanın** kendi görevi olduğuna inanmıştır. Bu yüzden Cemile'yi yanından ayırmak istemez. Feodal dönemin namusu koruma biçimini andıran bir tavidir bu. Yani kadını sürekli olarak kontrol altında tutabilme, onun yanında erkeği olmadan ev dışına çıkmasını önleme çabası... Fakat savaş kadın erkek herkesi toplu olarak üretim faaliyetinin içine çekmektedir. Ananın direncinin ekonomik alt yapısını oluşturan şartlar artık tarihe karışmaktadır. Cemile köyün çok uzağına, istasyona kadar bile gidecektir. Ananın dizi dibinden kaçınılmaz olarak ayrılacaktır. Ama duruma ana açısından bakarsak namusu koruma çabası "göçebelik zamanı"ndan beri nasıl da öyle devam etmektedir. Sosyalizm neden anayı bu konuda rahatlatmamıştır henüz? Neden ana Cemile'yi gönül rahatlığıyla insanların içine bırakmak istemez? Sosyalist iktidarı temsil eden kişi olarak Orazmat'ın konuşması ise açıklayıcı, ikna edici olmaktan uzaktır. "Bizi nasıl sıkıştırıyorlar biliyor musun? Ekmek bana değil cephedeki askerlere lazım." Oysa ana ekmeğin kime lazım olduğunu askerde bulunan bir oğula sahip olduğu için iyi bilmektedir. Direncin nedenini anlamaktan uzaktır Orazmat.

Seyyit'in, abisi Sadık'tan gelen mektubu okuduğu bölüm Kırgız toplumunda geleneklerin — ki bu gelenekler feodal bir yapının içersinden gelen köy topluluğunun ideolojisini içermektedir — yaşadığını ve insanlar arasındaki ilişkilerin gelişimini belirlemede **etkin** olabildiğini daha açık olarak gösterir. Sadık'ın mektupları için "bir sürünün kuzuları gibi hep birbirine benzerdi" der Seyyit. Sadık'ın mektuplarında **kendisine** ilgi gösterilmediğini hissedene Cemile'nin duyduğu **yabancılık** gittikçe artacaktır. Çünkü gelenekler Sadık'ın mektuplarının içeriğini de belirlemektedir. İstasyonda Daniyar'a "Dünyada yapayalnız bir insanım, düşünsene" diyecek kadar, ağlayacak kadar büyümüş bir yabancıdır bu. Aslında Cemile'yi yalnız kılan salt Sadık'ın mektuplarındaki ilgisizlik değildir. Sadık'la evlenişleri de geleneklere uygun olarak gerçekleşmiştir. Seyyit'in deyişle "genç kızlığından ayrılmak niyetinde değildi Cemile". Sosyalizmin kadının toplum içerisindeki yerini yeniden, devrimci bir şekilde belirleme çabası 1943 yılında bu Kırgız köyünde **yaşayan bir gerçeklik** haline gelememiştir. Sadık, Cemile'yi geçememiştir yarışta. Cemile bunun için Sadık'ı kırbaçlamıştır. "Hür ve serbest bir tabiatı" olan Cemile yarışta bir erkekten üstün olabileceğini göstermiştir. Fakat Sadık geleneklerin Cemile'nin özgür doğasına aykırı, katı ilkelere güvenerek erkeğin üstünlüğünü idpat etmek istemesine onu kaçırmıştır. Aytmatov'un eserinde kadının özgürlüğü konusunda sosyalizmin getirdiği alternatifin varlığı söz konusu değildir. Gerçekliğin Aytmatov'un yansıttığı şekilde — ki

olabilir — olduğunu kabul etsek bile, çelişmenin Aytmatov ve yönetmen tarafından diyalektik olarak, nedenselliği ve gelişimi içerisinde ele alınmadığını saptayacağız.

Din kapitalizm öncesi üretim biçimleri içinde yaşayan toplulukların ideolojisini oluşturan en önemli parçadır. Kapitalizm öncesi üretim biçimlerini yaşayan toplulukların karakteristiğini belirleyen, üretim güçlerinin gelişme düzeyiyle üretim ilişkilerinin meydana getirdiği ekonomik altyapının doğurduğu geçici bir ideoloji olarak din, kendisini varatan maddi şartların değişmesiyle birlikte giderek tarihsel bir süreç içerisinde kaybolur. Dinin etkinliğini kaybetmesinde belirleyici unsur, daha ileri bir aşamada üretim ilişkileri ve dinin yerini alabilecek, insanların, yeni üretim ilişkileri dolayısıyla oluşan davranış biçimlerini üstyapısal plânda düzenleyecek, yani bir ideolojidir. Salt üretim ilişkilerinin, yani altyapının değişmesi, üstyapıya ait bazı unsurların birdenbire tarih sahnesinden çekilmesini sağlamaz. Dinin varoluş sebebinin ortadan kaldırılması dinin kayboluşunu kolaylaştırır. Fakat bu önemli adım daha ileri adımlar atılmasını önlemelidir. Çok güçlü bir şekilde **ideolojik plânda** sürdürülecek bir mücadele, iktidar işçi sınıfının da elinde olsa sosyalist toplumun geleceğini belirleyici önemde ve etkinlikte olacaktır. Çünkü, 1) Üstyapıdaki değişimler altyapıdaki değişimleri daha geriden izlemektedir, 2) Sosyalist iktidar geleneksel köylü ideolojisine kaynaklık eden üretim ilişkilerini bir anda tasfiye etme olanaklarına sahip olmayacak bir ekonomiyi devralmış olabilir.

Filmde, Kırgız toplumunda dinin üstyapıya ait bir unsur olarak henüz **etkinliğini** kaybetmediğini gösteren sahneler oldukça çoktur. Sadık'tan gelen mektubun okunuşu bittikten sonra **toplu olarak** duaya başlanır. Ana "Dua edelim de savaş hayırlısıyla bitsin" der. Yeni gelin Cemile'yi görmeye gelen kadınlar onu "Allah mesut etsin" diye kutlarlar. Yine Ana Cemile'ye öğüt verirken "insan her zaman Allahına şükretmeli, talihin varmış, Allah sana yardım etti" şeklinde konuşur. Dinsel inanışın canlılığını Seyyit'in ilk resmini yapmaya başladığı sahnede de izleriz: "Allahım sen bizi koru dedim, her işe başlarken söylediğim gibi, babamın beni ata bindirirken söylediği gibi..." Dinsel motif filmde son olarak Sadığın askerden döndüğü bölümde karşımıza çıkar. Kurbanın başında yine **toplu olarak** dua edilir. "Allahım Sadığı bize gönderdiğin için şükürler olsun sana" diye başlanır duaya...

Tarihin 1943 olduğunu, devrimin 1917'de gerçekleştiğini düşünürsek, nasıl irdelemesi gerekli bir konuyla karşı karşıya olduğumuzu daha iyi kavrayabiliriz. Dikkat edilmesi gereken yön şu: Din bir ideoloji olarak varlığını sürdürdüğü gibi, insanların davranışları üzerinde de **etkin** olabilir. **Sadece biçimsel bir varoluş değil bu.** Köylülerin önemli çoğunluğunu yaşlılar, yani devrim öncesini yaşamış, dünya görüşlerinde daha güç bir şekilde değişiklik yapabilecek olanlar veya hiç yapamıyacak olanlar meydana getiriyor. Savaş devrime katılmış ve devrimle birlikte doğmuş kuşağı eephelere çekmiştir. Fakat **ideolojik alanda** geçmişe bağlılığını sürdürenlerle devrimci düşünceleri benimsemiş olmaları gerekenler arasında daha ileri sentezlere varmayı sağlayacak doğal çatışmaları da göremiyoruz. Devrim kuşağını simgeleyen Orazmat, Daniyar, Sadık ve Osman bu konuya yeterli açıklık kazandıracak derecede belirgin olarak verilmiyorlar. Özellikle Sadık geleneksel ideolojinin **önemli ölçüde etkisi altında olan** bir kişiliğe sahiptir.

Cemile'nin Daniyar'la birlikte kaçtığının öğrenilmesinden sonra köyün **toplu olarak** gösterdiği tepki de geleneksel bir nitelik taşıyor. Sadık köylülerin kışkırtmalarıyla Cemile ve Daniyar'ı öldürmeye karar veriyor. Kurban sahnesi genç kuşağı simgeleyen Sadığın nasıl **dinsel ve geleneksel baskılar altında kendi başına bir karara varamadığını** gösteriyor. Hele çok basit bir şekilde dedikodu yapan, fısıldaşan, gülüşen köy kadınlarının durumu, 1943 yılında sosyalist bir toplumun içindeki çelişmelerin niteliğini göstermesi bakımından önem taşıyor.

Dramatik yapının içinden seçtiğimiz bu bölümler filmde diyalektik olarak yansıyor. Gerçekliğin diyalektiğe aykırı bir şekilde parçalanması, bu parçalardan sadece biri-





İrina Poplavskaya / CEMİLE

ne ağırlık verilmesi filmin yetersizliğinin esas sebeplerinden birisidir. Bu yüzden film Aragon'un olumlu, bizim olumsuz anlamda kullandığımız şekliyle "dünyanın en güzel aşk hikâyesi" olmaktan öteye gidemiyor. Ancak **mekâna** ve **zamana** ait özelliklerin bulanık bir fon olmaktan çıkartılmaları filmi olumlu bir yönde geliştirebilirdi.

Filmin yetersizliğini doğuran önemli bir sebep de kanımızca Aytmatov'un anlatış yöntemidir. Aytmatov 13 yaşlarında bulûğ çağında bir çocuğun görüş açısından bakmak istiyor 1943 yılının o Kırgız köyüne. Bu tavır kaçınılmaz olarak gerçeklik karşısında bir çocuğun **kendi duygularına göre yaptığı seçimi** ortaya çıkarıyor. O yaşı dek köyünden uzaklaşmamış, içinde yaşadığı gerçekliğin hangi bütünün parçası olduğunu yeterince düşümemiş bir çocuğun ağzından dinleyeceğimiz hikâye kaçınılmaz olarak **sübjektif** bir nitelik taşıyacaktır. Aytmatov duygusal bir tavırla çocukluğuna dönerken geçmişe **esir** olmaktan kurtaramıyor kendisini. Savaşın olanca korkunçluğuyla sürdüğü o yaz Seyyit'e "hayatımın en güzel yazıydı" dediyecek bir izlenim bırakmıştır. Öte yandan Seyyit için dünya "hayat için bu kadar karışık ve anlaşılmasız bir şey?" diye kendi kendine soracak denli açıklanamayan şeylerle doludur. Kuşkusuz bulûğ çağındaki bir çocuğun hayatı, sosyalizmi, aşkı yeni yeni tanımaya başladığı bir dönemde gerçeklere bakış tarzı irdelenbilir, ama bu irdelemeyi yapan yazar kendi çocukluğunu düşünürken anıların içinde kaybolursa **objektifliğini** kaybeder. Film aslında kurulamayan bağlantılar (bir çocuğun **kuramıyacağı bağlantılar**) yüzünden cevapları verilemeyen sorular içeriyor.

Cemile ile Daniyar'ı birbirine yaklaştıran, ikisinin de köyün inşaatlarıyla kaynaşamamış oluşlarıdır. Hikâyedeki deyişle "Kimseye benzemeyen" Daniyar içine kapanık bir tiptir. Hikâyede biraz daha belirgin şekilde anlatılan Daniyar "Çakmak'ın tuzlu topraklarında uzun zaman kuzuları otlatmış, delikanlı olunca çöllerde kanal kaçmış, devletin yeni pamuk çiftliklerinde, sonra Taşkent yakınlarındaki Angrens maden kuyularında çalışmış, ordan da askere gitmiş"tir. Yani tam anlamıyla bir **proleterdir o**. Ama sosyalizmi sınıf bilinci olarak benimseyebilmiş midir? Sosyalist iktidarın asıl temelini oluşturan

sınıftan olmasına karşılık bir sosyalist gibi mi davranmaktadır? Olumsuzdur bu sorunun cevabı. Seyyit'in anlattıklarına bakalım; "herşeyden önce keyfimizi kaçıran **kendi içine kapalı bir huyu vardı**", "belki çok zahmetli geçen kimsesi çocukluğu ona duygularını ve **düşüncelerini gizlemeyi öğretmişti**", "dostluk ya da **insanlarla sıkı fıkı olmak** sevgi ya da hasret onca bilinmeyen birer kavrammış gibi sanki", "onun sokulgan olmayışı, temkinli davranışı **herkeste** ancak ilgisizlik ya da sadece merhamet duygusu uyandırmıştı", "Daniyar'ın **acıp** huyuna yavaş yavaş herkes alıştı. Sonra kendisine hiç dikkat eden olmadı. Bir insan kendisini **gösterecek** birşey yapmazsa yavaş yavaş **unutulur gider**." (Hikâyeden yaptığımız bu alıntılar, filmin diyaloglarında yer almadığını düşünürsek, Daniyar tiplemesinin filmde daha da belirsizleştiğini anlayabiliriz.)

Daniyar niçin içinden geldiği halkına karşı bu denli **yabancısıdır**? Neden yabancılık çektiği bu halkın içine dönmüştür, burada yaşamaya karar vermiştir. Daha önce çalıştığı yerlerde, cephede yalnızlığı sürmüş müdür? Sosyalizm üzerine ne düşünmektedir? Sosyalizm onu hiç etkilememiş midir? Yabancılığı halkının geleneklere bağlı olarak yaşamaya devam edişine karşı duyduğu kızgınlıktadır? Bu çelişmenin bilincindeyse neden halkını bilinçlendirmek, onları daha ileri noktalara ulaştırmak istememektedir? Nedir bu **küskünlüğün** sebebi? Bu sorulara Aytmatov diyalektik cevaplar aramaz, aramak istemez. Çünkü o Daniyar'a bir çocuğun bakış açısından bakmaktadır. Sorulara cevap olarak Seyyit'in "belki çok zahmetli geçen kimsesiz çocukluk" sözünü kabul edebilir miyiz. Savaşın etkileri soruların belki bir kısmı için cevap sayılabilir. Ama daha ötesi... Seyyit Daniyar'dan savaşı anlatmasını istediği zaman Daniyar "savaşın ne olduğunu bilmemek daha iyi" der, kesip atar.

Cemile'nin neden Daniyar'ı sevdiğini film yeterince belirlemez. Daniyar'ın türkülleri midir Cemile'yi büyüyen? Seyyit türküyü dinledikten sonra "omuz silkip geçilecek bir adam değildi" der Daniyar için. O başka bir insan olmuştur artık Seyyit ve Cemile için. "İç **bambaşka**, engin bir hayat aşkı, toprak aşkı dolu bir âşk" olmuştur. "İnsan yeryüzünü Daniyar'ın gördüğü gibi görmeli, Daniyar'ın türküsünü ben renklerle anlatmalıyım, onun için benim resiminde de dağlar, bozkır, insanlar, otlar, bulutlar, ırmaklar olmalı." Oysa diğer davranışlarıyla düşündüğümüzde yeryüzünü Daniyar'ın gördüğü gibi görmek hiç te olumlu değildir. Bambaşka, engin bir hayat aşkı, toprak aşkı aslında hümanist bir niteliğe sahiptir. 1943 yılı aşılması zorunlu bir yığın engel getirmiştir Sovyetler Birliğine ve bütün dünyaya. **Halkından kopmuş, yabancılaştırmış** Daniyar'ın eyleme, siyasete dönüşmeyen "engin bir hayat aşkı" gerçekten engin sayılabilir mi? Hele insan Daniyar gibi sosyalist bir toplumda yaşıyorsa, insanlara duyduğu sevgiyi çok daha rahat ve yapıcı bir şekilde kanıtlama olanağına sahiptir. Kanıtlama salt türkü söyleyerek değil, insanlarla kaynaşarak ta yapılabilirse inandırıcılık kazanabilir. Bu bakımdan Daniyar tiplemesini **olumlu ve inandırıcı** bulamadık.

Cemile'nin köye duyduğu yabancılaşıma ise daha inandırıcı nedenlere dayanabiliyor. "Hür, ve serbest tabiatlı" Cemile için kendi arzusunun dışında gerçekleşmiş bir evlilik. Sadık in ona ilgi göstermemesi onu üzmeye yetmiştir. Üstelik ana, ondan geleneklere bağlı şekilde davranmasını istemektedir. "Allaha şükür **iyi bir eve** düştün. Bu senin başına konmuş bir devlet kuşu. Bir kadını mutlu kılan şey, **çocuk doğurmak, evine sahip olmaktır**. Allaha şükür, biz ihtiyarlar ne kazandıysak sizde kalacak." "Ondan yalnız **Tanrısına ve kocasına** sadık kalmasını istemişlerdi..

Cemile ile Ana'nın ilişkilerinde beliren gelişmeler kısa değinilip geçilecek denli önemsiz değil. Ana "ne kazandıysak sizde kalacak" derken Cemile'ye sadece **mal - mülk** kalacağını belirlemiyor. Aynı zamanda "dedelerin dedelerinden,, beri sürüp gelen geleneksel köylü ideolojisinin kadın konusundaki düşüncelerini de ona **benimsetmek** istiyor. Cemile'nin bu baskıya karşı direnişini sağlayan şey "hür ve serbest tabiatlı,, oluşudur.

Cemile sosyalist düşüncenin kadın konusuna nasıl yaklaştığının bilincinde olduğu için direnmiyor. Yani **bireysel** ve **simültane** bir dirençtir bu. "Hür ve serbest bir tabiata" sahip olmayan kızlar ne yapıyorlar, ne yapabilirler? Bu Kırgız köyünde **sosyalizmi savunup**, geleneksel düşünce ve davranış biçimlerine **bilinçli olarak karşı** çıkabilen, bu davranışlarıyla kitleyi doğdırtmayı hedef olan kişiler yok mu? Gerek filmde, gerekse hikâyede cevabını bulamadığımız birkaç soru daha işte.

Filmin sonunda Cemile ve Daniyar birlikte kaçmaya karar veriyorlar. **Kaçış** gerçekleri düşündürücü bir son. Daniyar ve Cemile bütünleşemedikleri bir topluluğu terkederek kendilerine **bireysel** bir çözüm sağlıyorlar bir bakıma. Ama geride bıraktıkları Kırgız halkını halkını simgeleyen topluluğun geleceği ne olacaktır. Geride bıraktıkları koy sosyalist bir toplumun parçası değil mi? Bu kaçışı gerçek bir çözüm yolu olarak görebilir miyiz?

Örneğin Cemile ve Daniyar geride Sadık'ı bırakıyorlar. O sadık ki intikamını geleneklerin öngördüğü biçimde almayı düşünmektedir hemen. Koy halkı onu tahrik etmekten gılgı bir zevk duyacaktır. İnsanlar çelişmeleri çözmede sosyalist düşüncenin önerdiği şekilleri kullanmayı düşünemeyecekler mi? Cemile'ye sarkıntılık eden Osman o Kırgız köyünde kaldı. Basmakalıp aşk hikâyelerinin herseyden soyutlanmış kötü adamı mıydı yoksa o? Köyde bırakılan ana bir türlü anlayamıyordu Cemile'nin kaçısını. "Yazık olacak Cemile'ye ne becerikli kızdı, sebep neydi gitmesine sanki..", diyen bir ana kalıyordu geride. "Dünyanın en güzel aşk hikâyesi" Cemile ve Daniyar'la birlikte gidiyordu. Geride önemle yaklaşılması gereken çelişmeleriyle Kırgız halkı kalıyordu. Hikâye Cemile'yle Daniyar'ın kaçışlarının Seyyiti de etkilediğini daha **belirgin** bir şekilde gösteriyor. "köyden gidişleri gözümün önüne geliyor, ben de yollara düşmek için çetin mutluluğu arama yollarına onlar gibi karar ve azimle düşmek için dayanılmaz bir istek.. duyuyordum.. Sosyalist bir toplumun bu üç insanını "**mutluluğu arama yollarına**" (?) düşüren belirsizliğin kökeninde ne olabilir? Görüyorsunuz sorular bitmiyor.

Dramatik yapıyla ilgili olarak, seyircimizin filmle doğal bir **çatışmaya** girmediği sonucuna varacağız. Müslüman Kırgız Türklerinin gelenekleriyle, dinsel inançlarıyla varolduğu **silik** bir fon önünde bizim seyircimizin şartlanmasına çok ters düşmeyen bir aşk hikâyesini anlatıyor film. Oysa seyirci sosyalist bir ülkeye ait bu filmde daha başka şeyler bekliyor. Aytmatov'un hikâyeye büyük ölçüde bağlı kalarak hazırladığı senaryo **çocuksu** anlatımıyla seyirciyi düşünmeye, **yargılamaya** zorlamıyor. Film seyirciyle duygusal planda diyalog kurmaya çalışırken, asıl irdelenmesi gerekli temalardan uzak duruyor. Bu filme **farklı yorumlara** açık bir nitelik kazandırıyor.

"Cemile" bir hikâyeden uyarlanmasına karşılık, "Kopar Zincirlerini Gülsarı" bir romandan uyarlanmıştır. Bu açıdan "Gülsarı"nın uyarlanmasının daha zorlu bir çabayı gerektirdiğini söyleyebiliriz. Bu çabanın ne dereceye kadar başarılı olabildiğini filmin dramatik yapısını incelemeye çalışarak anlayacağız.

Aytmatov'un hemen bütün eserlerinde başlangıç aynı niteliği taşır. Olaylar yaşanmıştır. Yaşanan olaylar geçmişe dönülerek anlatılmaya başlanır. Geçmişe duygusal bağlarla bağlı bir yazardır Aytmatov. "Gülsarı"da, "Cemile"nin çocukluk günlerine dönen Seyyiti gibi ihtiyaç Tanabay da Gülsarı ile tanıştığı savaş sonrası günlere döner.

Doğu ve batı cephelerinde savaşan, yaralanan Tanabay köyüne döndüğünde demirci yamağı olarak işe başlamıştır. Romanda anlatılan şekliyle 1950 yılı zorluklarla doludur. "Ekmeğe, giyeceğe sıkıntı sıkılıyor, kadınlar lüsten ayakkabılarını çıplak ayaklarına giyiyorlar, çocuklar şeker nedir bilmiyorlar, bütün kolhoz **borca batmış, banka hesaplarına haciz konmuş**"tur. (Film yaşanan dönemin zorluğunu yansıtmaya önem vermiyor.) Tanabay Çoro'nun isteği üzerine yılkı çobanlığını kabul eder. Savaş dolayısıyla bu güç iş ihtiyarlar tarafından yapılmaktadır ve ihtiyarlar yerlerini gençlere bırakmak istemektendirler. Film Tanabay'la Çoro'nun dostluklarının öncesini ele almaz. Oysa "Bir zamanlar

konsumul olarak kolhozun kuruluşu propagandasına birlikte başlamışlardı. Zengin köylüleri birlikte devletleştirmişlerdi". Tanabay romandaki deyimle "orta halli ve onurlu bir köylü" olan üvey kardeşi Kulubay'ı bile devletleştirme listelerine geçirmiş, onun yedi yıl Sibirya'ya sürgüne gönderilmesini sağlamıştır. Film Tanabay'ın devrimi başlangıçtan beri desteklediğini, parti üyesi olduğunu, siyasi ilişkilerini çok **silik** olarak veriyor, bazı bölümler ise **hiç vermiyor**. Aslında Tanabay'ın bu yönü romanın temasını belirleyen çok önemli bir unsur. Tanabay'ın Çoro ile ilişkileri, çatışmaları romanın içeriğini belirlemesine karşılık, filmin bu ilişkiye önem vermemesi, romanla film arasında salt biçimsel bir ayrılığa değil **tematik** bir ayrılığa da yol açabiliyor.

Tanabay, Çoro ile filmde ikinci karşılaşmasında sinirlidir, heyecanlıdır, öfkelidir. Sürüsü gerekli imkânların sağlanamaması yüzünden mahvolmuştur. Çoro'ya "sürü için ahırlar nerede, yem nerede, yulaf nerede, tuz nerde ha? Bütün kış boyunca rüzgâr yutarak yaşadık. Böyle mi idare edelim, böyle mi geçinelim diye buyruldu size? Bak hele nasıl da paçavralar içinde dolaşıyoruz. Gel de yurtlarımıza bak, bir de nasıl yaşadığımızı bir gör!.." diye sorar. Çoro ise suskundur. 1950 yılının o Kırgız köyünde Tanabay savaş sonrasının ekonomik çelişkilerini yaşayan bir **parti üyesidir**, sıradan bir adam değildir. Oysa film o yılların ekonomik, siyasi şartlarına ağırlık vermez, bu tema filmde adeta yasak savarcasına geçiştirilir. Romanda filmdeki kadar yer tutmayan Tanabay'ın dul Byubyuşan'a karşı duyduğu ilgi, filmin önemli bir kısmını kaplar. Romanın bazı bölümlerine hiç ilgi duymayan senaryo (oysa senaryo da Aytmatov'a aittir) Tanabay'la Byubyuşan'ın aşklarını hiç eksiksiz olarak ele alır. Bu aşk Tanabay için "hayatında **son olarak** kendisine yönelen bir mutluluktur."

Bu mutluluğu artıran diğer bir olay da Gülsarı'nın geleneksel Alaman-Bayga oyununu kazandırmasıdır Tanabay'a. Oyunun başlatıcısı ise "Cemile"de sık sık dikkatimizi çeken dinsel motifi tekrar karşımıza çıkartır. "Oyun düzenleyicisi muhteşem bir edâyla dua etti: — Bu halk için Tanrı'nın rahmeti, inâyetini niyâz ederim." Buna halk **toplu olarak**, hep bir ağızdan "amin" diye karşılık verir. Geleneksel ve dinsel öğeler "Alaman-Bayga" oyununda bütün canlılığı ile karşımızdadır. Tanabay'la Kazak **delikanlısı** teke postunu çekisttirirlerken kare donar, arka plânda güneş batmaktadır, kızıl bir renk ege-mendir kareye ve bir ses duyulur: "**Bu oyunu icad eden ecdadımız yaşasın.**" Bu bölümle Aytmatov'un bütün eserlerinde görülen Kırgız halkının geleneklerine, tarihine duyulan sonsuz tutku, olanca canlılığıyla verilmek istenir. Gülsarı ve Tanabay'ın yarışı kazanmaları üzerine "tanrısâl kutsamanın ortak inleyişi" yine duyulur: "— amin! yeniden yüzlerce el alınla yükseldi ve el ayakları yüzleri sıvazlayarak aşağıya indi, akan sular gibi." Byubyuşan'da kaldığı gecelerden birinde yağmurun ve şiddeti artan fırtınanın paniğe düşürdüğü Tanabay romanda yer alan şekliyle şöyle yakaracaktır. "Atları demiryolunun geçtiği yarmaya inmekten Tanrı korusun! Tanrım bana yardım et! Atalarımın ruhları, neredesiniz, bana yardım edin!"

Tanabay'ın Byubyuşan'a duyduğu aşka verilen önem o kadar fazladır ki biz Tanabay'ın Mali Komite üyesi olduğunu, Mali Komite toplantılarının yapıldığını ancak Tanabay'ın bu kadına nerden geldiğini söylediği sırada öğreniriz. Tanabay kadına filmde, "sadece borç ve kıtlık var" der. Oysa Mali Komite toplantıları böylesine **geri** plânda bırakılacak denli önemsiz değildir. Bu toplantılarda sosyalist bir ekonominin 1950 yılında karşılaştığı sorunların nitelikleri, etkileri ele alınır. Romana dönersek gerçekten önemli bir olgular dizisinin varlığını görebiliriz. "Tanabay bu kolhozu, yalnız içinde çalışanlardan biri olduğu için suçlamıyordu. Daha başka ayrı nedenleri de vardı bu hususta. Tanabay'la görülecek eski hesapları olanlar da vardı orada. Onların şimdi sinsî sinsî kendine güldüklerini, onlara gözü raslayınca da birşeyler arar ve sorarcasına yüzüne baktıklarını biliyordu. Hele, şu işler nasıl gidiyor bakalım? Hani vaktiyle yağlayıp bağladığın





### Sergey Urusevski / KOPAR ZİNCİRLERİNİ GÜLSARI

şu işler? Bizi yeniden devletleştirecek misin " Savaş sonrasının zor koşulları, devletleştirmeye karşı çıkan bazı unsurların ekmeğine yağ sürmektir. Öte yandan onlar roman-daki deyimle **"yabancı"** da değillerdir. Fakat film "çoğu kez idare merkezinden kızgın ve gücenik bir tavırla" dışarıya çıkan Tanabay'ın Byubyuşan'ı görünce nasıl değiştiğine, ona duyduğu aşka ağırlık vermiştir. Kamera toplantının yapıldığı binanın içine bile girmez.

Tanabay'ın Gülsarı'ya olan bağlılığını, Byubyuşan'a duyduğu aşkı, geleneksel oyunları anlatan, esas temaları geriye iten film, İbrahim'in Gülsarı'yı almaya gelmesiyle **zorunlu olarak ve birdenbire** asıl konuya girmek zorunda kalır. İbrahim'in getirdiği emir Tanabay'ı şaşırtır, "Gülsarı'yı onlara vermek niyetinde değilim" der, İbrahim de anlayamaz Tanabay'ın direncini. "Bir zamanlar kardeşini bile esirgemeyen" Tanabay şimdi Gülsarı'yı vermek istememektedir. Bir zamanlar devletleştirme hareketine öncülük eden Tanabay (Film bu önceleri vermediği için bu sahnenin anlamı açıklık kazanamıyor) şimdi herşeyi unutmıştır sanki. Parti üyesi Tanabay'ı karısı gerçeğe döndürmeye çalışır. "Soy-leyeceklerini bir içice dinle bakalım. Gülsarı senin şahsi atın mı? Öz malın mı? Nemiz varsa kolhozun malı değilmi ha? Bu yoldan bizim yaşamamız. Eşkingidişli de kolhoz malı, ve başkanı da kolhozun **efendisi yerinde bir adam**, öyleyse o ne buyurduysa yap-malı." Küçük köylülüğün devletleştirmeye karşı gösterdiği direnç, tipik bir şekilde Tanabay'ın davranışında karşımıza çıkar. Parti çalışmalarındaki aksaklıkların verdiği öfka-nin birikimi de bu duygusal davranışta etkili olmuştur. Parti üyesi olması neden bunu önleyememiştir? Filmin kanımızca bu en önemli bölümünde seyirci Tanabay'ı bu davranışa iten nedenleri **yeterince ve doğru** bir şekilde kavrayabilmiş midir? Romanın bütünlüğünden yapılan duygusal ve hatalı seçimler bu sahnenin doğru olarak anlaşılabilir-liğini ortadan kaldırıyor. (Romanın da bu konuyu yeterince çözümleyemediği kanısında-yız. Bu noktayı ilerde ele alacağız.)

Fakat Gülsarı sürünün kısıraklarıyla çiftleşme isteğinin zorlaması kaçıp gelecektir. Son gelişinde ayağında zincirler vardır. Tanabay zincirleri atın ayağından çıkartır ve son-

suz bu öfkeyle atı almaya gelenlere fırlatır. Bu sırada öykülemeye geçen "O hatayı yapmamalıydı, sinirliliğinin ve açıksözlülüğünün cezasını çekecekti" sözü neyi ifade eder? Sorunun bir süreç içerisinde ele alınmaması sonucu olarak bu söz de farklı yorumlara açık bir nitelik almaktadır. Romanın ilerisinde bu cezanın Tanabay'ın partiden çıkarılması olduğunu göreceğiz. Peki romanı okumayan seyirciler ne yapacak?

Romanın ilginç bölümlerinden birisi de Tanabay'ın Gülsarı'nın ayağındaki zincirler üzerindeki düşünceleridir. Gülsarı'nın ayağındaki prangalar "artık pek nadir görülen şeylerdir". "Eski Kırgız demircilik sanatından kalma seçkin bir işti bu. Evet sanat ta bugün artık ölmüştü, unutulup gitmişti. Bugün artık demir pranga kullanılmıyordu. Bunun gibi başka işler ve sanatların da kaybolup gitmeleri **acınacak** bir şeydi.", "Şimdi herşey belli ve basit kalıplara göre alüminyumdan yapılmakta; kupalar, kaşıklar, çanaklar... Nereye gidersen git her yerde durum aynıydı .herşey şimdi öylesine **can sıkıcıydı** ki! Son saraç ustaları da artık göç edip gitmişlerdi.", "Eski o güzelim el sanatlarını hiç kalıntısız kökünden kazıyarak mezara gömdük. Hem bir ustanın ellerinde bütün nesillerin, insanlığın ruhları ve gözleri vardı..." Tanabay burdan keçeden yapılmı yurtların kaldırılmak istendiğini düşünür. "En küçük ayrıntısı bile nesillerin başarılı denemeleri ile iyice kontrol edilerek, bulunup birleştirilerek meydana getirilmiş yurt dururken..." keten çadırların kullanılmasının gereksizliğini belirtir. Yurtların kaldırılması için yapılan parti toplantısını, toplantıdaki sözleri anımsar; "gereksiz, ihtiyaç dışı Gereksiz, ihtiyaç dışı bunlar canım!" Şimdi ise bu konuşmaların "**saçma**" olduğuna, bir parti üyesi olarak kendisinin de bu "**aptallıklar**"dan sorumlu olduğuna inanmaktadır. Bu bölüm Tanabay'ın partiden kopuş sürecinin bir parçasıdır. Aytmatov, Tanabay'ın ağzından kendi düşüncelerini dile getirmeye çalışır.

Filmin son bölümünde Gülsarı'nın sürüsüne kaçmaması için kısırlaştırılması yer alır. Gülsarı'nın sahibi kolhozun yeni başkanıdır. Tanabay'ın deyişiyle o "kötü bir adam"dır. Bu kötü kavramı Cemile'de olduğu gibi soyut bir nitelik taşır. Seyirci **duygusal** olarak filmde kolhoz başkanına, İbrahim'e ve adamların tepki duyar. Sürekli rakı içen kolhoz başkanı romanda da olumsuz bir tip olarak çizilir, "yeni efendisi, artık yere yıkılıp bastırılmış Eşkingidışlı'ye yaklaşmaya cesaret etti ve başı ucuna çömeldi, ekşi rakı kokusu ile üstüne eğildi, gizleyemediği bir kin duygusuyla ve zafer azgınlığıyla sırtıttı."

Kısırlaştırılmış Gülsarı'yı gören Tanabay, böyle olacağını bilmesine rağmen üzüldür. Fakat karısının Tanabay'a söyledikleri gerçekten düşündürücüdür. Filmden farklı olarak romanda kadın şöyle konuşur: "Bu halin olması pek doğal... Daha önceleri sen de avuldaki **Allahsızların** başkanı değil miydin? **İhtiyar kadınlara küfreden sen değil miydin** "

Film bu olayla biter. Oysa romanın yarısına gelinmiştir. Tanabay bundan sonra geçmişle bir hesaplaşmaya girer; "Derin düşüncelere daldı, kuşkularına hiç bir cevap bulamadı. Kolhoz işine girişirken halka bir zamanlar neler, nasıl da mutlu hayatlar vadettiğini, onların nasıl düşler olduğunu ve gerçekleşmeleri uğruna da nasıl mücadele ettiğini hatırladı." Tanabay bu bölümde kolhoz başkanlarının kolhoz köylülerince seçilmesini eleştirir. Kendisine "**bu sorunun düğüm noktası nerede**" diye sorup durur. Aynı soru seyirciler için de sözkonusudur. Özellikle Gülsarı'nın ölümüne gittiği, stepler arasındaki yolda, karşıdan gelen kamyonundan inen şoförün tavrı bu "sorunun düğüm noktasına" daha bir yoğunluk kazandırır. Şoför Tanabay'ı anlamaktan uzaktır. Tanabay'a "ister misin, atı şuradan itip yuvarlavirerim, sana yardım edeyim" der. Tanabay karşı çıkar bu öneriyi. Şoförün onu üç rubleye köyüne yakın bir yerde bırakma teklifine karşı çıktığı gibi... Filmde yer almayan, şoföre ait şu sözler de ilginçtir: "Burada herşey şu yaşı, lagar beygirine bağlı, onun yüzünden olup bitiyor, bunlar geçmişin döküntüleridir."

Yeni güçleri simgeleyen şoförün katı tavrı ve Tanabay'ın Gülsarı'nın cesedi başında, Elveda Gülsarı, hayatta **yegâne** dostumdun" deyişi ister istemez akla o soruyu ge-

tirir. "Bu sorunun düğümü nerede?" Farklı yorumlara açık bir final, "Cemile" de olduğu gibi "Gülsarı" için de sözkonusudur.

Romanın bundan sonraki gelişimini şöyle özetleyebiliriz. Tanabay koyun çobanlığına başlar. Koyun çobanlığının zor koşulları Tanabay'ın sinirliliğini, heyecanlılığını daha çok artırır. Parti örgütü toplantısında dostu Çoro'nun, ondan partileştirilene girmemesini istemesine şaşırır. "Kısaca ödevlerinden bahset. Başka şeylerden söz etme, para tavsiyem budur." Çoro Tanabay gibi açıksozlu değildir artık. "Ne zaman, nerede ve neler söyleyeceğini, neler söylemiyeceğini pek iyi biliyordun o." Çoro Tanabay'a "Eğer ta biatinın zorlayışına göre hareket edersen, ufulanırsın ve bunda da ancak kendin sorumlu olursun" der. Tanabay "sorunun düğüm noktasını bulmak" için "ufalanmayı" göze almanın gerekli olduğu yargısına varacaktır böylece. Koyun çobanlığı boyunca Tanabay kendisiyle yoğun bir hesaplaşmaya girer, üvey kardeşini devletleştirme listelerine almakla çok katı davrandığını düşünür. Sürekli olarak soru sorar kendine. "Seçilen ve tutulan yol doğrudur. O halde yanlışlık nerede? Yanıldık mı yoksa? Yoldan mı çıktık? Bu ne zaman, nasıl oldu? O halde şimdi de ödevlerimizin yerine getirilmesinde yarışmalara girmeliyiz. Ama ne yapıldığına, nasıl yapıldığına aldırın kimseler de yok. Vaktile bu amaç için kızıl ve kara tahtalarımız vardı. Her gün birçok konuşmalar ve tartışmalar olur, birisinin adı kızıl tahtaya, ötekini adı kara tahtaya yazılırdı. Bu da insanlar için çok önemliydi. Bugün artık bütün bunlar geçmiş günlere aittir, yaşanmış bitmiştir. Bunların yerine neler geldi? Boş gevezelikler ve vaatler. Ve bu arada da hiç birşey olmuyor ve yapılmıyor. Bugün neden herşey böyle? Bunun suçu kimde?" Bu "eleştiriler" ve sorular 1950 yılı için sözkonusudur. Sovyet tarihinin günümüze dek kıyasıya suçlanmış bir dönemine, Stalin dönemine ait bir tarihtir 1950.

Tanabay bu soruları sadece kendisine yöneltebildiğine kızmaktadır. "Yalnız bütün bunları yüksek sesle söylemeyi bizim gibiler bir kere deneyebilselerdi!" Tanabay giderek dokunsalar patlayacak bir hale gelir. Nitekim Bölge Merkezinden koyun sürülerini teftiş için gelen Segisbay'ın şartlarından bihaber bir şekilde yaptığı suçlamalar Tanabay'ı patlatır. Segisbay Tanabay'ı "halk düşmanı" olmakla suçlar. Onun yerinin parti değil hapis hane olacağını söyler. Bu sözler üzerine Tanabay Segisbay'a küfrederek ve onu kovarak. Bu olay Tanabay'ın yargılanarak Partiden çıkartılmasına yol açar. Tanabay'ın yargılandığı parti toplantısı romanın önemli bölümlerinden birisidir. "Sorunun düğümü"nü **kolay** bir şekilde çözmeyi deneyen Aytmatov'un Stalin dönemine yönelttiği suçlamalar giderek yoğunlaşır. Yargılama sonunda Tanabay partiden çıkartılır. Bu bağın kopmasıyla Tanabay içine kapanık ve yalnız bir yaşamayı tercih edecektir.

Aytmatov özellikle "Gülsarı"da, sosyalist ekonomiye geçişin doğurduğu doğal çelişmelerin yoğunlaştığı bir dönemi ele alıyor. Aytmatov'un "geçiş dönemi"ne yaklaşımını daha açık olarak belirlemek için problemin tanımının yapılmasında yarar vardır. Sadece bir kişinin suçlanmasıyla çözümlenemeyecek denli, **biröyleyi aşan** çok yönlü bir problemdir.

Sosyal değişimlerin temel dinamiğini oluşturan üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişme tarihsel gelişimin belli bir aşamasında sosyalizme geçişi zorunlu kılar. Fakat gerek sosyalist devrimi yaratan şartlar, gerekse sosyalist bir iktidarın karşılaştığı sorunlar salt bu temel çelişmenin belirlediği şekilde ortaya çıkmazlar. "Olayların bütün karmaşık gelişme sürecinde, aralarından birinin daima esas çelişme olduğu, bir dizi çelişmenin (1) varlığı gerçeğinin belli bir zaman ve yer dilimi içerisindeki oluşumunu anlaşılabilir kılar.

İlk sosyalist devrimin gerçekleştiği Rusya'yı ele alırsak sadece üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişmenin değil, başka çelişmelerin de birbirlerini diyalektik bir bütünlük içerisinde etkileyerek Rusya'yı devrime hazırladığını saptayabiliriz. Bu çe-

İşmeler **pratiğin farklı aşamalarında** önemlerine göre temel çelişme, yan çelişme biçiminde sıralanabilirler. **Çelişmenin özgüllüğü** kavramına dayanarak yapılmış zorunlu olan **"somut şartların somut tahlili"** geri plâna itildiği zaman tarihin gelişimini **saf ve dümdüz** bir şekilde, yani tarihsel gelişimin gerçekliğine aykırı bir şekilde açıklamaya çalışmanın doğuracağı hatalara karşılaşılabılır. Bunun için "bilimsel ve diyalektik girişimin yerine, tündengelimlin yanı sıra sadece formel mantığın **basitleştirici** girişimlerini koymaktan sakınmak gerekir (2).

Örneğin Sovyetler Birliğinde 1917 devriminden sonra üretim güçlerinin o andaki gelişme düzeyi çok rahat ve kolay bir şekilde sosyalist üretim ilişkilerine geçişi sağlayamayacak bir aşamadaydı, 1921 yılının üretim ilişkileri açısından görünümü şöyledir: "Rusya'da gerçek iktisadi ilişkiler plânında gördüğümüz şeye bakınız. En azından beş farklı sistem ya da rejim ya da iktisadi yapı görüyoruz ki, aşağıdan başlarsak birincisi, **göçebe ya da yarı göçebe köylü evleşinin sadece kendi hesabına çalıştığı ataerkil ekonomidir**; ikincisi, ürünlerini piyasada satan küçük meta ekonomisi; üçüncüsü, kapitalistlerin, küçük özel kapitalistlerin ortaya çıktığı kapitalist ekonomi; dördüncüsü devlet kapitalizmi ve beşincisi de sosyalizmdir." (3) Sermaye temerküzünün yoğun olduğu, tekellerin ülke ekonomisinde egemen bir unsur olarak yer aldığı aynı zamanların İngiltere, Fransa gibi ülkelerinde, kapitalizm öncesi üretim ilişkileri tasfiye edilmiş olduğu için sosyalizme geçişin objektif koşulları Rusya ile kıyaslandığında daha elverişlidir. Fakat tarih çelişmelerin özgül karakterini ispatlayan bir örnek vermiştir Rus devrimiyle. Bundan sonraki gelişimi kapitalizm öncesi üretim ilişkilerini de barındıran bir yapının sosyalist üretim ilişkilerine geçirilmesi için verilecek **ekonomik ve ideolojik** mücadele belirleyecektir. Bu mücadelenin özgül şeklini ülkenin üretici güçlerinin gelişme düzeyiyle beraber kültürü, gelenekleri, halkının bilinçlilik durumu da biçimlendirecektir.

Bu dönemde "sosyalist ekonomiye geçiş" olarak deyimlendirilen bir problemin olmayacağını savunmak yanlış hareketlere sebep olabilir. Sorun gerçekten önemlidir. "Eğer sosyalistler arasında, temeli, küçük tarımın iktisadi köklerini üç yılda dönüştürmeyi hayal eden biri varsa, o bir kuruntu erbabından başka birşey değildir." (4) "Küçük çiftçiyi, onun **zihniyet ve alışkanlıklarını** değiştirmek, birçok kuşakların işidir. Küçük çiftçi bakımından bu sorunu, sadece maddi ve teknik temel, tarımda yığın halinde traktör ve makina kullanılması, büyük ölçüde elektrikleşme çözebilir." (5) Somut şartlar sosyalist iktidarı karşısına çok zorlu bir engel çıkartmıştır: "Sosyalizmin iktisadi temeli henüz mevcut değildir." (6) "Sosyalist toplumda çelişmelerin varolmaya devam ettiklerini kabul etmeyenler çoktur... Bu kimseler, sosyalist toplumun, çelişmeler ve onların çözümü karşısında doğru bir tavır almaya dayanan bu ardı arkası kesilmez süreç aracıyla gitgide daha birleşik ve sağlam bir duruma geldiğini anlamazlar... Sosyalist toplumda temel çelişmeler, **üretim ilişkileri ve üretici güçler** arasındaki, **üstyapı ve temel** arasındaki çelişmeler olmaya devam ederler..." (7)

Fakat sosyalist bir toplum içersindeki bu çelişmeler önemli bir niteliğe daha sahiptir. Karşıt olmayan çelişmelerdir bunlar... Doğru ve titiz bir şekilde ele alındığında çatışmalara yol açmadan çözümlenebilecek, aksi olarak ta üzerinde durulmadığı veya yanlış bir şekilde yaklaşıldığı zaman **antagonist** bir nitelik kazanabilecek çelişmeler...

Kendilerini üstyapısal plânda da (ideolojik, dinsel vs.) önemli olarak gösteren sosyalist toplumdaki çelişmeler bir yandan da **dünya şartlarının** etkisindedir. Kapitalizmin, dünya üzerindeki varlığını koruduğu sürece sosyalist bir ülkeyi iktisadi, siyasi ve ideolojik yönlerden etkileyeceği doğaldır. Devrimin hemen sonrasında ortaya çıkan sosyalist ekonomiye geçiş sorunu geçerliğini bu açıdan da korumaktadır. "Gülsarı'da anlatılanlar 1950. 'Cemile'de anlatılanlar 1943 yılına ait olaylardır. Devlet sektörünün yanında geçiş dönemine özgü geçici bir kategori olarak düşünülen kolhoz ve solhoz sektör-



leri, emtea üretimi henüz mevcuttur, 1950'lerde geçiş dönemi ekonomisinin geleceği belirlenirken, "Devlet ve kolhoz sektörlerinden oluşan başlıca iki üretim sektörü yerine, bütün üretimi kapsayan ve ülkenin bütün tüketim ürünlerini tasarruf hakkına sahip bir tek sektör meydana geleceği zaman paravol ekonomisi ile birlikte emtea dolaşımı, milli ekonominin yararsız bir unsur olarak ortadan kalkacaktır" (8)

Demek ki Aytmatov'un eserlerinde ele alınan dönemin altyapısında, olanca kompleksliği ile bir geçiş ekonomisi problemi vardır. Örneğin, Tanabay'dan, oru kamyonla götürmek için uç ruble isteyen şoför bu probleme dair ufak bir simgedir. Gene her iki filmde de dikkati çeken, tarımın gelişmiş bir makinaleşmayla yapılmıyor olması örnek olarak ele alınabilir. Bu dönemin temel karakteristiğini Bettelheim'a göre biçimsel temellük (sahip olma) ile gerçek temellük arasındaki farklılık belirler. Fakat sorunun daha genel kabul gören yönü onun **ele alınış tarzıyla** ilgilidir. Çünkü problem iktisadi olduğu kadar siyasidir de. Problemin bir süreç içerisinde çözümlenebilmesi, en azından zararsız hale getirilebilmesi için çelişmenin farklı kesimlerinde yer alan, ekonomik durumları farklı, fakat sosyalist bir iktidar benimsemiş sınıfların meseleyi tartışmaları, onu yok farketmemeleri zorunludur. Çelişme antagonist bir nitelik alabilir çünkü...

Aytmatov anlattığı dönemin altyapısının taşıdığı özelliklerin ve nasıl ele alınması gerektiğinin bilincinde midir? Kanımızca Aytmatov soruna **bilinçli** bir şekilde yaklaşmaz. Geçiş ekonomisi — ki ikinci Dünya Savaşı bu soruna daha bir yoğunluk kazandıracak ekonomik zorluklar getirmiştir — nin Kırgız Türkleri üzerindeki etkilerini yaşıyor bir insan olmasına rağmen o sorunun insanların **duygularında**, kişiliklerinde yansımalarına ilgi gösterir. Sorunun kökenlerinin bilincine ulaşamaz. Yüzeysel kalışının sebebi budur. Üstelik işçi sınıfı iktidarı aldığı anda Kırgız Türkleri "göçebe ya da yarı göçebe köylü evliğinin sadece kendi hesabına çalıştığı ataerkil" ilişkiler içersindedir. Seyyit "göçebelik zamanı", "dedelerimizin dedelerinden beri böyle olan düzen" gibi sözlerle bu gerçekliği ifade eder. Kapitalist aşamayı atlayarak ilkel tarımsal bir ekonomiden gelen bu halk için sosyalist ekonomiye geçiş süreci çok daha yoğun sorunlar içerecektir kuşkusuz. Sosyal varlıklarının özellikleri yüzünden sosyalizmi rahatça benimseyip, iktidarı ele geçirmiş sınıf olarak proleteryanın, sosyal varlık şartları nedeniyle sosyalizmi aynı rahatlıkla benimseyemeyecek bu halk karşısındaki tavırının nasıl önemli olacağı kesindir. Bu açıdan Kırgız Türklerinin içinden gelen bir yazar, gerçekten ilginç bir sosyolojik olgunun tanığı olabilir için çok şey verebilir. Ama Aytmatov halkının çelişmelerini proleteryanın ileri görüşlülüğüyle, **çok boyutluluğuyla** göremiyor.

Yazının "Cemile" ve "Gülsarı" filmlerinin dramatik yapısını inceleyen bölümlerinde ortaya koymaya çalıştığımız cevapsız bırakılan, farklı yorumlara açık bir şekilde konan sorunlar bu eksikliğin sonucudur. Aytmatov Kırgız Türklerinin geleneksel yaşayış biçimi-ne, anıksanlıklarına, doğaya sonsuz bir tutkuyla **bağlıdır**. Sosyalist ekonomiye geçiş mücadelesi, bu mücadele içinde ortaya çıkabilen hatalar Aytmatov'un bu tutkularını **zededilebilir** yazar buna duygusal bir tepki göstermektedir. Tanabay'ın sinirli, heyecanlı, duygusa çıkışları gibi... Bunun için gerçekliği kavrayışı algısal düzeydedir, **yargısına** ulaşmamıştır. Tanabay'da zorlu bir dönemin birey üzerinde yarattığı duygusal etkileri görürüz. Olayın nedenselliğini, kökenlerini değil. Bu yaklaşım giderek her şeyin sorumlusu olarak Stalin'i göstermeye varır. Oysa yine belirleyelim, problem salt Stalin döneminin suçlanmasıyla açıklanabilecek denli basit ve tek bir kişiye bağlı değildir. "Cemile"de ise Aytmatov'un bu soruna duygusal düzeyde bile yaklaşmak istemediğini belirtmeliyiz. "Gülsarı"da seyircinin ilgisini atlar, doğa, geleneksel oyunlar, aşk üzerinde yoğunlaştırdıktan sonra, **aniden** politik, ekonomik, ideolojik yönleri ağır basan bir olaya geçilmesini, olayın **sonrasının** verilmeden filmin bitirilmesini altı çizilmesi gereken bir hata olarak görüyoruz. Olumsuz bir propagandaya sebep abildiği için.

İçerik üzerinde düşündüklerimizi genellersek, filmlerde insanın ekonomik, toplum-

sal ve tarihsel bir varlık olarak ele alınmadığını, "çelişkileri anlamak ve onları aşmak için olaylar arasındaki ilişkilerin" açıklanmasına çalışmadığını, seyirciyle "duygusal düzeyde ilişki kurulduğunu, seyircinin gerçekliği siyasi plânda "yargılaması"nın değil, kurbanların sonlarından duygulanmasının amaçlandığını söyleyeceğiz. Bu bir anlamda da filmlerin Sovyet sinemasının tarihsel gelişimi içerisinde yerlerinin tartışılması ihtiyacını da ifade eder.

Filmlerin biçimsel konumu üzerine düşündüklerimiz, içerik üzerine şimdiye dek düşündüklerimizle yakından bağlantılı olacak. "Cemile" İrina Poplavskaya'nın, "Gülsarı" Sergey Urusevski'nin yönettikleri filmler olmalarına karşılık dramatik yapıdaki yetersizliklerin aynı niteliği taşıması (bunda kuşkusuz iki filmin de senaryolarının Aytmatov tarafından hazırlanmış olmasının payı büyük) gibi bir benzerlik, filmlerin biçimsel yapıları için de söz konusudur. Genel olarak bu benzerliklerin **orijinalite, yenilik, ilgi çekicilik** olduğunu saptayabiliriz. Filmlerin ideolojik açıdan işlevsel değerlerinin ve amaçlarının belirlenmesinde göremediğimiz çabayı, biçimsel öğelerin kullanılışında görüyoruz. Her iki filmde de işlevsel amacı geriye itip ön plâna çıkan, "sanat yapma" tutkusudur. Bu tutku Poplavskaya'da ve Urusevski'de sadece nüanslar açısından ufak farklılıklar taşıyor. Hatta bu tutku "Cemile"de filmin yan teması haline bile gelebiliyor. ("Sanat vahşi bir beygire benziyor, onu dizginleyebilmek için ne kadar çok düşüp kalkıyor insan" diye konuşur Seyyit filmin sonunda.)

Filmlerin yayrî politik yapıları üzerinde yer alan bir yığın yapay "sanat" gösterisi tek başlarına ele alındıklarında kimilerince "güzel" sayılabilir. Fakat meseleye toplumsal sanat kuramı açısından bakılırsa "güzel" in aynı zamanda çirkin olabileceği de görülür. Bir filmin estetik özelliklerinin belirlenmesinde esas unsurun ele alınan konunun politik özü olduğuna inanıyoruz. Gerek "Cemile" gerekse "Gülsarı" ele almaya çalıştıkları gerçekliğin politik yönlerini **küçümsemeselerdi** biçimsel bazı oyunlar zaten bu denli yoğunluk kazanamazdı. Bu yoğunluk filmle seyirci arasına hiç gereği olmayan bir engel de getiriyor üstelik. İki türlü renk işleminin kullanılması, biçimbozumlar, olayın bazı bölümlerinin resimlerle anlatılması, uyarımanın anlamıyla ters düşen gereksiz öyküler, içerikle diyalektik bir bağ kuramamış aşırı kamera hareketleri, karelerin dondurulması... Bütün bu "orijinal" unsurların çokluğunun sorumluluğu salt yönetmenler ve kameramanlarla sınırlanmaz. Aytmatov'u da bu durumun bir diğer sorumlusu olarak görebiliriz. Çeşitli mercek oyunları, gerçeği **öznel** bir şekilde yansıtmaya çabasının amacı nedir? Gerçekliği politik, ekonomik, tarihsel boyutlarıyla bile ele alamazken idealist estetiğe özenerek, gerçekliği farklı yorumlara açık bir şekilde yansıtmaya çalışmak, Sovyet sinemasının devrimci geçmişiyle bağdaşabilir mi?

Filmlerin politik ögesi **küçümseyen** bir tavır içerisinde oluşlarını sosyalist ekonomiye geçiş sorununun bir türevi olarak kabul ettiğimiz için bu iki uyarımanın **güncel** bir önemi taşıdığı kanısındayız. Filmlerin yapım yılı olan 1969 bu açıdan 1943 ve 1950 tarihlerinden daha düşündürücüdür. 1969 yılından 1943 ve 1950 yıllarına bakışta küçümsemeyecek yetersizlikler varsa bu geçiş probleminin günümüzdeki varlığını ve niteliğini belirler. Bu bağlantının irdelenmeye çalışılması bizi çağımızın en önemli politik tartışmalarından birisinin içine götürecektir. Bununla çok boyutlu olmak zorunda olan bir araştırmayı gerektirdiği açıktır. Şimdilik, konunun sinemaya ait bir olay içerisinde yansımaları saptamakla ve önemini altını çizmekle yetiniyoruz.

"Cemile"ye ait alıntılar Hür yayınları baskısından, "Gülsarı"ya ait alıntılar May yayınları baskısından alınmıştır.

(1) Charles Bettelheim, Sosyalist Ekonomiye Geçiş Sorunları, s. 209.

(2) a.g.e. s. 215; (3) s. 20; (4) s. 176; (5) s. 178; (6) s. 16; (7) s. 183; (8) s. 53.

# Yönetmenler

## AYZENŞTAYN'A GORE KURGU YÖNTEMLERİ

Jean MITRY

### KURGU NEDİR?

Kurgu (montaj), birbirini izleyen iki planın birleşmesi yoluyla birşeyler anlatma, iletme sanatıdır. Birbirini izleyen planlar, bu bütünleşme sonucu, tek başlarına kendilerinde taşımadıkları bir düşüncüyü oluştururlar.

Bütün, her zaman kendini oluşturan parçalardan daha üstündür. Ama her birbirini izleyen plandan bu bütünleşmeyi beklemek de hata olur. Gerçekte, bir plandan ötekine geçme, herşeyden önce anlatılan olayların mantıksal sürekliliğini sağlar. Ama planların belli bir sıra içinde olmaları ve aralarındaki belli ilişkiler sonucu bir anlamın oluşması, bu planların değişik bir biçimde birbiri ardı sıra dizilmelerinde ortaya çıkmaz. Bu durumda, konunun düz (çizgisel) gelişmesi içindeki psikolojik ya da dramatik gelişme söz konusudur, yoksa önceki planlara eklenerek, onların üstünde fıskıran simgesel ya da soyut bir anlam değil.

**Ayzenştayn** ve **Pudovkin**, bu simgesel anlamı, kurgunun bu çeşit kullanımlarını sinemanın en birinci ögesi yaptılar. Konunun mantıksal gelişmesi burada yalnızca bir çıkış noktası olarak, temel olarak ele alınmaktadır. Ama her iki yönetmen arasındaki yakınlaşma da burada bitmektedir. Kurgunun uygulanmasında her ikisi de bu noktadan yola çıkarak birbirlerinin tam karşısı yerlere gelmişlerdir. "Kalbim kadar saf değil günler" cümlesinde, benzeyen, benzetilene katılmakta, onun gelişmesini tamamlamakta ve ona bir anlam kazandırarak onu sonuçlandırmaktadır. İşte bu biçimde kullanılmıştır görüntü-simgesim **Pudovkin**'de. Konunun mantıksal gelişmesine sokulmuş, kurgunun anlatımına hikâyenin bir uzantısı olarak bağlanmış ve her zaman konunun anlaşılmasında birinci derecede önemli olmuştur. **Ayzenştayn** da ise, tam tersine, bir görüntü-simgesim herhangi bir betimlemeden yola çıkarak bir düşüncenin gelişmesini sürdürmek için çağırılmışsa, bu bir anlamda, betimlemenin kendisinden ayrılmak için yapılmaktadır. **Ayzenştayn** için kurgu, birbirini izleyen iki plan arasındaki ilişki sonucu seyircinin zihninde bir düşünce ve bunun sonucu olarak da bir düşünceler bütünü oluşturarak filmin heyecan ya da diyalektik amacına varması için bir duygu şoku yaratmaktır. Simgesim burada, normal olarak kurguda kullanıldığı gibi, konunun gelişmesine katılıp onun anlamını açan, ya da değiştiren, zenginleştiren bir unsur değildir, ama şok-duygunun bir sonucudur. Şok-duygu, "görüntülenmiş veriler"nin çevresinde toplanarak bu görüntüyü, oluşturan düşüncenin simgesi yapar. Seçilen görüntü konunun dramatik mantığına bağlı olarak bir anlamla yük-

lû değildir, konunun kapsamı içinde buna karşı çıkar ve bu çatışmadan da birbirleriyle görülür bir ilişkisi olmayan iki olayın arasındaki mantıksal bağın doğurduğu bir düşünce çıkar. Görüldüğü gibi anlatılan şeyin içine girmek, onun sürekliliğine katılmaktan çok bundan yararlanılmaktadır. Diyalektik, konunun dramatik ya da psikolojik gelişmesi içinde değil, konunun oluşturduğu peşpeşe gelen düşüncelerin birbirleriyle olan ilişkilerindedir. Bu, **Ayzenştayn**'a göre "filmin özgül olanaklarına uygulanmış, tutkuların canlı oyunları aracılığıyla belirlenmiş bilinen bir yoldur".

## ATRAKSİYONLARIN KURGUSU

**Ayzenştayn** 1923'te "Lef" dergisinde yayımlanan bir yazısında "**atraksiyonların kurgusu**" konusunda, yani psikolojik bir tepki ya da bir düşünce oluşturmak için görüntüler arasında geliştirdiği ilişkiler konusunda şöyle demektedir :

"Bizim tiyatro anlayışımıza göre, atraksiyon, seyircinin bilincinde ona iletilmek istenen düşüncenin belirlenmesi için, seyirciyi belirli ruhsal duruma getirmek ya da onda bu düşünceyi yaratan psikolojik durumu hazırlamak için, bütün unsurların bir araya geldiği bir özel andır. Şok-duygu yaratmak amacıyla hesaplanmış ve hazırlanmış bir andır.

Atraksiyonun akrobatik ya da komik cambazlıklarla bir ilgisi yoktur; el çabukluğu numaralarıyla da ilgisi yoktur. Tam tersine atraksiyon seyircilerin tepkileri üzerine temellenmiştir.

Bir yöntem içinde uygulandığında "etkin" bir sahneleme (mise en scène) geliştirmek mümkün olabilmektedir. Bir olayın durağan yansıması yerine (bütün anlatım olanakları burada konunun mantıksal gelişmesinin sınırları içinde tutulmaktadır) biz yeni bir biçim önermekteyiz : Konudan bağımsız olarak (yine de konunun mantıksal gidişi içinde, ona göre) keyfî olarak seçilmiş atraksiyonların serbest kurgusuna, bunların herbiri amaçlanan tematik etkiyi doğurmak için katkıda bulunurlar. Atraksiyonların kurgusu işte budur."

İlk filmi olan **Grev**'de metalürji fabrikasındaki grevin Çar ordularınca bastırılması sırasında, **Ayzenştayn**, kovalanan ve mitralyözle taranan işçileri gösteren planların arasına, bir salhanede boğazlanan öküz görüntülerini yerleştirmektedir. Sonuç çok etkileyicidir. Gerçekte bütün olaylar fabrikada geçmektedir. Salhane sahnesi keyfî olarak kendi dışında gelişen bir olayın içine konmuştur. Bu doğrudan doğruya yönetmenin, anlattığı konunun gelişmesi bakımından belirli bir düşünceyi ortaya çıkarmak için yaptığı bir uygulamadır.

**Ekim** filminde, ikinci Sovyet Kongresi sırasında, Kış Sarayı'na hücum edilirken, Menşeviklerin kötü niyetli konuşmaları, arp çalan eller planıyla kesilmektedir. Varılmak istenen "düşünce" Menşeviklerin konuşmalarının ağlamaklı tavrını ve tonunu, dinleyicileri uyutmak için yapılan bir şarkı olarak vermektir. Aynı filmin başka bir yerinde Kerenski, peşinde bakanları olduğu halde Kış Sarayı'na girer. İmparatorluk makamına çıkmak için büyük merdivenin basamaklarını çıkmaya başlar; bu arada birtakım planlar araya girer, bunların herbirinin üzerinde bir yazı vardır : Savaş bakanı - Hava ve





S. M. Ayzenştayn / POTEMKİN ZIRHLISI

Deniz bakanı - Dışişleri bakanı - İçişleri bakanı - General - Diktatör. Böylece birçok yüksek yetkiyi elinde bulundurduğu, biraz alayla, verilmiş olur. Büyük merdivenin otuz dolayında basamağı vardır; Kerenski yalnız ilk kata kadar çıkar. Çeşitli açılardan Kerenski'nin aynı basamakları çıktığı birçok kez gösterilir. Verilmek istenen düşünce, çıktığı ama ilerlemediğidir.

Burada kullanılan simgeler, ister yapay, zorlama, isterse gerçekçi olsunlar, kurgu ilkesi değişmemektedir: iki görüntünün şoku, karşılıklı birbirlerini etkilemeleriyle bir düşünceyi oluşturmak; insan bilincinde uyandırılan bir dizi düşünceyle duygusal bir durum yaratmak ve sonra bu duyguların birbirlerine bağlanmalarıyla bir ruhsal duruma (état d'esprit), bir hareket, seyircinin kendisine verilmek istenen eğilimlere katılmasını sağlamak. Burada, bu akımın içinde, bu dinamik zincirlemelerle yakalanmış olan seyirci, ortaya çıkan anlama serbestçe katıldığı izlenimindedir; bu katılmayı anlatıcının ustalığıyla değil de kendi yargısıyla, kişisel çabasıyla gerçekleştirdiğini sanır.

**Ayzenştayn**, duyguları uyandırdığında, bu, seyircinin kendi tarafından yaptığı bir mantık işleminden çok, bir çeşit tepkisel hareket (opération réflexe) sonucu olmaktadır. Entellektüel bilinçlenme, düşünme sonradan gelmektedir. Bu tepkileri (refleksleri) şartlamak, düzenlemek **Ayzenştayn** a göre yönetmenin en önemli becerisidir. Ayzenştayn, inandırmaya, iknaya çalışmaz, habersiz yakalamaya, tutmaya, bağlı (tâbi) kılmaya uğraşır.

## REFLEKS KURGU

Atraksiyonların kurgusuna ve onun kimi olumsuz sonuçlarına karşılık, **Ayzenştayn**, **Potemkin Zırhlısı** filminden başlayarak **refleks** kurgu diye adlandıracağımız, içeriğin belirlediği simgeleri kullandığı bir uygulamaya girişti. Yani, konunun mantıksal gelişmesi içinde ele alınmış ve orada tutulmuş anlamlı olguların kurgusu. Belirli bir anda herhangi bir olayın içine gerek ona karşı gelerek, oradan bir çözüm çıkartmak (Amerikan "suspense-time"ından daha karmaşık bir anlamda), gerek bu biçimde karşı karşıya getirilen olaylar arasında özel bir tepki yaratmak, gerekse yine tepkisel bağlantılar yoluyla (association réflexe) daha önceden gerçekleştireilmiş ya da duyurulmuş benzer olayları anımsatmak ve bu yolla seyircinin sinirleri ve bilinci üzerinde etkili olmak istenmektedir.

"Plan, kurgunun bir unsuru (élément) değildir, bir hücredir (cellule)" demektedir **Ayzenştayn**. "Hücrelerin bölünmeleri nasıl değişik organizmalar üretirse, planların da bölünmesi — çarpışması, aralarındaki çatışma — kavramların doğmasına yol açar."

"**Pudovkin**'in düşüncesine göre "kurgu, bir tezi ortaya koymak için planların birleşmesi (association), bir dizi halinde düzenlenmiş parçaların birbirini izlemesidir." Bana göre ise kurgu bir çarpışmadır. İki unsurun bu çarpışmasından bir kavram ortaya çıkar. Benim görüşüme göre birleşme yalnızca bir olanaktır, özel bir durumdur," diyen **Ayzenştayn**, şöyle devam eder :

"Parçacıkların tek bir şokundan doğabilecek sayısız fiziksel kombinezonları düşünün biraz. Onların hızlarına, enerjilerine, gidiş yollarının kesişme açalarına, vb.. göre değişir bunlar. Bütün bu kombinezonların içinde bir tanesi var ki, birleşme noktasının hafif olması sonucu karşılaşma tek bir harekete dönüşür ve iki parçacık birlikte aynı yöne doğru gitmeğe başlarlar. İşte bu tek kombinzondur **Pudovkin**'in görüşlerine uygun olan."

"Eğer kurguyu birşeye benzetmek gerekirse diyebiliriz ki, çeşitli planların birbiri peşisıra çarpışması, bir otomobil motorundaki peşpeşe patlamalara benzer. Nasıl buradaki hareket arabaya geçiyorsa kurgunun dinamizmi de filmi ileriye doğru iteler ve onu amaçlanan anlatımına vardırır."

Bu bakımdan **Ayzenştayn**'in kurgu anlayışı bir konunun düz gelişmesine ya da kişisel drama uygun gelmez ama kolektif dram için, tam uygun olanıdır. **Ayzenştayn**'in bu benzetmesi karşısında biz de başka termodinamik benzetmeler yapabiliriz. Kaynatılan bir suda parçacıklar — atomlar ya da moleküller — aldıkları enerjiyi harekete dönüştürürler, sonra da ısıya. Aynı itkiyle, aynı dinamizle etkilenen bu parçacıklar çeşitli biçimlerde, çeşitli yönlerde tepki gösterirler; hareketleri düzensizdir, gelişigüze'dir. Aralarında çarpışırlar, uzaklaşırlar, sürtüşürler. Ama bütün bu çeşitli hareketler tek bir tümsel (global) hareketi, kolektif bir birliği oluştururlar : su kaynar.

Burada hiç zorlanmadan kolektif dramın yansımasını hemen tanırız; bu kolektif dramın biricik hareketi, aynı güç tarafından olgunlaştırılmış az çok düzensiz birçok tekil hareketlerin toplamı olandır. **Ayzenştayn**'daki sürekllilik, tek tek planlardan değil de aralarında birleşen, çarpışan, sürtüşen planların oluşturduğu gurupların toplamından gelmektedir. Olayların, tekil



S. M. Ayzenştayn / ALEKSANDR NEVSKI

oluşumların, kişilerin hiçbirisi tüm yaygınlığı içinde izlenmez; yalnız en can alıcı, belirgin anından yakalanır, bunlar da başka böyle noktaları ortaya çıkarırlar, aydınlatırlar ve hepsinin tümünden destan doğar.

Bir hareketin nesnel gerçeği içinde bütünüyle verilebilmesi için onun kollektif bir hareket olması gerekmektedir (**Potemkin** filminde zırhlıdaki denizcilerin ayaklanması, merdivenlerdeki kurşunlamalar, gibi..). Tekil, bireysel hemen hemen hiçbir hareket böyle gösterilmez. **Ayzenştayn** ya etkilerini göstererek nedeni hissettirir ya da (çok gerekli değilse) bu hareketin hazırlanış süresini hiç göstermez. Bir planda bir davranışın ancak başı gösterilmişse, bu davranışın sonuçlarını hemen sonra gelen planda buluruz. Örneğin, bir asker elinde tuttuğu kılıcı havaya kaldırır, vuracaktır. Plan orada kesilir, sonraki planda kılıcın kestiği bir kadın yüzü gelir. Böylece **Ayzenştayn** bir hareketin hazırlanışını ve sonucunu gösterir. Filmlerine ve özellikle **Potemkin Zırhlısı**'na o büyük dinamik gücü ve "hareketlerin özetlenmiş halini" (comprimé de mouvements) (1) veren bu tür uygulamalardır.

Burada şunu diyebiliriz ki, Pudovkin'in gerekli ölçüde anlamlı olmayan şeyleri eyleyip geri kalanları kullandığı yerde **Ayzenştayn**, en anlamlıyı seçer ve yalnız onu kullanır. Belki daha az lirik, daha az boyutludur ama daha güçlüdür, daha şiddetlidir, daha doğrudandır, daha kurudur.

**Ayzenştayn**'da ayrıca zaman da ikinci derecede bir önem taşır. "Hareketleri özetlenmiş" olarak verdiği gibi "zamanı da özetlenmiş" verir. Psi-

(1) "Comprimé de mouvements" deyimindeki "comprimé" sözcüğü "sıkıştırılmış" anlamını da içermektedir (ç.n.).

kolojik bir gelişmeyi izlemeyip doğrudan kolektif bir olayın patlamasını ya-kalar, anlar üzerine, kısaltmalar üzerine çalışır. **Potemkin**'in olayları 48 saat içinde olup biter; **Ekim** in ise 10 günde. Aylarca süren bir olay anlattığında (**Eski ve Yeni - Aleksandr Nevski**) film birçok şarkıya bölünmüş uzun bir şiir gibi düşünülür, her bölüm filmin çizdiği eğrinin bir anını oluşturur. Ayzenştayn'ın dinamizmi, bir evrimin, ağır bir değişimin dinamizmi de-ğildir, ama bir patlamanıkindir. Bir ırmağın bir derenin akışı izlenebilir, ama kaynayan bir su izlenemez. Su sıkıştırıldığında (comprimée) bulunduğu kabı patlatır, ama bir yerden bir yere gitmez. Bu bakımdan **Ayzenştayn**'ın dina-mizmi için durağan bir çerçeve içinde kalan, yerel, içerden bir dinamizmdir denmektedir. Sınırlı bir zaman içindeki belli bir çevrenin (espace) dinamiz-mi. **"Ayzenştayn**'ın filmleri bir çılgına benzer, **Pudovkin**'inkiler ise bir tür-küyük çağırıştırır" diyen **Léon Moussinac** bunu çok iyi belirtmiştir.

**Ayzenştayn**'ın filmlerini çatışmalar, çarpışmalar oluşturur derken bun-dan yalnızca onların içeriklerinin arasındaki bir çatışma anlaşılmalıdır. "Görüntülenmiş verileri" (donné image), "görüntüleştirilen veriler" (donné imageant) tamamlar. Yani görüntülerin plastik düzenlenmesi içindeki zıt-lıkların yarattığı, hacimlerin, çizgilerin, biçimlerin çatışması. Ton (ışık, ay-dınlatma), boyut (yakın plan, genel plan, vb.), yön (alıcıya doğru gelen, ya da uzaklaşan, sağa sola giden hareket, vb.) çatışması. Hatta planların uzunluklarının çatışması; nesne ile boyutları, olay ile süresi arasındaki ça-tışma.

Bu ilişkilerin, bu çatışmaların bütünlüğü, çekirdeği (cellüle), kurgunun birimini oluşturur. Tabii bunların gerek içe, gerekse dışa dönük düzenleme-leri gelişigüzel olmamaktadır. İçeriğin gerektirdiği ve bu düzenlemeden bek-lenen anlam doğrultusunda yapılmaktadır.

## YAKIN PLAN

Planlar arasındaki çeşitli ilişkiler içinde en bilinen etki, yakın plandan gelmektedir. Yakın planın genel kapsam içinde soyut bir işaret olma özel-liğinden söz edilmişti. Bu niteliğe **Ayzenştayn** başka bir özellik ekler : parça bütünün yerini alır ve bütünün vereceği duygusal heyecanı verir. **Potemkin** filminde doktorun gözlükleri, gerektiğinde doktorun yerini alır : sallanmakta olan gözlükler, denizcilerin başkaldırmasından sonra denize düşen ve dal-galar arasında çirpınan doktorun yerinde kullanılmıştır.

"Yakın planın bu anlamda kullanılmasını şiirdeki benzer uygulamaya (synecdoque) benzetirim ben" demektedir **Ayzenştayn**. "Edebiyattaki ve si-nemadaki bu iki kullanma, doğrudan doğruya bilincimizde ve duygularımız-da olan bütünün parçaları yoluyla yaratabilme yeteneğimizden gelmektedir."

"Miyopluktan gözlerini kırıştıran, dar görüşlü doktor tipi, 1905 mo-deli ince bir tülle kulağa takılan gözlük silüetinde yansıtılmıştır."

"Böylece düşüncenin duygusal ya da duyarlı yapısını kullanıyorduk. Logico-informatif bir etki yerine heyecansal bir etki, heyecanın üzerine yer iştirilen (entellektüel bir mantığın değil) bir düşünce elde ediyorduk."

Bütün'ün onu oluşturan parçaların toplamından daha üstün olduğunu söylüyorduk az önce. Bir bütün oluşturan, belirli düzen içinde bir araya ge-



dirilmiş şeyleri ele alalım. Örneğin bir görüntüdeki çeşitli eşyalara, çeşitli biçimlere bakalım. Çerçevenin sınırları içindeki biçimleri görmeyiz yalnızca; anıların arasındaki boşlukları, aralıkları da görürüz.

Gestalt (biçim psikolojisi) aralıkların, arka planın ve aynı düzen üzerinde yerleştiklerinde biçimler arasındaki ilişkilerin önemini belirtmiştir (örneğin, bir kâğıt üzerindeki boyanmış çiçekler, çiçekler arasındaki boşluk ve üzerinde belirledikleri fon). Bütün yalnızca parçaların bir araya gelmesinden oluşmaz, aralarındaki ilişkilerin toplamı da vardır burada.

Görüntülerin plastik ve bunların önceden tasarlanmış bir etki doğrultusunda dinamik düzenleri bakımından bütün bu söylediklerimizin çok önemi vardır. Böylece yakın planın etkisi daha iyi anlaşılabilir. İzole edilmiş, başka şeylerle olan ilişkileri kesilmiş bir nesne yalnızca, kendini sınırlayan görüntünün çerçevesi ve kendini oluşturan iç parçalarla ancak ilişkilidir. Az önce bir başka bütünün parçasıyken, sayısız ilişkiler içinde kaybolmuşken, şimdi yalnızca kendisini oluşturan şeylerle ele alınan kendi başına bir "bütün"dür.

Böylece yakın plan, önce nesnenin duyarlı, dokunulabilen etkisini iletir. Sonra bu heyecansal nitelikleri yoluyla ona bir "bütün"ün anlamını getirir, onu simge yapar. Heyecan hem gösterilen şeyde (représente) vardır, hem de gösterme'de (representation). Hiç birşey yakın plandan daha somut değildir. Ona soyut bir anlam veren yalnızca anlaşmadır. Bir kaynağın yakın planı artık herhangi bir kaynak değildir, şu kaynak da değildir, ama yalnızca "kaynak" olmakta ve bu düşünceye bağlı olan bütün heyecanları, duyguları beraberinde getirmektedir. Temizlik, saflık, serinlik duygularını ve düşüncelerini aynı anda verir.

Diyebiliriz ki yakın plan, somut olduğu ölçüde soyut bir anlam kazanmaktadır. Bir ip-te sallanmakta olan şu gülünç nesne, gözlükler, heyecanlar (duygular) düzeyinde bir yıkıntının, çöküşün yansımasıdır. Denize atılmış sahibini simgelerken (bütün veren parça) aynı zamanda sahibinin yansıttığı rejimin iflâsını da simgelemektedir. Gerçekte doktorun kendisi de ait olduğu sınıfı yansıtan bir başka simgedir, yani daha büyük bir bütünün parçasıdır.

"Sıcağı, kronometre göstererek, zamanı, takvim yapraklarını açarak, düşmeyi, buz üzerinde formüller vererek anlatamayız, onların psikolojik ya da fizik izlenimlerini, duygularını vermek gerekir," demektedir **Ayzenştayn**.. "Kurgunun yararı, belirli etkiler yaratmak değildir; bir anlatım biçimi, düşünceleri iletme yolu olmasıdır."

### Çeviren ve Derleyen : Engin AYÇA

(Bu yazı Jean Mitry'nin "Eisenstein" adlı kitabının Ayzenştayn'ın kurgu anlayışını inceleyen bölümünden derlenmiştir. Bu derleme sırasında okurlara Ayzenştayn'ın yalnızca kurgu anlayışının aktarılması amaçlandığı için, Mitry'nin kimi uygulamalar hakkındaki düşünceleri, yargıları, eleştirileri çevrilmemiştir.)

# Belge sineması

Georges SADOUL

## Dziga Vertov ve Yaşanılan Gerçekler



Ayzenştayn'da siyasal sonuç malzemeye göre çok daha önemlidir ve malzeme ancak yardımcı bir işlev görür. Vertov'da ise bilgi, haber iletmek önde gelir ve herşeyden önemli olan da malzemenin bizzat kendisidir.

Tret'yakov

1960'lardan beri Cinéma-Vérité'nin (sinema-gerçek) öneminin artması ve teknik gelişmelerin "yaşayan alıcılara" (caméras vivantes) yönelmesi 1920'lerde Dziga Vertov'un yayımladığı kuramsal görüşlerin üzerine dikkatleri çekti. Aradan geçen kırk küsur yıldan sonra Rus sinemacısı yeni bir Jules Verne gibi ele alınmaya başlandı. Çünkü sözünü ettiği şeyler o zamanlar "science-fiction" görünümündeydi ve gerçekleşmeleri için o zamanlar daha çok yetersiz olan bazı tekniklerin gelişmesi, yaygınlaşması gerekiyordu.

Mayakovski'nin dergisi **Lief'te** genç Ayzenştayn'ın "atraksiyonların kurgusu" (tiyatorda) yazısı ile aynı sayıda (temmuz 1923) Vertov'un **Kinoki Perevorot** (Kinokların Devrimi ya da Kinoklar-Devri) başlıklı yazı içinde toplanan bildirileri bugün için çok özel bir önem taşımaktadır. **Kinok** kelimesi Rusça **Kino** (sinema) ve **Oko** (göz) kelimelerinin birleştirilmeleriyle önceleri **Soviet Tronkh** (Üçlerin Konseyi) diye adlandırılan ve Dziga Vertov'un çevresinde toplanmış genç sinemacıları anlatmak için kullanılmaktadır.

Kuramsal görüşlerini, birbirinden ayrı ama birbirini tamamlayan üç roktada toplayabiliriz :

1 — **Çekilmiş Parçaların Kurgusu** (görsel ve işitsel). Gerek önceden varolan çekimlerin kullanılması (eski aktüalite filmleri) gerekse belirli bir film için (belgesel çalışma) çekimler yapılması.

2 — **Sinema-Göz (Kino-Glaz)**. Yaşantıyı, hareketi, sesleri saptayacak, kaydedecek bir araç ve bunların sonra kurguyla bir düzen içine sokulması.

3 — **Habersiz Yakalanan Yaşantı (Jizn-Vrasplokh)**. Belgesel çalışmaların tüm en-scène'lerini bırakıp çekmek ve saptamak

1923-25'lerde yaşantıyı habersiz yakalayan bir "sinema-göz" oldukça ileri bir ağımadır, özellikle o yıllarda S.S.C.B.'de kullanılan alıcıların elle çalıştırıldığı ve mitral-yoz gibi sesler çıkardığı göz önüne alınırsa. Fakat 1960'larda görüldüğü, ya da hiç olmazsa kimseyi tedirgin etmeden görüntüleri ve sesleri alabilecek "yaşayan alıcılar" (Leacock'un Amerikan TV'si için hazırladığı bir dizi film için kullandığı alıcıya verdiği Living-Camera tanımlaması) ortaya çıktı.

Yarın belki de bir cebe sığabilecek büyüklükteki alıcılarla, "kravat-alıcılarla" gerçeklerin görüntüleri saptanabilecek tıpkı radyo muhabirlerinin haber vermeden kravat-mikrofonlarla konuşmalar yapması gibi.

Vertov'un önemi kırk yıl önce teknik gelişmelerin ileride edineceği olanakları düşünebilmiş olmasıdır. Kendisini Rus futuristi olarak ilân ediyordu ve tıpkı ustası Mayakovski gibi, gelecek zamanları, şimdilerde bizlerin içine girmekte olduğu zamanı anlatıyor, haber veriyordu. Geliştirdiği başlıca üç kuramsal görüşünün önemini anlamak için onları teker teker ele almak gerekir:

### 1 — Çekilmiş Parçaların Kurgusu

Vertov bunu önceleri sesler üzerinde denemeye başladı. Bu genç şair ve futurist müzisyen 1916'da Petrograd'da bir "işitme laboratuvarı" oluşturdu, kendisi buradaki tek araştırmacıydı ve elinde de 1900 ya da 1910 modeli bir Pathéphone vardı. Bu çok ilkel fonografla Vertov, çeşitli sesler, gürültüler kaydederek şimdi bizim somut müzik diye adlandırdığımız çeşitlen deneyler yapmaya başladı. Ama açık havada ses alacak mikrofonların olmaması (1920'den sonra yapıldı) ve seslerin kurgusu içinde olanakların yokluğu (manyetik bandlar 1940'dan sonra yapıldı) bu tür araştırmaların çok ilkel düzeyde kalmalarına yol açtı.

Ekim 1917 devriminden sonra Vertov seslerden görüntülere geçti. Kino-Nedelia'nın (ilk Sovyet haftalık haber filmi) yöneticisi olduktan sonra burada, iç savaş cephelelerinde başkalarının çektiği görüntülerin her hafta kurgularını yapıp yazılarını yazdı. Böylece kuramıyla ve uygulamasıyla birlikte ilk uzun kurgu filmlerini 1919-1920'lerden başlayarak gerçekleştirmeye başladı (iç savaş tarihi, vb., filmler).

Kurguyla, bir araya getirmeye ya da kolajla, önceden varolan unsurları birleştirerek sanat yapmak, XX. y. yılın başlarından beri bütün Avrupa avant-garde çevrelerinde "yaygın" bir düşünceydi. 1910-20 yıllarında Picasso'nun, Braque'in "kağıt yapıştırmaları" (papiers collés), Guillaume Apollinaire'in "konuşma şiirleri" (poèmes conversations - duyulan cümlelerin kurgusu, ki bu iş için fonografı kullanmayı düşünmüştür), Duchamps'ın, Max Ernst'in kullanılmış eşyaların birleştirilmesiyle yaptıkları heykelleri, önce dadist sonra gerçeküstü şiirler, vb., şeyler bunun bir kanıtıdır.

Vertov ayrıca hayalî bir coğrafya da yaratabilmektedir, 1919'da ölmüş olan devrimci Volodarsky'yi 1918'de Petrograd'da dolaşırken, 1922'de Şikago'da dolaşan bir adamı selâmlatmaktadır. Bir "elektrikli genç" yaratmaya hazır olduğunu söylüyordu, "en hızlı gidenin ayaklarını", "en güçlü'nün kollarını" vb., alıp birleştirerek. "Ben sinema-gözüm. Adem'den daha mükemmel bir insan yaratıyorum (...). Birinden en güçlü, en maharetli kolları alıyorum, diğerinden en hızlı, en çabuk ayakları, üçüncüden en güzel, en anlamlı kafayı alıyorum. Kurguyla yepyeni bir insan, mükemmel insanı yaratıyorum."

Aynı yıllarda (1922-23), Rus sinemacısı Kulaşov'da kurgunun yaratıcılık olanaklarını kanıtlamak için benzer deneyler yapmaktadır (Musjuhin deneyi gibi). Fakat ikisi de ne birbirlerini taklit ederler, ne de birbirlerinden etkilenişler. Kulaşov, çok belirgin,

nattâ rahatsız edici mise-enscène'ler denemektedir. Vertov ise, stüdyoyu, dekorları, oyuncularını, kostümleri, makyajı, senaryoyu falan tümünden reddediyor ve bunların hepsini gerici, burjuva sapıklıkları olarak görüyor, yalnızca kaba gerçeği kabul ediyordu (o zamanlar daha "belgesel" denmiyordu).

Öte yandan seslerle eşleştirilmemiş görüntü kurgularını düşünemiyordu. Konuşmalar ya da gürültüler koymadığı için de bunları yazılarla yansıtıyordu ve bu çok önemli unsurları, sessiz filmlerinde optik şiirleri ya da görüntü alfabeleri (bugünkü çizgi filmleri gibi) olarak ele alıyordu.

## 2 — Sinema Göz (Kino-Glaz)

Vertov göz gibi işlem gören **Kino-Apparat**'tan (sinema-aracı) söz ederken, bu çok geniş kapsam içine yalnız sinema alıcısını değil kurgu masası ve gösterici gibi mekanik bir bütünü oluşturan şeyleri de sokmaktadır.

Bu bakımdan sinema-göz, yalnızca kaydetmekle yetinmez, düzenler de (kurgu yoluyla). Ve kaydetmesi "passif" bir işlem olmaktan uzaktır.

Vertov "Saniyede 16 görüntüye paydos" (biz şimdi 24 görüntü diyoruz) diyerek "zamanın mikroskobu ve teleskopu" dediği hızlı ve yavaş çekimlerle de yetinmez ve tek kare çalışmaya yönelerek Sovyet canlandırma filmlerini yaratır (1912 yılında Çar zamanında Stareviç bu çalışmaların öncüsü olmuştur).

Vertov'a göre, "Sinema-Göz" bir insan gözü gibi hareket halinde olmalıdır. "Ben, makina (...), bugünden başlayarak insanın durgunluğundan kurtuluyorum. Ben duraklama bilmez bir hareketim, eşyalara yaklaşıyorum, onlardan uzaklaşıyorum, altını üstüne getiriyorum, üstlerine çıkıyorum, koşmakta olan bir atın burnunun dibine sokuluyorum, bir kalabalığın içine dalıyorum, askerlerin önünde koşuyorum, sırtüstü devriliyorum, bir uçakla havalanıyorum, vb..."

Ve "Sinema-Göz", radyo-kulaktan ayrılmaz.

"...bir kez daha anlayalım : göz ve kulak. Kulak duymamakta, göz görmemektedir. İşlevlerin paylaşılması. Radyo-kulak, "duyduğum" şeylerin kurgusudur. Sinema-Göz ise "gördüğüm" şeylerin kurgusu." Ve Sinema-Aktüalite'leri ile Radyo-Aktüalite'lerini birleştirmeyi önerir.

1923'lerde duyulan şeylerin kurgusu üzerine oturan bir sanatçı amaçlamak oldukça ileri bir aşamadır, çünkü düzenli radyo yayınları ancak ABD'de, İngiltere'de, Fransa'da, Almanya'da başlayagelmıştır, diğer ülkeler hazırlık halindedir ve Rusya iç ve dış savaşların yıkıntılarını onarmakla meşguldür.

Sinema-Göz ile Radyo-Kulak'ı birleştiren Vertov'un hayal ettiği araç ancak 1960'dan sonra bazı yönetmenlerin sahip olabildiği (Leacock, Maysles, Rouch, Ruspoli...) Yaşayan-Alıcı'dır.

## 3 — Habersiz Yakalanan Yaşantı (Jizn vrasplokh)

Habersiz yakalanan yaşantı anlayışı Vertov'un yazılarında önemli bir yer tutmaz, bunlar daha çok Mikail Kaufman tarafından geliştirilmiştir (Dziga Vertov'un gerçek adı Denis Arkadievich Kaufman'dır - 1896-1954). Ortaanca kardeşi Mikail Kaufman (1897 doğumlu) ile küçük kardeşi, Jean Vigo'nun ve Elia Kazan'ın kameramanı Boris Kaufman'la (1900 doğumlu) karıştırılmamalıdır), ve kardeşinin aksine bir kurgucu olmayıp kameramandır (sonraları belge sinemacısı).

İlgilenilen kimsenin haberi olmadan yaşantıyı saptamak düşüncesini Mikail Kaufman'a lise yıllarında gelmiş (1914'den önce) ve bir Kodak fotoğraf makinasını kullanarak arkadaşlarının habersiz görüntülerini saptamaya başlamıştır.

1924 yılında kameraman olarak kardeşiyle birlikte, "habersiz yakalanan yaşantı" dizisinin ilk filmi olan uzun metraj Sinema-Göz belge filmini gerçekleştirirler.

Fakat Sinema-Göz, "habersiz yakalanan yaşantı"dan hiçbir zaman ayrı olamamış-





ENTHOUSIASME (1930)



NINNI (1937)

tır. Habersiz yakalama, Vertov için hızlı çekim, yavaş çekim, tek kare gibi bir çeşit kaydetme olarak ele alınmıştır. Bu yol Vertov tarafından "Sovyet, ileril" (1926) filminde ve özellikle de "Kamerall Adam" filminde hem gösterilmiş hem de eleştirilmiştir. Gerçekten de filmin bir planında Mikail Kaufman (Kamerall Adam) üstü açık bir arabadan diğeri bir arabadaki kadınları çekmektedir, filme alındıklarını farkedeni kadınlar hemen kendilerine çeki düzen verirler ve poz yapmaya başlarlar.

Filmlerin başka planları için Vertov ve Kaufman teleobjektifler kullanmışlar ve ağaçların arasında kendilerini yapraklarla falan gizlemişlerdir. Ya da kendini yaptığı işe, yahut bir gösteriye iyice kaptırmış kimseleri seçmişlerdir çekmek için.

Dziga Vertov'un kuramlaştırdığı bu üç görüş bazı durumlarda birbirlerini tamamlarlar, ama ayrı ayrı da kullanılabilirler. Yani :

1 — Başkalarının çektikleri görüntüleri kurgulayarak, Sinema-Göz'ü uygulamadan da bir film yapılabilir.

2 — Sinema-Göz, yaşantıyı habersiz yakalamayı reddedebilir, buradaki seçmenin ve pasifliğin yerine "yaşantının bir parçası" olarak, bazı tepkilerin oluşmasını sağlayarak etkin bir işlem görebilir. Rouch'un ve Morin'in "Chronique d'un Eté" filminde yaptıkları gibi.

3 — Sinema-Göz her zaman belirli mise-en-scène uygulamalarını reddetmez (Flaherty'nin "Kuzeyli Nanook" filminin kimi sahnelerinde uygulanan).) Bu tüm mise-en-scène'ler, trükajlar, kurguyla elde edilen etkiler, "Kamerall Adam" filminde yer almaktadır.

4 — Yaşantıyı habersiz yakalamak kurguya başvurmadan da mümkündür. Eğer bir insanın 8-10 dakikasını bir belge olması açısından sürekli vermek gerekiyorsa, öyle yapılır.

5 — Sinema-Göz ile Radyo-Kulak'ın birleştirilmesi seslerin görüntülerle birlikte alınmasını ve onlara uymasını gerektirebilir. Duruma göre sesler görüntülerin dışında olabilirler.

**Cahiers du Cinéma**  
Sayı 144 - Haziran 1963  
Çeviren : Engin AYÇA

## Dziga Vertov'un notları

### KINOKLARIN DEVRİMİ

— 1 —

Önemli ve temel olan dünyanın duyumu sinemadır.

#### SEVGİLİ ALICIYA

Sinema-göz uzayda ve zamanda yaşıyor, geliyor, izlenimleri, insanın yaptığı gibi değil, bambaşka bir biçimde algılıyor, kaydediyor. Gözlem sırasında bedenimizin durumu, görsel bir olgunun bir saniye içinde bizce algılanan anının niteliği daha çok ve daha iyi algılayan alıcı için hiç de yararlı değildir. Alıcı bizi yetkinleştirir.

Gözlerimizi kusursuzlaştıramayız, ama alıcıyla gözlerimizi sınırsız olarak yetkinleştirebiliriz.

Belirgin çıkış noktası şudur: sinema-göz olarak kullanılan alıcı, bir uzay duygusu vererek, görsel olguların kargaşasını çözümlemekte (araştırmakta) insan gözünden daha yetkindir.

#### KAHROLSUN SANİYEDİ ONALTİ GÖRÜNTÜ

#### GÖZLERDEN KOPYA ÇEKMEYİN

Şimdiye kadar alıcıyı aldattık ve onu gözümüzün çalışmasını kopya etmeye zorladık.

Ne kadar iyi öykünülmüşse çekimin değeri o kadar yüksek kabul edilirdi. Bugün alıcıyı azat ediyor ve onu karşıt yönde, yani öykünmekten elden geldiğince uzaklaştırmaya çalışıyoruz.

— 2 —

Seyirciyi, şu ya da bu görsel olguyu şu biçimde görmeye, en elverişli bulduğum biçimde benimsemeye zorluyorum. Göz alıcının iradesine boyun eğiyor, göz alıcı tarafından, en kısa ve en açık yoldan sinema cümlesini çözümün doruğuna ya da temeline götüren, olayın birbirini izleyen anlarına yöneltiliyor.

Örnek: Bir boks karşılaşmasının çevrilişi, karşılaşmayı seyreden birinin görüş açısından yapılmaz. Bu, rakiplerin dövüş (tarzlarının) birbirini izleyen anlarının çevrilişidir.

Bir bale seyircisi bazen dansedenlerin bütünü, bazen rasgele seçilmiş ayrı ayrı yüzleri, bazen birkaç bacağı izler. Seyircilerin her biri için farklı, dağınık duyular dizisi.

— 3 —

... Bugün 1923 yılında Chicago'nun bir sokağında gidiyorsun, ama ben sana 1918'de bir Petrograd sokağında seni selâmlayan merhum Volodarski'ye selâm verdireceğim.



ONBİRİNCİ YIL / (1928)

**zaman ve  
uzay içinde  
KURGU**

Başka örnek : Halk kahramanlarının tabutları mezara indiriliyor (1918'de Astrakan'da çevrilmiş görüntüler). Bir çukur dolduruluyor (Kronştad 1921), top atışları (Petrograd, 1920), anılarına saygı duruşu yapılıyor, şapkalar çıkarılıyor (Moskova, 1922). Özel olarak çekilmemiş sıradan bir malzeme bile kullanılsa buna benzer sahneler birleştirilebilir. Değişik yerlerde, değişik dönemlerde çekilen görüntülerden oluşan, Lenin'e alkış tutan arabaların ve kalabalığın kurgusu da bu arada sayılabilir. (Kinopravda sayı : 14)

Ben sine-gözüm. Ben bir yapıcıyım.

Seni ben yarattım ve yine benim yarattığım şimdiye kadar varolmuşların en olağan-üstüsü olan odaya koydum.

Bu odanın, benim tarafımdan dünyanın değişik yerlerinde çevrilmiş on iki duvarı var.

Duvar ve ayrıntıların görüntülerini birleştirirken onları senin sevdiğin bir düzen içine yerleştirebildim, ve aralıklar üstüne odadan başka bir şey olmayan bir sinema cümlesini özenle kurmayı başardım...

Ben sine-gözüm, Ademden daha yetkin insanı yarattım, hazırlık taslaklarına dayanarak binlerce değişik insan yarattım.

Ben sine-gözüm.

## ELEKTİRIKLİ GENÇ ADAM

Birinden en güçlü, en usta kolları alıyorum; ötekinden en narin ve en hızlı bacakları alıyorum; bir üçüncüsünden en güzel, en anlamlı başı alıyorum. Kurguyla yeni, yetkin bir insan yaratıyorum...

— 4 —

Ben sine-gözüm. Ben mekanik gözüm.

Ben makinayım, size dünyayı yalnız benim görebileceğim gibi gösteriyorum.

Bugünden sonra sonsuza kadar, insanın hareketsizliğini aşıyorum, ben kesiksiz bir hareketim, nesnelere yaklaşıyor, onlardan uzaklaşıyorum, altlarına kayıyor, tepelerine çıkıyorum, dönmele giden bir atın burnunun dibine yaklaşıyorum, bir kalabalığın ortasına dalıyorum, saldırtıya geçen askerlerin önünde koşuyorum, arka üstü düşüyor, uçaklarla havalanıyorum, inip çıkan cisimlerle düşüyor kalkıyorum.

Yaratma yolum: yeni bir dünya görüşü. İşte sizin tanımadığınız dünyayı yeni bir biçimde çözümlüyorum.

— 5 —

...Bir kere daha anlaşılmış: göz ve kulak.

Kulak dinlemiyor, göz gözetlemiyor.

Görevlerin paylaşımı.

Radyo-Kulak: "İşitmiyorum"un kurgusu.

Sine-Göz: "Görüyorum"un kurgusu.

— 6 —

Yanımızdan geçen, kaçan, üstümüze yürüyen, çarpışan hareketlerin kargaşası içinde — yalnız bir göz hayata giriyor.

Görsel izlenimlerle dolu bir gün geçti. Günün izlenimlerini etkili bir bütün, görsel bir çalışma olarak nasıl kurmalı?...

İnsanın her gördüğü filme çekilirse tabii çorba gibi bir şey elde edilir. Eğer bilecek kurgulanılırlarsa, çekilen bu nesneler daha açıklırlar. Bize sıkıntı veren ağırlık atılırsa daha da iyi olacaktır. Böylece sıradan bir gözün izlenimlerinden düzenlenmiş bir bellek elde ederiz.

## BEYİN

Alicının hareketlerini yönetmekten başka, uzaydaki deneyleri sırasında ona güvenen Kinok-Kaptan daha sonra alıcı-göze yardımcı olmak için araçları uzaktan yönetecek Kinok-Mühendis olacak.

Bağlarını koparıp giderek yetkinleşen bir alıcıyla, yöneten, gözleyen, hesaplayan insanın stratejik beyinin ortak eylemi sonucunda nesnelerin son derece yeni — ve bu nedenle çok ilginç — bir görüntüsü elde edilecektir.

— 7 —

## ARENA ÇOK KÜÇÜK

Rica ederim, hayata giriniz.

Orada biz çalışıyoruz. Bizler, görüntünün efendileri; bizler, her zaman her şeyi gör-





DÜNYANIN ALTIDA BİRİ (1926)



LENİN İÇİN UÇ ŞARKI (1934)

meve zaman bulan Sine-Göz'le silâhlı görsel hayatın düzenleyicileri.

Orda çalışanlar ses ve sözün efendileri — işiten hayatın en usta kurgucuları — onlara her şeyi her yerde duyan mekanik bir kulak — Radyo-Telefon — takmayı göze alıyorum.

Nedir bu?

## SINE-HABER

### ve RADYO-HABER

dir bunlar.

Fütüristler kurguyu kullanan Radyo-Haberlerin ilk sayısını çıkarırlarsa, Kızıl Alanda Kinoklara geçit töreni yaptıracağıma söz veriyorum.

Bunlar "Pathé"nin ya da "Gaumont"un haber filmleri (haber gazeteleri) olmayacak, hatta "Kinopravda" da (siyasi haberler) olmayacaktır, bunlar Kinokların gerçek haber filmleri yani alıcının çözdüğü görsel olayları baş döndürücü bir hızla açıklayan bir bakış olacaktır, bunlar büyük kurgu sanatı tarafından bir akümülatörün bütünü içinde biştirilen (tiyatronunkinden farklı) sahici bir enerjinin parçaları olacaktır.

Sine-Yapıtın böyle bir kuruluşu ister gülünç, ister trajik, ister hileli olsun her türden konuyu geliştirmeyi sağlar.

Yalnızca görsel anları biştirmek, aralıklar söz konusudur.

Kurgu yapısının olağanüstü esnekliği bir sine-araştırmaya herhangi bir siyasi, iktisadi motif sokmayı sağlıyor. Bu nedenle,

BUGÜNDEN SONRA, sinemada artık ne drama, ne polis filmlerine ihtiyaç vardır.

BUGÜNDEN SONRA, sinemada artık filme alınmış tiyatro düzenlemelerine ihtiyaç yok.

BUGÜNDEN SONRA, artık ne Dostoyevski, ne de Nat Pinkerton uyarlanmalı.

Hepsi Sine-Haberin yeni anlayışı içindedir.

Hayatın karışıklığına şunlar da kesinlikle giriyor :

1) İnsan gözüne, dünyanın görüntüsünü gereksiz kılıp, kendi "görüyorum"unu öneren Sine-Göz.

2) Bu biçimde görülen, kurulan hayatın dakikalarını ilk kez düzenleyen Kinok-Kurgucu.

10 nisan 1923

"Cahiers du Cinema, sayı 144-146"

kısaltarak çeviren : ENGİN ÖZDEN

# Ülkeler

## A.B.D.'de Marksist Sinema Çalışmaları

### Newsreel (Aktüalite) <sup>(\*)</sup>

"The Newsreel" örgütü 22 aralık 1967'de New York'taki Filmmakers' Cinematheque'de resmen kuruldu. (Örgütün adı için önceleri "Guerilla News" ve "Radical Newsreel" önerilmişti, ama sonunda yalnız "The Newsreel" kabul edildi.)

"The Newsreel" tasarısıyla, orta ve kısa filmler yaparak New Left (Yeni Sol) siyasal hareketinin mücadelesine koşut olarak resmî haberleşmenin karşısında (contre-information) bir hizmeti gerçekleştirmek, çeşitli militan gurupları desteklemek ve onların çalışmaları (onların hiçbirleriyle bütünleşmeden) belgelenmek isteniyordu.

Başlarda örgüte 30-40 genç sinemacı katıldılar; yönetici gurup kuruculardan oluşuyordu. Bunların içinde Robert Kramer'i (ki o zamanlar "In the Country" ve "The Edge" filmlerini yapmıştı) onun her zaman beraber çalıştığı Norman Fruchter'i ve Robert Machover'i ("Troublemakers" adlı siyasal bir filmi vardır) sayabiliriz.

Birkaç ay sonra, 1968 baharında, San Francisco'da da bir "The Newsreel" merkezi kuruldu. Film yapımını finanse edebilmek için katılanların, Yeni Sol ile alternatif kültür örgütlerinin yardımları dışında bazı yabancı filmlerin (genellikle Küba filmleri) dağıtım ve Newsreel'lerle birlikte gösterilme hakkı satın alındı.

1968 Eylül'ünde 3 no'lu katalogunda "The Newsreel" tarafından yapılmış ilk 20 filmin adları vardır. Bunların bazıları (18, 19, 20 numaralar) San Francisco gurubu tarafından çekilmiştir. Örgüt dışı yapılmış çeşitli militan filmleri de dağıtımda yer almaktaydı. Örneğin Peter Gessner'in "Time of the Locust" filmi ile Santiago Alvarez'in "Hanoi 13" ve "Now" filmelri.

1969 yılında örgüt içinde, örgütün yapısı ve görevleri üzerine yapılan tartışmalar sonunoo, "The Newsreel" dağıtım işine ağırlık verilmesine karar verdi ve bunun için, üyelerini film gösterilerine, filmleri tanıtmak ve tartışmak amacıyla göndermeye başladı.

(\*) "Yedinci Sanat" Newsreel'in kuruluş bildirisini 5. sayısında yayımlamıştı. Bu kez örgütün gelişme seyrini ve çalışmalarını daha ayrıntılı biçimde veriyoruz.

5 no lu katalogun girişinde şöyle denilmektedir: "Filmlerin nasıl gösterildikleri bizim için filmler kadar önemlidir. Gösterilerinize Newsreel üyelerini, filmleri sunmak ve film-den sonra halk ile yapılan tartışmalara katılmak üzere göndereceğinizi umuyoruz. ABD'nin toplumsal değişimi üzerine siyasal tartışmaları düzenleyecek ve filmlerle birlikte buna katkıda bulunacak insanlara gereksinmemiz var; topluluğunuzda tartışmalar sırasında film üzerine yöneltilen soruların bize iletilmesini bekliyoruz."

Bu arada örgüt genişlemesini sürdürmektedir: Atlanta, Boston, Washington, Detroit, Chicago ve Los Angeles gibi yerlerde yeni merkezler açılır.

Örgütlenme ve kuram üzerine temel birtakım sorunları saptamak gereksinmesi sonucu, 1969'un sonu ile 1970'in başlarında "The Newsreel" bünyesinde köklü düzenlemeler yapıldı. Üçüncü dünyacıların ve kadın hakları guruplarının önemlerinin sürekli artması sonucu, iç mücadele daha çok kadının rolü ve özelliği, örgütün sınıfsal yapısı, film yapım sürecinin denetimi gibi konular üzerinde oldu.

Bu sıralarda Robert Kramer "Ice" filmini yeni bitirmişti; bu film çevresindeki hoşnutsuzluklar arttı. Kramer, peşinden bütün eski yönetici takımını da sürükleyerek örgütten çıktı.

1969 yılında Newsreel yapımı gözle görülür bir düşüş gösterdi. Buna karşılık bütün dünyadaki anti-emperyalist mücadeleyi konu edinen belgesel filmlerin dağıtımı güçlendirildi. 1971-72 kataloğu, filmleri şu bölümlere ayırmaktadır: Okul hareketleri, Çalışma, G.I.'lerin (Vietnam'daki Amerikan askerleri) hareketleri, Üçüncü dünyanın kurtuluşu için ABD içinde verilen mücadeleler, Kadın, Üçüncü Dünya (ki kendi içinde Afrika'yu, Vietnam'ı Laos'u, Çin'i, Orta Doğu'yu, Küba'yı, Latin Amerika'yı kapsamaktadır).

"The Newsreel" bu konular üzerine eski ya da yeni kendi filmlerini dağıtmakla yetinmeyip, Kubalı, Latin Amerikalı, Çinli vb. sinemacılar ya da guruplarca yapılanları da dağıtmaktadır. Ayrıca militan sinemanın klâsiklerini de dağıtmaktadır; örneğin Solanas ve Getino'nun "La Hora de los Hornos", Jorge Sanjines'in "Yawar Mallku", Joris Ivens'in "Halk ve Silâhları", Machover ve Fruchter'in "Troublemakers", Julia Reichert ve James Klein'in "Growing up Female", Shinsuke Ogawa'nın "Narita'da Bir Yaz" filmleri gibi.

Son zamanlarda "The Newsreel" video-tape filmleri yapımına ve dağıtımına da başladı.

Aşağıda 1971-72 kataloğunun önsözünü bulacaksınız:

"The Newsreel, bağımsız sinemacılar gurubu ve bütün ABD'yi kapsayan bir dağıtım örgütüdür. 1967 Ekim'indeki ilk birleşmelerden (Pentagon önünde Vietnam savaşını protesto gösterileri) beri çeşitli Newsreel gurupları 60'dan fazla belge filmi yapmışlardır. Bütün filmler yerel kuruluşlarca bulundukları yerde ve işyerlerinde yapılmışlar ve önceikle yapıldıkları yerlerde ve işyerlerinde, toplumsal değişimde katalizör hizmeti görmeleri umuduyla gösterilmişlerdir.

Establishment'in iletişim araçları arada bir tepki gösterebilir bile ("The Selling of the Pentagon" filminde olduğu gibi) daha çok büyük toplumun çıkarlarına hizmet etmektedir. Gazetelerin, radyaların, televizyonların hemen tamamı, reklâmlar yoluyla belibaşlı Amerikan kuruluşlarınca elde edilmekte ya da denetlenmektedir. Bunlar kendi çıkarlarına göre kamu oyunu oluşturmak, yönetmek ve haberleşme üzerinde bir tekel kurmak için uğraşmaktadırlar.

Newsreel'in amacı sinema aracının gücünü yoksulların, işçilerin ellerine vermek ve onların kendi çıkarları için kullanmaktır.

Newsreel filmlerinde halk doğrudan kendisi konuşmaktadır ve bütün gücüyle ekonomik sömürüye, ırkçılığa, Uzak Doğu Asya'daki Amerikan askerî saldırılarına karşı gelmektedir.

(Pesaro Film Şenliği bültenlerinden alınmıştır.)

## "Newsreel"

# SİNEMA VE DEVRİM

Bili NICHOLS

1968 yılında mass media (kitle haberleşme araçları)'ya karşı köklü bir alternatif arayan solcu aktivistlerle bir grup sinemacı "The Newsreel"'i kurdular. Böyle birşey ABD'de ilk kez olmaktadır. Bununla karşılaştırılabilecek tek başka grup 1928'lerde kurulmuş ve 1935'lerde bitmiş olan "Workers Film and Photo League of America"'dır. İlk başlarda Béla Balázs ve Léon Moussinac'ın etkin oldukları ve Moskova'nın öncülüğünde çalışan uluslararası bir hareketin içinde yer almıştır.

"Film and Photo League" sonraları işlevini, daha çok örgütsel ve siyasal amaçlarla belge filmleri yapacak olan "Frontier Films"'e devretmiştir. "The Plow that Broke the Plains" ve "The River" gibi filmler hükümet tarafından finanse edilen filmlere göre küçük bir ileri adım sayılırlar ve "League"'i oluşturan Ralph Steiner, Paul Strand ve Leo T. Hurwitz gibi kişilerin bu filmlerin yapımına ve "Frontier Films"'in daha başka birçok tasarısına katılmış olmaları ilginçtir. 1940 yılının başlarında "Frontier Films" dağılmaya başlarken, Hollywood'un kaçış filmlerine karşı filmler yapacak ve bunları iş hayatını örgütlemek için kullanacak olan bir sol sinemacılar gurubu kavramının da son tutunduğu yerler erimeğe başladı.

Buradan doğacak boşluk 1960 yıllarının sonlarına doğru ortaya çıkan "New Left" (Yeni Sol) ile ancak doldurulabildi. Yeni Sol, haberleşme araçlarının (özellikle televizyonun) yerleştirmeyi yüklediği "American way of life" (Amerikan yaşam biçimi) nin homojen ve yayılmacı tanımına bir karşılık olmayı amaçlıyordu. "Underground" gazeteler, alternatif görüşlerin toplandığı bir meydan okuma yeri oldular. "Newsreel" polislin kendilerine uyguladığı zorbalığı ve Sol'un neler diyebileceğini gözden uzak tutmadan, bir "alternatif reportage" biçimini oluşturmaya koyuldu.

"Newsreel" resmen 1967 yılında New York'ta kuruldu. Bir ay sonra kurulan San Francisco'daki merkezin tersine New York'taki Newsreel, birbirine benzeyen ama tamamen ayrı iki grup tarafından kurulmuştu: Çekirdek, daha önce sinemayla uğraşmış, orta sınıflardan, solcu, bağımsız 9-10 beyazdan oluşuyordu; buradakiler genellikle paralı kimselerdi ve ekonomik yönden sıkıntıları yoktu. "Newsreel" gibi bir grup kurmak bunların düşüncesiydi (aralarından bazılarının başarısız kalan "Alpha 60" adlı daha konvansiyonel bir kolektif sinema deneyleri olmuştu) ve başlangıçta yönetim bunların elindeydi. Bu çekirdeğin çevresinde başka bir grup vardı; daha az kaynaşmış, aynı kökenli, yani beyaz, orta sınıflardan, üniversiteli, fakat iyi bir film yapımı için gereken niteliklerden, hattâ siyasal bir çalışma için gerekli bilgi ve deneyden yoksun kimseler. Bunların birçoğu, Newsreel'i, Üniversite ile "gerçek yaşam"daki kolektif eylem arasında geçiş deneyi olarak kullandılar. Birçokları sinema mesleğini öğrenmek için ya da hiç olmazsa kendi seslerini gerektiği gibi duyurmak için yönetime girmekte güçlüklerle karşılaştılar. Öncelik sırasında, ilkin "üretkenlik", "çatışma" ve "kendi kendine yeterlilik" geliyordu. Bu son isteğe yardım toplayarak ve kimi yabancı sol filmlerin (örneğin birçok Küba ve Vietnam filmi) gösterim hakları alınarak karşı kondu.

"Üretkenlik" üzerinde ısrar, gerçek bir programlamanın ve koordinasyonun yetersiz oluşu sonucudur; üyeler tek başlarına film önerisinde bulunmakta, gerçekleştirmekte ve bunları "Newsreel" adına dağıtmakta özgürdüler. Dolayısıyla bu yapımda hiçbir belirli çizgi izlenemiyordu; ayrıca filmlerin nitelikleri de oldukça düşüktü ve yapım sürecine yönetimdeki çekirdek egemen olma eğilimindeydi. Bu nedenle, örneğin kameranın arkasında ya da kurgu masasında kadınlara ya da Üçüncü Dünyacları rastlamak çok nadirdi.



Filmler, Ayzenştayn için el bombası, "Film and Photo League" için mermi olarak görülmesine karşılık, New York'taki Newsreel'in ilk liderlerinden Robert Kramer tarafından "kutu açacağı" kabul ediliyordu: "Halkı sinirlendiren, yerleşmiş gerçekleri sarsan, tehdit eden, rahatça alınamayacak ama yüzde bir bomba gibi patlayacak filmler yapmak istiyoruz." Kramer'in düşünceleri Yeni Sol'a egemen olan davranışları belirtir niteliktedir.

1968'de çatışma, guruplaşma kavramları çoğalmakta olduğu için, "Newsreel" in yaptığı filmlerin grenli, kısıtlı görüntülerini, "savaş malzemesi", propaganda rolünü de "gerilla" olarak benzetmesi karşısında şaşırmamak gerekir (bu konular Kramer'in "Ice" filminde ele alınmıştır). Bu güçsüz ve ultra demokratik yapı 1969 yılına kadar pek değişmeden sürdü, ama o yıl içinde yapılan yoğun tartışmalar birçok değişikliklere yol açtı. "Çatışma" ilkesi egemenliğini sürdürdü, bu nedenle "Newsreel", saldırı alanını genişletti. Daha önce Newsreel, filmlerini, organizatörlerin işleteceklerini (SDS ya da başka tip örgütler) düşünerak yapıyor ve dağıtıyorlardı. Kısa sürede farkına vardıkları şey, organizatörlerin etki alanlarının azlığı ve bunların çoğunluğunun da Eski Sol'dan olduklarıydı. Newsreel'in bunlarla yapacağı hiç birşey yoktu. Böylece Newsreel, dağıtımına daha bir doğrudan ilgilenmeye ve filmlerin gösterilmeleri için kendi üyelerini göndermeye başladı. Bu uygulama yine de bir düzene bağlanmadı. Her sunucu genel olarak kendi başına hareket ediyordu ve belirli filmler arasında bağlantılar kurmak ve filmlerin çeşitli seyircilerde uyandırdığı tepkileri saptamak için hiçbir girişimde bulunulmuyordu.

Temel anlayış önde geliyordu ve Newsreel'in tavrını filmlerin siyasal olarak kullanılmasında açıkça belirtiyordu. Gösterim-tartışma formülü, filmleri, olayların alternatif yorumlarını iletmek düşüncesinin daha ilerisine götürdü. Giderek Newsreel, filmlerin tek başlarına kalmamaları gerektiğini ve gösterim biçiminin filmin yapısı kadar önemli olduğunu kanıtlamaya başladı. Bu uygulama Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun, Arjantin'de 1968'den sonra yaptıklarına benzemektedir ve aynı temel görüşleri benimsemektedir: "(Bu tür gösterimler) her keresinde, devrimci askerî baskınlar gibi özgür bir alan, sömürgeleşmeden kurtarılmış bir çevre yaratmaktadırlar. (Gösterim siyasal bir olay olmaktadır) ki Fanon'a göre bu kutsal bir olgu, insanların dinlemek ve kendilerini dinletmek için buldukları ayrıcalığı olan bir fırsattır.

Bu dönemde New York'taki Newsreel, aktivist-sinemacılar çekirdeğinin egemenliğinde ve Kramer'in tanımladığı gibi "ampirizm ile dogmatizm arasında" gidip gelen bir çizgide varlığını sürdürmektedir. (Kramer ve Fruchter'in "Ice", "America, Summer '68", ya da "People's War" filmlerinde yaygın bir biçimde kolayca görülen) bu görüş açısına göre, gerçek malzemeler biraz bilimsel irdelemeyle örtülüp sunulmaktadır. Ampirizm, seçme yöntemi olarak savunuluyordu, çünkü Marksizm, onlara göre, sınırlı kalmıştı, katıydı (her ne kadar onlar bunun basite indirgenmiş biçimlerine dayanmaktaysalar da), ve "doğru bir çizgiye" dolayısıyla idealist bir çizgiye dogmatik olarak bağlıydı. Öte yandan ampirizm, tarihsel anın (zamanın) tekliliğini kabul ediyor ve "gerçek gereksinmelere" ve "gerçek koşullara" önyargısız bakmayı sağlıyordu. Bu gereksinimleri, bu istekleri karşılamak için neler yapılabileceğini önerme zamanı gelince Kramer ve Fruchter ne yapacaklarını bilemediler. Sık sık alternatifler öne sürmüşlerdi, ama bunların ütopya olmaktan çıkmaları için açık hiçbir düşünceleri yoktu.

Giderek gurup daha kapalı bir yapıya dönüştü. Daha demokratik hareket etmek isteği ve üyelerin sayısal ağırlığı (bu dönemde New York'taki Newsreel'in 50-60 üyesi vardı) yeniden değerlendirme ve yeniden kurma işlemine yol açtı, ama yine çekirdek gurup eziçi iktidarını sürdürmeyi başardı.

## KADIN KURTULUŞ SORUNLARI

Daha radikal bir değişme 1969 yılının sonlarıyla 1970'in başlarında oldu ve bunda da Mao'nun ilkeleri ile Kadın sorunları önemli rol oynadılar. Eleştiri-özeleştirî, başka kim-

seleleri demokratik ve bürokratik gelişme içine biçimsel olarak sokmak için bir yöntem oldu. Başarının gerçek düzeyi tabii kişilerin kendilerine bağlıydı.

Newsreel için kadın sorunuyla birleştirilen bu yöntem, birçok şovenizmi, elitizmi, bireyciliği ve özneliliği su yüzüne çıkardı. Kadınlar tartışmalar düzenliyorlardı ve kısa bir sürede farkına vardılar ki "etkin olan ve daha yüksek konuşan, filmler yapan çok az sayıdaki kadın hiç eleştirilmiyor. Erkekler kadınların kim olduklarını, ne yaptıklarını, ne düşündüklerini gerçekten hiç düşünmemişlerdi". Erkekler öteki erkekler tarafından çok eleştirildiler; kadınlara yöneltilen tek gözlem şu oldu: niçin erkekler gibi davranmıyorlardı?

Eleştiri-özeleştiri toplantıları gerçekten birçok şeylerin ortaya çıkmasını sağladı ve bir mücadele döneminin başlamasına yol açtı. Yavaş yavaş mücadele biçimleri, açık olarak belirmeye başladı ve üç sorun çevresinde birleşti: Kadının kurtuluşunun rolü ve niteliği (Newsreel çerçevesi içinde); gurubun sınıfsal yapısı; film çekme işine egemen olma ve yatkınlığını artırma. Bir süre önce beliren durum, Newsreel'in Hareket'in içindeki rolüydü. Birçoklarına göre Newsreel, propaganda birimi olarak filmler yapmaya ağırlık vermeliydi. Diğer birçokları da, (işlerini Kramer ve Fruchter de var) daha etkin bir örgütlemeye öneriyorlardı; burada üyeler belirli yerlerde çalışmalıydılar ve siyasal yönetimi almalıydılar, ayrıca film de yapmalıydılar. Her iki gurup için de gösterim-tartışma, öyle uygulandığı biçimiyle, sınırlı bir önemi olan vur ve kaç işlemiydi; üzerinde anlaşılmadıkları asıl nokta en iyi sonucu almak için güçlerin nereye kaydırılacağıydı: filmler yapmak mı, yoksa halkı harekete geçirmek mi?

Mücadeleler yavaş yavaş sonuç vermeğe başladı ve ilk yönetici çekirdeğin çoğunluğu örgütten ayrıldı. Kadınlar ve üçüncü dünyacılar yönetici kademelerde ön sıralara geçtiler; üçüncü dünyalı üyelerin yetiştirilmesine öncelik tanındı; her guruba meslek sistematik olarak öğretilmeye başlandı; filmler yapmak örgütlenmeye göre öncelik kazandı ve bütün örgüt (aylar süren bir kararsızlıktan sonra) demokratik merkezci ilkeleri benimsemeye karar verdi. Film yapımıyla ilgili kararların denetimi, az çok pratiği ve parası olanlardan, kolektif yapıya geçti. Bazı kimseler özerkliğin yok olduğundan yakın-dılar ve çekip gittiler. Diğerleri, Hareket'e uymayı temel seçtiler ve Hareket içinde örgütlenme ve diğer işlerde çalışmaya gittiler. Bu arada Newsreel, kuşakları sıkıyordu ve film yapımıyla ilgili işlemleri yürütüyordu. Bu noktada (1970 yılında) "Black Panthers", "Young Lords", "La Raza" ve "Black Workers" komiteleri gibi guruplar, Newsreel'in öne sürebileceklerinden çok daha ileri gösterim-tartışma yapabilecek bir örgütler şebekəsi gerçekleştirmişlerdi.

Çatışmalar artık günlük işlerden değildi; gerilimler daha çok birlik ve işbirliği ilkeleri üzerinde oluyordu. Üyeler çok daha fazla işçi sınıfından oluşuyordu ve artık çelişkiye düşmeyen dinamik bir metodoloji izleniyordu; marksizmin ilkeleri uygulanıyordu.

Yeniden düzenleme işinden sonra yapılan filmlerin sayıları az olduğu için eski filmlerden neler ileriye taşınacak ya da bir yana bırakılacak; şimdiden birşey söylemek mümkün değil. Kadın sorunu üzerine yapılmış bir film, desteklenmesi gereken yeni açılımları belirtmesi bakımından üzerinde durulmayı gerektiriyor:

## "MAKE-OUT" ÜSTÜNE

"Make-Out", Newsreel'in kolektif bir çalışma sonucu gerçekleştirdiği tek, hikâyeli filmidir. "Ice" ve "Passing" filmleri tamamen bireysel tasarılardı; gurup bunların yapımına katılmamasına karşın, sonradan dağıtmayı seçmiştir. "Make-Out" kişisel olmayan kolektif bir çabayı yansıtır. Filmin yapısı çok basittir. Siyasal bir görüş getirmese de gösterilen durumun çok ötelere geçmektedir: Park etmiş bir otomobilde bir kıza bir erkek vardır. Erkek kıızı öpmeye başlar, bu arada filmin ses bantında kızın kafasından geçen düşünceleri duyuruz. Kız erkeğin kendisi hakkında neler söylemek isteyebileceğini kendi kendine sormaktadır. Erkeğin birşeyler söylemesini beklemektedir. Örneğin kendi-

sinden hoşlandığını falan. Fakat erkek hiç birşey söylemez ve işine devam eder. Böylece kızın düşünceleri kafasının içinde kalır, onları iletmek mümkün değildir. Yalnız on dakika uzunluğunda olan film, bir disc-jockey'nin reklamı anonsuyla son bulur. "Kadınlığın, ne olduğunu anlamaktasınız, ne hârika şey!"

"Make-Out"un anlayışı ve gerçekleştirilmesi ekonomiktir, kıskırtıcıdır. Dışardan duyulan konuşma, görüntülerin üzerinde başarıyla işlev görmek ve başka türlü olsa olağan gibi düşünebileceğimiz, gerçekçi bir biçimde gösterilen, iki kişinin durumunu temellerinden sarsmaktadır.

"Make-Out" bu biçimiyle hiçbir sonuca varmıyor, hiçbir model, hiçbir karşılık vermiyor. Otomobildeki kız debelenmeye bırakılmıştır, bilinçlenmesiyle birlikte yapayalnızdır. Pek birşey kanıtlamayan, irdelemesi az olan bu filmi kaderiyle başbaşa bırakmak yerine, "Newsreel" filmin önemli bir işlevi olduğunu kabul etti. Bir gösterimde kızın düşüncelerinin tamamlanması, incelenmesi ve burada, seyirciler arasında bulunan kadınların film üstüne düşüncelerini, filmdeki kızın yaptığının tersine, açıklamadan gitmemeleri ve filmi tartışırken seyircilerin kesin olarak kolektif bir eyleme geçmelerinin gerektiğinin anlaşılması durumunda, "Make-Out" çok yararlı olabilirdi. Film New York'ta yüksek okullu kızlara gösterildiğinde, kızlar filmle hemen ilişki kurdular ve film çeşitli açılımlar getiren ya da özel olarak geliştirilecek çok sayıda sorunları ortaya çıkardı.

## ÖRGÜTÜN SAN FRANCISCO KANADI

Öteki film yapım merkezi olan San Francisco'daki "Newsreel" 1968 ilkbaharında kuruldu. Başlangıçtan itibaren New York'taki "Newsreel" ile kesin ayrılıklar gösterdi. O zamanki yeşermekte olan esrar, yeni seksüel uygulamalar ve komün yaşantı karşı-kültürüne her ikisinin de bir yakınlığı vardı. İkisi de başta anti-kapitalist, anti-emperyalist ve hatta anti-marxistti. San Francisco'daki Newsreel'de görünüşte üyeler arasında sınıfsal bölünmeler yoktu. Hiçbir aktivist ya da sinemacı "elit" yoktu ve kendi filmini finanse edebilecek pek az kişi vardı. Dolayısıyla baştan itibaren filmlerin yapılması hakkındaki kararlar daha geniş bir grup tarafından alınabiliyor ve filmler de daha geniş bir çevrede dağıtılabilirdi.

San Francisco'daki Newsreel, demokratik merkeziyete New York'takinden çok daha önce geçmiştir, ama San Francisco'daki de, New York'taki gibi önce demokratik-burjuva bir dönemi yaşamıştır. Bu arada az çok özerk olan çalışma guruplarının dışında merkez yönetim kurulu da bulunmaktaydı. Üyelerin birçoğu ne film yapımına, ne dağıtımına karşıyorlardı; bunların yerine otomobil tamir atölyesi, hareketin bir merkezini, bir kliniği ya da başka siyasal tasarıları yönetiyorlardı. San Francisco'daki Newsreel elinde, nasılsa birkaç film bulunan bir sol örgüt gurubuna benziyordu. Ama 1969'un sonlarına doğru yapılmak istenen şeylerin belirsizliğine parasızlık da eklenince San Francisco'daki Newsreel bunalımlı bir döneme girdi ve ancak aylar sonra biraz duruldu.

Bu bunalım üyeler arasında bölünmeye yol açtı ve iki guruba ayrıldılar; durumları üstüne incelemeler yaptılar, tartıştılar ve sonunda anladılar ki artık birlikte çalışamayacaklardır. Daha küçük olan grup ayrılıp gitti, kalanlar para sorununa bir çözüm bulunması için yeni yollar oluşturdular. Bunlar içinde en devrimci olanı, planlı ekonomiye dayanan bir çalışma programıydı. Üyelerin bir kısmı belirli zamanlar içinde işçilik gibi işler yaparken, ötekiler bütün zamanlarını film yapımına ve dağıtımına ayıracaklardı. Çalışmalar birçok isteklere cevap verdi: Yaşamaya yetecek kadarın dışındaki bir gelir "Newsreel" topluluğu tarafından yönetiliyordu; çalışmak zorunda olanlarla çalışmayanlar arasındaki eşitsizlik çok edildi; bu durum ayrıca işçi çevresinde önemli ilişkiler sağladı ve "Newsreel", filmlerinin birçoğunu işçi çevresinde yapmaya başladı.

San Francisco'daki "Newsreel", New York'takinden önce, demokratik merkeziyetçiliğin çok daha disiplinli bir biçimini oluşturdu ve filmleri önceliğe göre sıraladı: "The Woman's Film" (Kadının Filmi) nın tamamlanması ilk sıraya kondu. Film üç kadın ta-

rafından yönetiliyordu ama tamamlanabilmesi için birçok erkek de çalışmalarda görev aldı. Ayrıca sinema tarihinin ve kuramlarının öğrenilmesi programına başlandı. Bu bir Newsreel merkezinde uygulanan bu tür ilk programdır (daha önceki toplu eğitimler daha çok tarih ve siyaset üzerineydi). Bunun yanı sıra bir de propagandalarının kesin olarak "kimlere" olduğunu belirlenmesine çalıştılar.

"Newsreel", her zaman daha çok beyazların bulunduğu bir grup olmuştur. Fakat filmleri sık sık zencileri ve öteki azınlık grupları hedef almıştır; Kara Panterler üzerine yapılan dört film bunun en iyi kanıtıdır. San Francisco bunun farkına vardı ve "işçi sınıfının beyaz kesimine gidecek filmler yapilsın; çünkü biz onlara hizmet etmek için daha uygun düşünüyoruz, çünkü kendimiz de beyazız. Filmlerimiz ırkçılığı, erkeklerin şovenizmini ve küçük burjuva ideolojisi ele alıp yorumlamalıdır; çünkü bunların işçi sınıfını bölen en önemli üç engel olduğunu kabulleniyoruz" dedi. Bu kendi ırksal yapısını bilmek ve beyazların işçi sınıfı için daha çok çalışmak kararı çok önemlidir ve öteki ırkları, öteki kültürleri dışardan romantik ve röntgenci bir tutumla yüceltme eğilimlerinden kurtulmak için önemli bir adımdır. Öte yandan çok da doğal bir karardı ve yıllardır zenciler, radikal beyazları, böyle bir karar alarak ilke üstünde birleşen bir eylemin temellerini atmaya zorluyorlardı. Şimdi birçok aktivist radikal, çok uluslu grupların gereğini kabul ediyor fakat sinemayla propaganda yapanlar için bu isteği yerine getirmek çok güç; çünkü gerçekten beyaz işçiler için örgütleyici malzeme o kadar az ki.

San Francisco'daki "Newsreel" gurubu, bunalım döneminden sonra ancak "The Woman's Film"i gösterebildiğine göre daha "kimlere" sorusunun çözümlenip çözümlenmediği belli değildir.

Daha çok Portorikolu, beyaz ve zenci proleter kadınlarla yapılmış konuşmalardan oluşan "The Woman's Film" bütün öteki "Newsreel" filmlerinden daha çok "Cinéma-Vérité" (Sinema-Gerçek) tekniğine yaklaşmaktadır. Newsreel'in cinéma-vérité ile pek başı hoş değildir. Çünkü cinéma-vérité teşhis etmeye çalışır, konu yaratmaya değil. Olanları bulup çıkarır, olması gereken ve olabilecek şeyleri değil. "Newsreel" koşulların uygun-suzluğunun betimlemesini, açıklamasını isterken, olanları yalnız betimlemekle yetinemez. "The Woman's Film" de örneğin, konuşmalar içinden kadınların güncel gerçeklerinin ötesine geçen devrimci bir süreç ortaya çıkmaktadır.

"Newsreel"ın çalışmaları üstüne genel bir tanımlama yapmak için Herbert Marcuse'un "gerçeğin ötesine geçen boyut" dediği şeyi nasıl ele aldıklarına bir göz atmak gerekir. Newsreel filmleri, genellikle çok dar olarak "burada ve hemen"e katıldılar ve devrim düşüncesini, bilinçlenmenin ve siyasal mücadelenin acele ve özgül bir görünüşü olarak ele almaya pek yanaşmadılar. Filmler bozulan bir toplumsal yapının kaos'tan ve yıkmaktan değişik birşey olduğunu anlayabilecek yeteneklerini, seyircilerin önceden geliştirmiş olduğunu kabul ediyordu. Filmlerin, bu yetenekleri cılızlaştırdığının, birçok kimse pek farkında değildir. İşte bilincin bu biçimi birdenbire belirlemektedir "The Woman's Film"de. O zaman, kadınların en köklü isteklerinin karşılanmasından önce şiddetli çarpışmaların patlamak zorunda olduğunu söyledikleri duyulmaktadır.

Dziga Vertov'un sinema alıcısının gözünden doğacak dediği "Yeni İnsan" kavramı, o zaman çok az işlendi; şimdi "Newsreel" de bu genel unutkanlığın içinde yerini alıyor.

Bugünden bütün umutlarımız "Newsreel" ve benzeri başka grupların çalışmaları üzerinde toplanmak zorundadır. Nouvelle-Vague (Yeni Dalga), Yeni Hollywood, Kültür Devrimi, hepsi bir zaman için başarılı olabilir, fakat baskının, ezmenin, emperyalizmin esas ekonomik ilişkileri hep aynı kalmaktadır. Bunlar Newsreel'in karşı koymaya uğraştığı en sert çatışmalardır ve bunlara karşı, devrimin gerçekleşmesi için hepimizin birleşmesi gerekmektedir.

"Cinéaste" dergisi, cilt V, No. 4)

Çeviren : ENGİN AYÇA



# KADININ KURTULUŞU VE SİNEMA

Ruth McCORMICK

**Kadın Hareketi** (Women's Movement) ya da başka bir deyişle 68'lerden başlayarak kadının, seksüel olarak, toplum olarak ve siyasal olarak ezildiğinin bilincine varmasının patlaması, 60 yılları içinde yapılan barış ve insan hakları konusundaki hareketlerin doğrudan bir sonucu olarak kabul edilmektedir. Kadının ezilmesi, aşağı yaratıklar olarak görülmesi emperyalizmden, kapitalizmden, hatta ırkçılıktan önce gelir ve kökenlerini toplumun ilk oluşumundan başlayarak sınıflaşarak gelişmesinden alır, sonra o kadar derin, o kadar karmaşık ve böyle bir efsaneye o kadar bağlıdır ki kadınlar bile ancak bu ezilme-yi şimdi en ince ayrıntılarına kadar anlamaya yeni başlamıştır.

Genel olarak **Kadın Hareketi** içinde iç içe çeşitli akımlar vardır, ama üç ana bolum de toplanabilirler: İlk bölüm, National Organization of Women'in (**Ulusal Kadın Örgütü**) temsil ettiği **reformcu harekettir**. Bu örgüt kadının erkek gibi yerleşik düzenin içinde yerini almasını ve doktor, rejisör, sanayici subay, cumhurbaşkanı, vb. olabildiğini savunmaktadır. Bireysel ayrılıkları ne olursa olsun, peşinen kabul ettikleri temel şey kadınlığın kadınların belli başlı yerlere bütün haklarıyla katılarak girebilmesi için burjuva toplumunun içinden değiştirilebilmesinin mümkün olduğu ve bunun gerektiğidir. Reformcu hareketin Kadın Hareketine kazandırdığı en önemli hususlar benzer işler arasındaki ücretlerin aynı olması sorunu, yasal çocuk aldırma sorunu, öğrenim olanaklarının artırılması ve "kadın işi" denen yorucu işlerden kurtulmasıdır. Hareketin bu bölümü daha çok gelişmeye daha açık olan orta ve yüksek tabakalara ve beyaz kadınlara dayanmaktadır.

İkinci bölüm **radikal kadınlardan** oluşmaktadır. Sayıları her ne kadar daha azsa da orta tabakaların yayınlarının çoğunu elinde tutmaktadır ve ayrıca kadın üzerine "underground" yayınların hemen tümünün sorumlusudur. Şöyle ya da böyle kadın hareketindekiler hep ulusal kültürçüdürler. Radikal tüm kadın hareketi kuramlarının egemen düşüncesi şudur: madem ki kadının erkeğe tâbi kılınması en birincil ve en önemli ezme biçimidir, öyleyse bu temel çelişki olmaktadır. Kadının erkek tarafından ezilmesinin başlıca konu olduğunu kabul etmekle birlikte, çocukları, kendini iyi eğitemişleri, azınlık grupları, fakirleri sömüren bir düzende tek şey olmadığının da ileri sürmektedirler; gene kimileri erkeği "düşman" olarak ele alıyorklar ve kadınların toplumu değiştirecek unsurlar olmasını savunuyorlar. Radikal kadınların bir çoğu 60'lardaki "Youth Movement"den gelmektedir ve karşı-kültürün "seksüel devrim"inin onları nesne düzeyinde bıraktığını, "establishment toplumu"nda boyunduruk altında olduklarını anlamışlardır. Bütün durumlarda hepsi de ezilen kadının psikolojisi üzerine eğiliyorlar ve sorunun derinliği ve amacı konusunda geçerli sezgilere varıyorlar.

Üçüncü önemli gruplaşma **marksist görüş açısından** hareket etmektedir: yani sınıfsal ezilme kadın sorunlarının ayrılabilir bir şey değildir; zengin ülkeler yoksul ülkelere egemen olduğu, beyazların diğer renktekileri ezdiği ve patronların işçileri sömürdüğü, babaların ailenin tartışmasız şefi olduğu süreçte kadınlar da sömürülmekten kurtulamıyacaklardır. Hareketin içinde ayrıca sınıflaşma ve emperyalizme karşı çeşitli eğilimler bulunmaktadır: bunların bir kısmı radikallere daha yakındır, kimileri ise tamamen revizyonisttir fakat hepsi de, **kapitalist sistem yıkılmadığı ve sınıfsal sömür yok edilmediği sürece kadının durumunun tam olarak değişmeyeceği konusunda birleşmektedir**.

Hareketimiz daha çok yeni ve yapacak daha çok işlerimiz var, fakat görüldüğü gibi sonunda kadınlar kıpırdamağa başlamışlardır ve bilinçlenme düzeyinde ayrılıklar olsa da bu dünyada gerçek bir devrimci değişme olacağına bu hiç kuşkusuz "ikinci" seks (cins-i

lâtif) olarak görülmeyi reddeden milyonlarca kadının kitlesel eylemleri sayesinde olacaktır yalnızca.

Amerikan sinema sanayisinde, tıpkı kapitalist ekonominin diğer dallarında olduğu gibi, kadınlar, tıpkı başka renkten insanlar gibi ta baştan beri sürekli olarak bir kenarda bırakılmışlardır. Çok az ama önemli istisnalar olmuştur, ama bunlar kaideyi onaylamaktan ileri gidememişlerdir. Sinema alanında boy gösteren kimi yetenekli kadınlar da düzenin dışında (underground) çalışmaya mecbur kalmışlardır, örneğin **Maya Deren Shirley Clarke**, **Joyce Wieland**, **Storm De Hirsch**, vb...

Kadınlar tarafından ve kadınlar üzerine yapılan 1972'ye kadarki filmlerin hepsi çok az bir paraya ve az çok siyasal sonuçlu olarak yapılmıştır ve sayıları azdır. Gerçekte film anlatım yolları içinde en pahalı olanıdır ve "düzenin" dışında çalışanlar içinde burjuva ölçülerine göre gerçekten profesyonel olabilecek normal uzunlukta bir filmi çekmek için gerekli parayı bulabileceklerin sayısı fazla değildir, ayrıca "düzenin dışındaki" bu kimseler, bir kez filmlerini yaptıktan sonra onları göstermek, birşeyler öğretmek istedikleri kimselere götürmek için dağıtım olanakları da bulamamaktadırlar.

Kolayca anlaşılacağı gibi kadınlarca yapılan filmler öyle pek gelişmiş değildir; bir çoğu daha "bilince varma" düzeyinde ve çeşitli nedenlerden siyasal açılımlardan yoksundur.

**Kate Millet**'nin **Three Lives** filmi en tanınmış ve en geniş dağıtım olanakları bulanındır. İsminden de anlaşılacağı gibi, film, kendilerinden söz eden orta tabakalardan üç beyaz kadını anlatmaktadır. **Three Lives**'in önemi kadınlar hakkında söylediği o azıcık şeylerin bile öğrenilmesi gereken şeyler olmasındandır.

"Three Lives" filminde çalışmış olan İngiliz **Midge McKenzie**'nin **Women Talking** filmi de ülke içinde dağıtılmaktadır.

**A Woman's Place** filmi 1970 yılında Oxford Üniversitesi'nde düzenlenen Kadının Kurtuluşu Konferansı sırasında çekilmiştir.

**It Happens to Us**, profesyonel bir sinemacı olabilmek için kendini gerçekten yetiştirmiş olan **Amalie Rothschild** tarafından yapılmış, çocuk aldırma üzerine 29 dakikalık bir filmidir.

N.Y.U. Film School öğrencilerinden bir grup kadının yaptıkları 8 dakikalık renkli **Bail Fund Film**, kısalığına karşın doğru bir marksist tavır alabilmekte, yoksul ve ezilen bir kimsenin sonunda hapse gireceğini gösterebilmektedir.

En iyi ve en tamam film **Julia Reichert** ile **Jim Klein**'in yaptıkları bir saat uzunluğundaki siyah-beyaz **Growing Up Female - As Six Become One** isimli belgesel çalışmadır. Çeşitli sınıflardan ve renklerden 6 kadın çocukluklarından başlayarak 11, 16, 21 ve 35 yaşlarındaki hayat öykülerini anlatmakta, çeşitli durumlardaki davranışlarını açıklamaktadır. Film ayrıca, kadınları büyümeleri boyunca etkileyen okul, çalışma, rock müziği, reklâmlar, hatta evlilik gibi toplum güçlerini inceliyor.

**The Woman's Film** yapılanlar içinde siyasal açıdan en iyi olan filmidir.

**Amalie R. Rothschild**'in 33 dakikalık 16 mm. lik renkli **Woo Who? May Wilson** filmi, yaşlı bir dulun yaşamını yeniden, artist olarak kurmasını anlatmaktadır.

**I Am Somebody** ise bir hastahanedeki ayak işlerini gören zenci kadınların grevini konu etmektedir.

**Nell Cox**'un 35 dakikalık renkli 16 mm. lik **A to B** filmi 16 yaşında bir kızın okuldaki son gününü anlatmaktadır.

Ele alabildiğimiz bu az sayıdaki film dışında daha başka çalışmalar da var ve bunların giderek artacağını umuyoruz. **Newsreel**'deki kadınların kadın işçiler üzerine bir film hazırlamakta olduğu söylenmektedir, ayrıca **Julia Reichert** kadınlar ve suçlar konulu bir film tasarlamaktadır. Emin olabiliriz ki Hollywood da "Women's Liberation" konusuna eğilecektir ve muhtemelen bir kadının yöneteceği bir film yaptıracaktır.

İçinde bulunduğumuz duruma baktığımızda kadınların sinema sanayisi içinde önemli bir yer edinmekte olduklarını kolayca görmekteyiz. Avrupa bu konuda ABD'ye göre çok daha ileri, fakat bu sorun dünyanın her yerinde ön plâna çıkmaktadır. Bu yazıda ticarî amaçlarla yapılan filmlerden söz etmiyoruz, daha başka türlü, değişim için gereken güçlerin yaratılmasına katkıda bulunmak üzere bilinçlenmeyi arttıracak, eğitecek filmlerden söz ediyoruz. Bir militan kadın sineması için olanaklar sınırsızdır: kadın işçiler, zenci, portorikolu, kızılderi kadınlar, tutsak kadınlar, sağlık yurtlarındaki fabrikalardaki, gettolardaki kadınlar vb..., üzerine filmler yapabiliriz. Yoksul bir kadının çocuk aldrabilmesinin ne kadar güç olduğu üzerine yine bir film yapılmasın? Ya da homoseksüel kadınlar üzerine duyarlı, içten bir film? Ya da orospular üzerine (Hollywood'un sık sık yaptığı parlak, sevimli, şık orospular üzerine değil), ama çocuklarına bakabilmek için, ya da esrar bulabilmek için, ya da okuyabilmek için orospuluk yapan, hatta yakın zamanda kimi kadın hareketi gruplarını şaşırtan şu orospuluğa "yapabileceğim en uygun iş budur" diyen ve gerçekten yaşayabilmesi için gerekli bir parça parayı kazanacak başka olanakları olmayan kadınlar üzerine neden olmasın? İşsiz anneler, madencilerin karıları, ya da atletler, klasik baleciler, hatta mankenler, yani görünüşü gibi parlak olmayan ve iyi odanmayen, meşhur olmuşlar dışında, yüksek ihtisas isteyen disiplinli yaratıklar üzerine ne yazık ki elle tutulur filmler daha yok. Hastahanelerdeki günlük uğraşlar ve yiyecek fiyatlarının yüksekliği konulu filmlere, genç ve yaşlı kadınlar, grevci kadınlar, okullardaki kadınlar konulu filmlere gereksinmemiz var. Kendi yaşantıları üzerine, erkekler üzerine ve çocukların yaşantılarındaki yeri üzerine filmler yapacak kadınlar gerekli bize. Belgesel, cinéma-vérité, ya da öykülü oyunculu olabilirler. Sözü ettiğimiz filmler daha başlangıç çalışmalarıdır ve yapılanlar hakkında eleştiriler yapmak için daha erkendir.

Filmlerin çok paraya çıktığı ve daha önemli olan, örneğin, yardım fonu için, yasal savunmalar için, çocukların bakımı için, gıda kooperatifleri için, grev fonu için, yayınlara için paraya gereksinme olabileceği sık sık söylenmektedir. Bütün bunlar doğru ve birçok kişi bu bakımdan film yapımına öncelik vermiyor. Ama Lenin'in filmler üzerine dediklerini anımsayalım, sanatlar içinde en önemli yeri alabilecek sinema üzerine dediklerini. Ama yalnız **Lenin** değil, bizim kendi yönetici sınıflarımız da sinemanın önemini bilmekteler ve bizi sinsi ve yalan dolu bir propagandanın içine öyle bir sokmuşlardır ki iyi yapılmış, eğlendirebilen ve gerçekçi, doğruları gösteren militan bir film hiç şüphesiz milyonlarca seyirciyi kendine çekebilecektir.

(Cinéaste, İlkbahar 1972)

Çeviren : ENGİN AYÇA

## "İŞ" (WORK)

Sen. ve Yön./ Fred Wardenburg. Foto (renkli, 16 mm.)/ Burleigh Wartes. Kurgu/ Maria Harriton. Sesler/ Eugene Smalls. Uzunluğu/ 15'. Dağıtım/ Tricontinental Film Center. Yapım yeri ve yılı/ ABD, 1970.

Film Detroit yolu üzerinde ABD'deki yıllık otomobil üretimini bildiren bir afişle başlar. Montaj zincirinde çalışan bir işçi Michigan'da Dearbor şehrindeki devasa Ford River Rouge fabrikasına doğru ağır yol almaktadır. Fabrikanın içinde film çeşitli montaj çalışmalarını gösterirken işçilerin işleri üzerine olan duygularını da konuşmalarda yansıtır. Filmin tek yorumu, denk geldikçe konan Karl Marks'ın Ekonomik-Felsefi Notları'dır. Montaj zincirindeki çalışma, aynı yapımla üzerine, seri dışı arabaların yapıldığı bir bölümdeki çok değişik bir tip çalışmayla karşılaştırılır. Film montaj zincirinden çıkan arabaların görüntüleriyle ve yönetmenin bir yorumuyla son bulur.

### “Work” üzerine yönetmenin söyledikleri :

“Bu filmle yapmak istediğim, iş hakkında insan deneyi üzerine genel ve temel bir şeyler söylemekti. Montaj zinciri üzerine doğru ve yanlışları birlikte vererek bir soruşturma yapmak istemiyordum. Montaj zincirini ele aldım çünkü orası insan gücünün, yararlılık adına, perversiyonunun en açık ve sert görüldüğü bir yerdir.

Her zaman olduğu gibi, montaj zinciri düşüncesine karşı olan nefretlerini açıklıkla anlatabilecek işçileri aramaya işe başladım. Fakat hiç birinin bu nefreti duymadığını saptadım. Tikisindikleri şey ırkçılıktı, zorbalıktı, baskıydı. Fakat bunda montaj zincirini suçlamıyorlardı. Scrumlular müdürleriydi, bölüm şefleriydi, sendika yöneticileriydi. Kısaca Detroit'te montaj zincirine karşı olan bir işçiye rastlayamadım. Gene de montaj zincirinin otomobil sanayisinin can damarı olduğunu ve insanların yaşamlarını çökerttiğini biliyorum. İşçilere zarar vermekle kalmıyor, felsefesini bütün diğer çalışma biçimlerine de, sinema dahil, aşıyor. Böylece montaj zinciri karşısındaki kendi kavranışlarım üzerine bir film yapmaya karar verdim. Görüşlerimi desteklemek için işçileri, fabrikayı ve Karl Marks'ı “kullandım”. Marks'ın Ekonomik-Felsefi Notları'nı iki nedenle kullandım : önce, yüz yıl kadar önce yazdığı şeylerin bugün de doğru olduklarını göstermenin anlamlı olduğunu düşündüğüm için; ikinci olarak Marks'ın söylediklerinin cinéma-vérité'nin ötesine geçmemi ve oradan başka türlü elde edemeyeceğim bir anlamı çıkarabileceğimi düşündüğüm için.”

Fred Wardenburg

## WORK (İŞ)

### FILMİN KONUŞMALARI

**Anlatıcı** — İnsanın esirliği, işçi ile üretim arasındaki ilişkilerde yatar ve her çeşit esirlik bu ilişkilerin bir sonucudur. Bunları Karl Marks söylemektedir. Zanaatkarlıkta işçi bir âletten yararlanır; fabrikada ise makina ondan yararlanır ve o makinanın hareketlerini izlemeğe zorunludur. Bir zanaat atölyesinde çalışanlar canlı bir mekanizmanın parçalarıdır, fabrikada ise bu mekanizma cansızdır, işten bağımsızdır ve işçi onun yalnızca canlı bir parçasıdır. İşçinin yabancılaşması neleri içerir. Herşeyden önce iş onun tabiatının bir parçası değildir, dolayısıyla kendini işi içinde var edemez, daha çok kendini kendini reddeder.

**Birinci işçi** — İnsan burada insan değildir ki, bir numaradır yalnız.

**Anlatıcı** — Ve sefalet duygusu onun kafa ve fizik (vücut) enerjilerinin serbestçe gelişmesine olanak vermez, hatta fiziksel çöküntüsüne, düşünme yeteneklerinin gerilemesine yol açar.

**Birinci işçi** — Şimdi burada içeride iki buçuk saat sonra... İki buçuk dakika ve insanın yeter diyesi geliyor.

**Anlatıcı** — İşçi ancak serbest, boş zamanlarında kendini bulabilir, oysa çalışırken kaybolmuş gibidir. Bir gereksinmenin tatmin edilmesi değil, ama yalnızca başka gereksinimleri tatmin edecek bir araç. Çalışırken kendi kendisine ait değildir, bir başkasıdır.

**İkinci işçi** — Babam okula hiç gitmemiştir, Ford ona bir iş verdi ve... işte ona bütün verdikleri de bu. Biliyor musunuz... onu böylece işe yerleştirdiler ve dediler ki : istersen burada ölebilirsin de! Düşündükleri şey eğer beni hep böyle zaruret içinde tutabilirlerse... dinleyin, eğer yaşayabilecek kadar biraz para sahibi olabilirim, hemen dışarıya çıkıp şu saati parçalayacağım.

**Üçüncü işçi** — Bak arkadaşım, diyorum ki buradan deli çıkarsın, yalnızca peş peşe on saat, bir dinlenmeyle üç saat çalışmak için, şunu bunu almak için hep ileri geri



gidip sonra buraya dönüp, istim üstünde çalışmak için sana ne kadar zaman gerektiğini hesaplarken çıldırır gidersin.

**Dördüncü işçi** — Olduğu gibi kabul et, sana para gerekiyor, montaj zincirinden kaç arabanın geçtiğine niye bakasın... şöyle bir göz atmak ve "işte bir araba daha" demek yeter, sana hangi boyanın gerektiğini görürsun, gidip boyaları alırsın ve arabaya çıkarsın. Kaç araba olduğu hiç düşünmezsin, hatta herifin birinin sokakta neler yaptığı bile seni ilgililendirmez, çünkü eğer bunlarla kafanı yorarsan burada barınamazsın. So kağa çıkarsan orada senin için bir şeyler yoktur, öyleyse.. birtakım düşüncelere boğ vermek en iyisi, onun yerine... ha... cuma "adam" evime parasını almaya gelecek, bu paraları bulmam için montaj zincirinde bir aşağı bir yukarı koşmam gerekiyor, işte onları düşünürsün... kendine biraz daha güç vermek... çünkü biliyorsun sana para gerekmedir ve bunların bulmalısın ve şimdilik burası senin için tek yoldur... montaj zincirinde, şu arabanın peşinden aşağı yukarı koşarken. Sırtındaki "adımı" atman için işini iyi yaparsın, çünkü "adam" sırtındayken her şey daha bir kötüleşmektedir. .. durum kötüleşirse daha az iş yaparsın, ve eninde sonunda da kendini kapının dışında bulursun, öyleyse dayanmak en iyisidir, sürdürürsün.

**Anlatıcı** — İnsanın diğer insanlara yabancılaşması, kendi işinin ürününe yabancılaşmasının doğrudan bir sonucudur. Bir insan kendi kendisiyle karşı karşıya geldiğinde başkalarıyla da gelir. İnsan ve işi arasındaki ilişkilerde geçerli olan, onun başkalarıyla olan ilişkileri için de geçerlidir.

**İkinci işçi** — Şu beyaz arkadaş montaj zincirinin karşı tarafında çalışır. Ben işimi bitirmek üzereydim, bırakacaktım. Onunla biz hep küfürleşiriz, fakat birbirimize düşman falan değiliz ha, yalnızca değişik kliklerdeniz, kendi aramızda olan bir şey, anlıyor musunuz, o bana ağzına geleni söyler ben de ona, bu her gün olur, arkadaşız biz anlıyor musunuz. İşte, baktım ki suratı mosmor olmuş, duvara yaslanıyor, hiç de iyi değil; birden burnundan kan boşandı, hemen yakınında da Bölüm Şefi vardı, bu Bölüm Şefi elini uzatıp düğmeye basarak montaj zincirini mi durdursun yoksa adamı mı tutsun bilemiyordum, adam gidiyordu anlıyor musunuz, öne arkaya yalpalıyor, montaj zincirinin üzerine düşecek gibi, ben hemen kolumu uzatıp montaj zincirini durdurmak zorunda kaldım, çünkü her tarafta durdurma düğmesi vardır, biri de benim taraftaydı ve ben kolumu uzatıp durdurmak zorunda kaldım. O zaman Bölüm Şefi işçiyi yakaladı ve montaj zincirine düşmesine engel oldu ve geriye çekerek yere yatırdı, anlıyor musunuz. Bölüm Şefi, nasıl denir... 60, 40, 100 insanın başı. Ve ilk yardımdan hiç anlamıyor, bütün bildiği üretim için bölümün çalışmasını sağlamak, onun işi bu, ne pahasına olursa olsun bölümü çalıştırmak.

**Beşinci işçi** — Seri dışı bölümünde çalışmaya başlamamın nedenlerinden biri, ben önceden hadde bölümündeydim, hep aynı şeydi sürekli, oysa burada insanın bunun gibi bir şey... yapabilmesi olanağı vardır... (anlaşılmayan sesler)... Şu kapıdan bir müşteri girdiğinde, bazan kafasında ne istediğini bilmektedir, bazen de bilmez; bir araya geldiğimizde her zaman çeşitli düşünceleri tartışırız, neler yapabiliriz, onu nasıl yapabiliriz gibi şeyleri tartışırız.

**Anlatıcı** — İnsan yaşamak için çalışır, yaşantısında çalışmanın yerini hesaplamaz bile. Yaşantısından bir fedakârlıktır daha çok onun yaptığı, çalışmasının ürününe verdiği can sonunda onun karşısında yabancı, düşman bir güç olarak belirir. Bunu Karl Marks söylüyor. Her özgür insan bugün olduğundan daha fazla bir şeydir: olabileceği şeydir. Bütün yaşantısında olduğu gibi, çalışırken de gelecekteki kendisini yaratmak için mücadele eder. Şeylerin kitlelerce üretiminin gizli bir ücreti vardır. Bu şeyleri, işçilerin gelecekteki varlığı üretmektedir. Bu ücret ödenecektir. Bunu ben söylüyorum.

(Pesaro film festivali broşüründen alınmıştır)  
Çeviren : ENGİN AYÇA

# Filmler

Astronot-tanrılar masalı...

## TANRILARIN ARABALARI

"Chariots of the Gods". Yönetmen/ Dr. Harald Reinl. Senaryo/ Erich von Daniken'in iki eserinden. Görüntü yönetmeni/ Ernest Wild. Müzik/ Peter Thomas. Alman belge filmi Renkli.

"Tanrıların Arabaları" bir bakıma bir yanlışlıklar komedyası. Yanlış bir varsayım-dan hareket eden, yanlış bir amaç taşıyan ve yanlış bir mantığa dayanan bir film. Aslında sinemasal açıdan olsun, ele alınan konunun işleniş biçimi bakımından olsun, **Tanrıların Arabaları** üstünde öyle uzun boylu söz edilmesini gerektiren bir neden bulmak oldukça zor.

Nedir kı, bütün bu yanlışlıklar içerisinde film bir yandan belli bir seyirci sayısının ilgisini çekmekte, nitekim İstanbul'da iki sinemada birden ikinci haftasına girdiği görülmekte, öte yandan konunun dayandığı kitap (daha doğrusu kitaplar: Erich von Daniken'in hem "Tanrıların Arabaları" hem de "Yıldızlara Dönüş" kitaplarından yararlanılmış), bu edebiyat türünde ülkemizde rastlanmamış satış sayılarına ulaşmakta. Bir de şu var: **Tanrıların Arabaları** filmi görünüşte yeni, alışılmadık birtakım iddialar ortaya atmakta, hatta bir kısım seyircide bu görüşlerin "ilerici" olduğu sanısı uyanmaktadır.

Filmin ilk bakiştaki varsayımı şu: günümüzde çeşitli bilim dallarının, özellikle arkeolojinin çözemediği veya tam çözemediği bazı sorunlar bulunuyor. Örneğin Mısır'daki piramitlerin yapımı ile ilgili bazı noktalar, örneğin Orta Amerika'da kıyı kenarlarına veya ovalara çizilmiş bir takım devasa arazi resimleri. Arkeoloji, bütün bunların nasıl, niçin ve neden yapıldığını tam olarak açık layamadığına göre, bu yapıtlar olsa olsa eski zamanlarda yeryüzüne inmiş, kökeni başka yıldızlarda olan yaratıklar tarafından veya onların yardımı ile yapılabilmıştır. Üstün zekâlı, üstün güçlü olan bu astronot-yaratıklar da o devrin insanlarınca tanrı diye kabul edilmiş, işin sonunda "astronot-tanrılar" hem insan uygarlığının başlamasına, hem de insanlarda bir tanrı düşüncesinin doğmasına yol açmış. Bu varsayımdan hareket eden **Tanrıların Arabaları** filminin yapımcıları için, kameranın önüne ne rastlamışsa, hepsi "astronot-tanrıların" varlığını kanıtlayan birer belge olmuş. Böyle bir varsayımı neresinden tutmalı, neresinden eleştirmeli? Ama üzerinde biraz durdukça, göze çarpan bir iki nokta var. Büyük Sahra'daki Abu Simbel kalıntılarının duvarları gösterilirken, "acaba bu duvarları bugün bunların elli metre ötesindeki kulüblerde oturan yerlilerin ataları mı yapmıştır?" biçiminde bir yorum getiriliyor. Düşünüyorsunuz, evet bugün bu derme çatma kulüblerde oturan, iki yılda bir kıtlık olunca açlıktan binlercesi ölen bu yerliler bu duvarları yapmış olamazlar. Bir de filmin tarihe bakış biçimi de benimsendikten sonra (aslında bütün soru burada). Büyük Sahra yerlilerinin atalarının da bu yapıtları yapmış olamayacaklarını kabul etmek de pek zor değil. Sonra Orta Amerika'daki Aztek tapınaklarını, inka uygarlığının kalıntılarını görüyoruz. Sonuç hep aynı. Bu yapıtları bu insanlar yapmış olamaz (veya kendi başlarına yapmış olamazlar). Sonra sıra Pirî Reis'in haritasına geliyor. Gene öyle — bu haritayı Pirî Reis yapmamıştır, başkalarından kopya etmiştir, ama o başkaları da (ki Pirî Reis'in ataları olmaları gerekir) haritayı kendileri yapmamıştır, çünkü Pirî Reis'in haritası bugün uydulardan çekilen yeryüzü fotoğraflarına çok benzemektedir. O zamanlarda da uydu olmadığına göre... (Hemen belirtelim ki, buradaki iddia çok yavan kalmaktadır. O zamanlar — 1532 — dünyanın yuvarlaklığı bilindiğine ve küre biçiminde haritalar yapıldığına



göre, böyle bir küre haritaya baka baka yer yuvarlağının uzaydan çekilmiş fotoğrafına benzeyen bir harita pekâlâ "astronot-tanrılarının" yardımı olmadan da çizilebilirdi). Ancak rastlantı mıdır, yoksa bilmediğimiz başka bir nokta mı var, nedense "astronot-tanrılar" hep bugün "**Üçüncü Dünya**" diye adlandırılan bölgelere inmişler (filmde bu bölgelerin dışında kalan ve üzerinde önemle durulmayan bir iki yer gösteriliyor), bu bölgelerin insanlarını etkilemişler, bu insanların uygarlaşmalarına katkıda bulunmuşlar. Değil Avrupa'daki katedraller veya eski Roma uygarlığı, İngiltere'deki menhir'lerle bile bir ilişkisi olmamış bu "astronot-tanrılarının". Herhalde Orta ve Güney Amerikalılar, Afrika-lılar, Orta-Doğulular ancak insan üstü yaratıkların yardımı ile uygarlaşabilmişken, (ki bunun da ne dereceye kadar gerçekleşebildiği filme göre kesin değil), Avrupalılar bilimde de, kültürde de kendi başlarına gelişebilmişler. Böyle bir görüş hem Batıda epey ilgi toplar, hem de diğer ülkelerde "bizim zaten adam olamayacağımıza" yürekten inan-ları rahata erdirir. Seyircinin bu tutumu bilinçli de olabilir, bilinç-dışı da olabilir.

Bir görüşe göre de **Tanrıların Arabaları** insanlardaki tanrı kavramının doğuşunu "astronot-tanrılara" bağlamakla, dinsel eleştiride bulunduğundan ilerici öğeler taşıyor-muş, hatta "solcu" bir film bile imiş. Ortaya ne oldukları, ne olmadıkları belli olma-yan, hem insana benzeyen, hem insan olmayan başka yıldızlardan gelme bir canlı ya-ratıklar düşüncesi atmak, kişiyi olsa olsa ya **bilinmezçiliğe** (agnosticisme) götürür, veya yeni bir "**uzay dini**" yaratır (Erich v. Daniken'in papalığı ve Dr. Harald Reinl'in pisko-posluğu altında).

Filmin amacı yanlış demiştik, aslında tam anlamı ile doğru bir söz değil. Eğer hem olabildiği kadar çok satış yapılacaksa, hem de bu arada belli görüşler seyirciye şu veya bu biçimde kabul ettirilecekse, film kendi tutumu içerisinde tutarlı bir amaca sa-hip.

Bir de filmin "bilimsel ispatlarda" bulunmak için uyguladığı kendine özgü mantığı var. Soru veya ima yolu ile, belirli nesnelerin ancak "astronot-tanrılarca" veya onların yardımı ile yapılmış olabileceği görüşünü ortaya attıktan sonra, bunu "ispatlamak" için yine aynı nesneler (piramitler, Aztek tapınakları, arazi resimleri vb.) gösteriliyor. Herhai-de tümevarımsal düşüncede, varılan sonucun doğru olabilmesi için, bunun başlangıçtaki önermeden bağımsız başka bir önerme tarafından da desteklenmesinin gerekli olduğu ku-ralı Dr. Harald Reinl'e kadar ulaşamamış. Açıkça söylemek gerekiyorsa, film ortaya at-tığı iddialara inanmak isteyenleri pek zor bir durumda bırakıyor. Binlerce yıl önce, hem de çok uzak yıldızlardan gelen "astronot-tanrılarının" uzay elbiseleri ve özellikle başlıkları ne kadar da günümüzdekilere benziyor. Bindikleri füzeler bile aynen günümüzün füze-

leri gibi "şimşekler ve gök gürültüleri" içerisinde hareket ediyorlar. Boş vakitlerinde gidip Sibiry'a da mamut avına çıktıkları zaman da kurşun atan mavzerlerini yanlarına almayı unutmuyorlardı (Acaba, diyoruz, bizim eski Şişhane ustaları tüfek yapmasını "astro-not-tanrılardan" mı öğrenmişlerdi?)

Ancak yukarda belirtmeye çalıştığımız bütün hususlara rağmen, içimizde yine de kesinlikle cevaplayamadığımız bir soru kalıyor. İnsanlık tarihinin temel sorunları üzerinde yüzyıllardan beri ciltler, kütüphaneler dolusu bunca araştırma ve inceleme yapılmışken, bazı sorunların bir tek yanını bile çözmek için bir tek araştırmacının ömrü yetmezken, mantık kuralları ile araları pek hoş olmayan Erich von Daniken ve yönetmen Dr. Harald Reinl bütün bu bilgileri nasıl elde etmişlerdir? Yoksa **Tanrıların Arabaları** "astronot-tanrılarının" bilfiil katkısı ile yapılmış olmasın?

Jak KAMİT

## Sömürü arabaları

Kuşkusuz insanlığın bilmediği sayısız şey vardır evrende ve insanoğlu şimdiye kadar olduğu gibi bu bilinmeyenler denizinde ilerlemesini sürdürecektir, bilgilerini arttırdıkça da karşısında daha etkin bilinmezlerle karşılaşacaktır. Bilinmeyen olduğu yerde her iddia doğrudur, ama her iddianın doğru olduğu yerde de hiç birşey doğru değildir. Değişmeyen şey bilinmezliktir ve insan bu bilinmezlikte ilerlemektedir.

Buna karşılık insan birçok şeyi de bilmektedir.

"Tanrıların Arabaları" filmi bazı bilgilerimizin bir kez daha kanıtlanmasını sağladı, yani insanları daha iyi sömürebilmek için kafalarının içine yabancılaştırıcı hayaller, düşünceler sokmak.

Filmde ileri sürülen iddialar ve kanıtlar aslında çok önemli şeylerdir ve ciddidir, ve henüz kesinlik kazanmamış iddialardır. Bunun tartışması, araştırılması, sonuçlandırılması öncelikle uzmanlık isteyen bir çalışmadır. Kuşkusuz bu tartışma ve araştırmalar kimi çevrelerde yapılyordur da. Film bu açıdan bilimsel bir iddiayı kanıtlamak ister görünmemektedir. Daha çok seyircilere birçok malzemeyle birlikte çeşitli sorular ve varsayımlar getirmektedir. Seyirci bunlar karşısında âcizdir, pasiftir, zayıftır, çünkü karşı koyacak delillere ve olanaklara sahip değildir. Bir buçuk saatlik gösterim boyunca bir bombardımana tâbi tutularak çökertilmek istenmektedir.

Bütün bu iddialar doğru olsa ne değişecektir? Sömürü, insanın insanı ezmesi, ırkçılık ortadan mı kalkacaktır? Türkiye'deki yaşantı birden düzelecek midir? Kağıt arabaları tanrılarının arabaları mı olacaktır? Ne olacaktır yani? Dünyamız bir deney tahtasıysa bizlerin yapabileceği hiç birşey yok mudur? "Kuklalar ne yapabilir ki, kuklacının istediklerinin dışında" mıdır?

İnsanın düşünce ve görüşlerinin sınırını genişletmek, yeni, devrimci (?) ufuklar açmak iddiası öne sürülebilir. Ama yüzmeye bilmiyeni okyanusun ortasına atıp ufkunu genişlet demek bir anlam taşır mı? İnsanoğlu zaten sürekli soran, araştıran bir varlıktır. Onun bu yeteneklerinin engellenmesi, saptırılması, insanın insanı ezdiği, sömürdüğü bir düzende, egemen yönetici güçlerce tüm olanaklar seferber edilerek istenmektedir.

Tanrı kavramını inançlar düzeyinden kurtarıp bilimsel temellere oturtmaya çalışmak çağımızda sayıları gittikçe artan tanrı tanımazlara karşı bilimsel görünümdeki kanıtlarla çıkarak başka bir düzeye ve kapsamda tanrı kavramını egemen kılmak ve kaderi bilimsel temellere oturtmak, filmde rus bilginlerini de kullanarak "işte bakın onlar bile bu konuya eğiliyorlar" demek ne anlama gelir?

Günlük yaşantımızda önemli olan "Tanrıların Arabaları" değil para babalarının arabalarıdır. Binerse zaten tanrılarının arabalarına da parababaları biner. Biz ona bakalım ve de bakışlarımızı göğe çevirelim derken önümüzde hazırlanan tuzağı görmeyip içine düşmeyelim.

Engin AYÇA



## YANAŞMA

**Yönetmen ve senaryo/ Duygu Sağıroğlu. Görüntü yönetmenleri/ Orhan Kapkı - Kaya Ererez. Oyuncular/ Cüneyt Arkin, Meral Zeren, Turgut Özatay, Hayati Hamzoğlu, Haydar Karaer, İbrahim Uğurlu, Sabahat Işık. Uğur Film yapımı (1973). Renkli.**

**Duygu Sağıroğlu**'nun sansürce yasaklanan ve piyasada gösterilme olanağı bulamayan, başarılı sayılabilecek **Bitmeyen Yol** filminin yönetmeni olması **Yanaşma** yı görünce bizi yeni bir şaşkınlığa daha uğrattı. Yönetmenin geçen mevsim gördüğümüz **Leylâ ile Mecnun** filmi de bilinen efsaneyi değiştirip çarpıtarak, Yeşilçam'ın yoz melodramlarının bir yenisi haline getirmişti. Konu ve içerik yönünden farklı olmasına karşın **Yanaşma** da aynı çizgiye takılıp kalıyor.

Filmin konusu köyde geçer. Derviş Ağa'nın (T. Özatay) yanaşması Mehmet'i (C. Arkin), bir başka ağa olan Müslim'in (H. Karaer), güzel kızı Cano'yla (M. Zeren) olan gönül ilişkisidir anlatılan. Hikâye, 15 yıl önceyi ele alan Mehmet'in çocukluk döneminde başlatılır ve bu dönemde bir eşiği Kara Ali (H. Hamzoğlu) kişiliği de çizilmeye çalışılır. 15 yıl sonra, Kara Ali de, ona karşı güçlü olmak isteyen Derviş Ağa'nın oğlu da Cano'yu babasından isterler. Oysa Cano, Mehmet'i sever. Film Cano - Mehmet ilişkileri ile gelişir ve vurdulu-kırdılı, bol ölümlü bir biçimde kapanır. Sağ kalan tek kişi Mehmet olacaktır.

**Sağıroğlu, Yanaşma**'yla bir köy filmi yapmak istiyor, oysa ortada köy yok. Köylü ise figüran olarak kullanılıyor. Bu bile Kara Ali'nin köye gelmesi, düğün ve Cano'nun taşlanması bölümlerinin dışına çıkamıyor. Çalışılan mekânın köy olduğunun anlaşılmasına karşın Sağıroğlu, bize köyü tanıttiriyor (genel planlara bile başvurmada) çekimlerden kaçınmış. Pek az yerde köy evlerine tanık oluyoruz. Filmde köylülerle yanaşma, bütünlük kurulumak istenmediğinden, köy yaşantısına uzak kalmış oluyor. Sağıroğlu, önceden İstanbul'da yazılmış olan senaryosunu köye girdince mekân özelliklerine göre renklendirmeye dahi yanaşmamış.

Çevre-insan ilişkisi yeterince ele alınmadığından, gösterilen iki ağa kişiliğinin ayrıntılı açıklaması, köylülerle olan üretim ilişkilerinin niteliği de belirtilmemiş oluyor. Hatta filmde, ağaların karşısında, Derviş Ağa'nın üvey oğlu olan yanaşma Mehmet'in dışında köylü tipleri de gösterilmiyor. Ağaların ağa olduklarını dahi ancak dialoglardan anlıyoruz. Böylece çizilen ağa tipleri dahi çarpık, temelsiz ve kukla kişiler oluyorlar.

Ülkemizde yarı-feodal unsurlar, altyapı değişmedikçe sürecektir. Köy ağaları, büyük toprak sahiplerinin küçük uzantıları olarak bugün varlıklarını sürdürmektedirler. "Çeşitli kaynaklardan toprakları mülk edinme yolları varsa da..." ağa sınıfına geçmek için "... Bir başka toprak edinme yolu da, köy tüzel kişiliğine ya da devlete ait toprakları meşru olmayan yollarla tapulu mülk haline getirmektir. Bu usule daha çok tapu müessesesi kurulduktan sonra başvurulmuştur..." (1). Devamla "... Ağaların köylü sınıfı ile olan ekonomik ilişkileri bir başka özelliklerini ortaya koyar. **Ağalık, köylü ile ilişki kurulmadan mevcut değildir** (altını biz çizdik). Her zengin köylü ağa değildir. Ağa, üretimde yoksul köylüleri çalıştıran ve onlara emekleri karşılığında bir miktar ürün veren ve onlar üzerinde bu nedenle sosyal baskısı bulunan kimsedir. Ağa, köylünün sosyal ilişkileri üzerine de etkili olur..." (2).

Bu açıklama savımızın haklılığını ortaya koymaktadır. Ağa olarak karşımıza çıkan Derviş ve Müslim ağalar, ağa-köylü ilişkisi ortaya konmadığından, havada kalıyorlar. Filmin bir yerinde, iki ağayı, yeni bir traktörün üzerinde görüyoruz. Bu da gösteriyor ki, ağalar, köylere (toprağa) makineyi sokmuşlar. Ama filmde, traktör de bir motif olarak kalıyor; toprak-makine-köylü ilişkisi üzerine gidilmeye. Makine toprağa girince "... ağa, artık ortak yerine, ücretli köy emekçisi çalıştırmaya başladı..." (3).

Filmin başlarında, Eşkiya Kara Ali köye geliyor. Ve Kara Ali'nin Derviş Ağa üzerinde bir otoritesi olduğunu görüyoruz. Örneğin Derviş Ağa'yı kendi sofrasında oturturmuyor ve kendisine hizmet etmesini emrediyor. Derviş Ağa'nın da bu otoriteyi kabul ederek duruma boyun eğdiği görülüyor. Burada ağa-eşkiya ilişkisini biraz irdelemek gerekli.

Ülkemizde eşkiyalığın, tarihsel süreç içinde değişimlere uğradığı bir gerçektir. Osmanlıdaki eşkiya, Kurtuluş Savaşı yıllarındaki eşkiya ile belirli farklılıklar gösterir. Eşkiyalık üstüne iki roman ustası Yaşar Kemal ve Kemal Tahir'in birer konuşmaya verdikleri yanıtlardan yararlanalım :

**Kemal Tahir :** "Eşkiyalık devletin zayıf düştüğü, büyük sarsıntılar geçirdiği dönemlerde görülür. Salt eşkiyalık değil, böyle karışık dönemlerde her çeşit hırsızlık, ahlaksızlık, soygun görülür. (...) Verginin mal olarak alınması şartları köylünün eşkiya korkusu altında tutulmasını bazı mıntikalarda zorunlu hale getirmiştir. (...) Çakırcalı İngiliz ajanı idi. (...) Memleketin kaderi ittihatçılar tarafından Alman emperyalistlerine bağlandıktan hemen birkaç ay sonra bu Çakırcalı denen namussuz bir zaptiye müfrezesi tarafından tepelenmiş, ayağından bir ağaca asılarak halka gösterilmiştir..."

**Yaşar Kemal :** "Tarihte zamanını etkileyen bazı eşkiya olayları olmuştur. Bir eşkiya olayının ya da birçok eşkiya olayının tarihi etkileyeceğini sanmıyorum. Yalnız eşkiyalık insanlığın olaylarından bir tanesidir. Ve bu sürekli olayın tarihi etkilemediği söylenemez. (...) Benim için eşkiyalık bir başkaldırma türüdür. Tarihte görüyoruz ki eşkiyalık büyük başkaldırmalarda yardımcı olmuştur. Bizim elimizde bunun için çok temelli bir örnek var : Kurtuluş savaşında Mustafa Kemal başkaldırmasına yurdun başka başka bölgelerinden eşkiyalar yardımcı olmuşlardır." (4).

Gelelim Eşkiya Kara Ali'ye. Filmde Kara Ali'nin hangi yıllarda eşkiyalık yaptığı, ne tür bir eşkiya olduğu saptanmıyor. Zaten filmin hikâyesi de belirli bir zaman diliminde geçmiyor. Kara Ali'nin neden eşkiyalık yaptığı belli değil. Hangi koşullarda toprağa yerleşmeye gereksinim duyduğu da açıklanmıyor. Yerleştiği mekânın Anadolu'nun hangi yöresi olduğu da belirsiz bırakılıyor. Köylü-eşkiya ilişkisi de işlenmediğine göre, Kara Ali'yi eşkiyalığa iten ve yıllar sonra toprağa bağlayan etkenler açıklık kazanmıyor. Kara Ali, ne Osmanlı döneminde, ne de Kurtuluş Savaşı döneminde eşkiyadır. Köye traktörün girdiği yıllar 1945'den, hatta 1950'den sonraki yıllardır. Cumhuriyetin kurulundan ve hele 1930-40'larda, Anadolu'da Kara Ali türü eşkiyaya bizce raslamak mümkün değildir. Artık Osmanlı dönemi kapanalı çok olmuş ve Cumhuriyetle gelen düzen Anadolu'da boy atmaya başlamış, hele tek parti döneminin devlet kapitalizmi sürecinde eşkiyalık iyice durmuştur...

**Sağiroğlu'nun,** böyle havada, temelsiz bir eşkiya motifi çizerken Kara Ali'nin eşkiyalık serüvenini dar tutsa da, eşkiya olgusunu gereken yerine oturtamadığı görülmektedir.

**Yanaşma** ya ne kadar iyi niyetle yaklaşırsak yaklaşıalım, tutulacak yanını bulamıyoruz. Köylünün sosyo-ekonomik sorunlarına, köydeki gerçek, temel üretim çelişkilerine değinmeyerek, konuyu üçlü bir aşk serüveni içinde ele alarak işlemek, temel sorunları bir kenara iterek, çevre-insan ilişkilerinin üstünde bir melodram filmiyle seyirciyi uyuşturmaya, gerçek sorunlarından uzaklaştırmaya çalışmak, saptırmacılıktır, hatta tutuculuktur, gericiçiliktir.

**Yanaşma** nın oyuncu yönetimi de tümüyle başarısız... Ayrıca Cano'nun tarladan kırılıırken ata bağlanarak yerlerde süründürülmesi, köyde başı dışarada kalacak biçimde toprağa gömülüp, köylüler tarafından taşlanması, sondaki Derviş Ağa'nın Mehmet tarafından öldürülmesi bölümlerinde de sadizm uç noktaya ulaşıyor, gerçekdışılık artıyor, **Sağiroğlu** köy törelerini bilmediğini açıkça ortaya koyuyor.. Müzik daha çok konuşmasız sahnelerde ve finalde kullanılıyor. Oysa bu bölümlerde de görüntüyle müzik uyuşmuyor, finalde karmakarışık bir gürültü-müzik, ara bölümlerde de kendi havasında bir saz zimbirtisi duyuluyor.

Sonuç olarak **Yanaşma** sıradan ve zararlı köy filmleri zincirine eklenen yeni bir halka oluyor.

**Orhun OĞUZKAN**

(1) İbrahim Türk, Türk Toplumunda Sosyal Sınıflar, Öncü Kitabevi, s. 115.

(2) a.g.e., s. 117-118.

(3) a.g.e., s. 120.

(4) Türkiye Defteri, sayı 4, Eşkiyalık Üstüne.



İFTİHARLA SUNAR

# SALAK MİLYONER

KEMAL SUNAL — MERAL ZEREN

MÜNİR ÖZKUL — ZEKİ ALASYA — METİN AKPINAR

HALİT AKÇATEPE — ADİLE NAŞİT

Yönetmen :

Ertem Eğilmez

Senaryo :

Sadık Şendil

Kamera :

Erdoğan Engin — Çetin Tunca

22 Nisan'dan itibaren bütün sinemalarda

# TARIK AKAN PERİHAN SAVAŞ



# ESİR HAYAT

HULÜSİ KENTMEN - KAMURAN USLUER - TURGUT BORALI  
SUNA SELEN - GÜNER SÜMER - SÜHA DOĞAN

Yönetmen

**LÜTFÜ Ö. AKAD**

Görüntü yönetmeni CAHİT ENGİN

RENKLİ