

yedinci SANAT

AYLIK
SİNEMA
DERGİSİ

"UMUT", TARTIŞMASI
SIMPOZİUM ÜSTÖNE
AKAD'IN SON FİMLERİ
FELLİNİ VE "ROMA",
ÇİN FİMLERİ
BOĞAZIÇI KISA
FİLM YARIŞMASI

15

MAYIS 1974



USKAN

FİLM

sunar

FELEK



Aytaç Arman ● Seyyal Taner ● Erden Alkan

Yönetmen :

ARDA USKAN

Kamera :

MUHLİS HASA

yedinci sanat

MAYIS 1974

YIL 2

SAYI 15

AYLIK SINEMA DERGİSİ

Sahibi : Nezi̇ Coş. Yazı işleri sorumlusu : Engin Ayça. Genel yayın yönetmeni : Abdullah Anlar. Merkezi : Nişantaşı, Kodaman Sok., İnci 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 3 Mayıs 1974.

Ön kapak : Erkal Yavi

Resim : Ali Habip Özgentürk / FERHAT

KISA FİLM KONUSU YARIŞMASI SONUÇLARI	2	
YILMAZ GÜNEY (Şiir)	2	ATAOL BEHRAMOĞLU
AÇIK OTURUM		
"UMUT" FİLMİ ÜSTÜNE TARTIŞMA	5	A. ANLAR / E. AYÇA / N. COŞ
KARİKATÜR	21	TURGUT ÇEVİKER
FORUM		
BİR SIMPOZİUM ÜSTÜNE GENELLEMELEH	22	Y.S.
ŞENLİKLER		
1. B.U.S.K. KISA FİLM YARIŞMASI ÜSTÜNE	26	Y.S.
AYIN KONUŞMASI		
ALİ HABİP ÖZGENTÜRK'LE KONUŞMA	34	A. ANLAR / E. AYÇA / N. COŞ
HABERLER	46	
SORUŞTURMA		
ÇİN FİMLERİ ÜSTÜNE HALK SORUŞTURMASI (1)	48	A. ANLAR / N. COŞ / M. YILDIRIM
İNCELEME		
ÇİN FİMLERİ	51	ABDULLAH ANLAR
LÜTFİ AKAD'IN SON FİMLERİ	60	AYDIN SAYMAN
KAYNAKLAR		
1974'DE ÇEVİRİLEN TÜRK FİMLERİ	72	AGAŞ ÖZGÜÇ
YÖNETMENLER		
F. FELLİNİ İLE "ROMA" ÜSTÜNE BİR KONUŞMA	74	S. L.-KLEIN / D. TA-RANTO (Çev. Jak Kamhi)
FELLİNİ ÜSTÜNE	77	NEZİH COŞ
FİMLER		
DEĞERLENDİRME	78	
MEVSİMİN EN İYİ FİMLERİ SORUŞTURMASI	79	

GEÇEN SAYI İÇİN DÜZELTME :

"Ayzenshtayn'a göre kurgu yöntemleri" yazısının son sayfası olan 55. sayfada bazı dizgi yanlışları gözden kaçmıştır. Özür diler, düzeltiriz : (satır 3) anıların arasındaki — onların arasındaki; (satır 4) aynı düzen — aynı düzey; (satır 19) représenté — représenté; (satır 33) kronometre — termometre; (satır 34) buz üzerinde — hız üze-

yedinci sanat

KISA FİLM KONUSU YARIŞMASI

sonuçlandı

YEDİNCİ SANAT'ın kısa film alanında bir canlılık yaratmak ve tutarlı çabaları destekleyip film haline getirmek amacıyla geçen yıl düzenlediği "konu yarışması" geçtiğimiz nisan ayı içinde sonuçlanmış ve **TAYLAN ALTUĞ, ENGİN AYÇA, NEZİH COŞ, TAN ORAL, ALİ HABİP ÖZGENTÜRK, AHMET SONER** ve **VEDAT TÜRKALİ**'den kurulu jüri, oylaması sonucu aşağıdaki üç konunun., içerik tutarlılığı, kısa filmin yapısına ve anlatımına uygunlukları ve yapım olanakları yönünden "çekilemez" nitelikler taşımamalarından ötürü film haline getirilmesine karar vermiştir :

- 1 — KULE / Nedim Gürsel (No. 11)
- 2 — OYUN / Demircekon Yüceil (No. 21)
- 3 — ORMANDA DİRENİŞ VAR / Mazlum Doğan (No. 7)

Yarışmada jüri üyelerinin genellikle dikkatini çeken öteki konular "Kitap, Kuş, Vesaire" (Haydar Kemal - No. 17), "Tüketim" (Sabit Bayıldır - No. 29), "Uyanış" (Kemal Doğan - No. 25), "Herşeyi Yaratın" (A. Kazasoğlu - Yayımlanmadı), "Yağmurlu Bir Hikâye" (Yayımlanmadı), "Altın Dünyalar" (Mehmet Fehmi Yavuz - No. 32), "Onun Türküsü" (Mehmet Koç - No. 12), "Tutsak" (Kadir Başoğlu - No. 20), "Demokrasi" (Ümran Tanca - No. 19), "Ak Ölüm" (D. Korkmaz - G. Özakin - S. Özakin - No. 33), adı bulunmayan A. Hamdi Doğan'ın konusu (No. 6) "99 Derece ve Sonrası" (Sabit Bayıldır - No. 9) ve "Büyük Ceketli Çocuk" (Cidâl Hazar - No. 30) oldular. Çeşitli tartışma ve elemelerden sonra jüri üyeleri 54 kadar konu arasından ilk üçe girmesini istedikleri konuları şöylece seçip belirlediler :

Taylan ALTUĞ : Kitap, Kuş Vesaire; Altın Dünyalar; Ufuk Yılmaz'ın yayımlanmayan konusu.

Engin AYÇA : Kule; Tüketim; Ormanda Direniş Var.

Nezih COŞ : Kule; Oyun; Kitap, Kuş, Vesaire.

Tan ORAL : Oyun; Tutsak; Kule.

Ali HABİP : Büyük Ceketli Çocuk; Yağmurlu Bir Hikâye; Unesco, Kitap Yılı (yayımlanmadı).

Ahmet SONER : Oyun; Tüketim (çizgi film yapılma şartıyla), Ne Yapmalı.

Vedat TÜRKALİ : Kule; Ormanda Direniş Var.

Bu seçimlerin sonucunda "**Kule**" ve "**Oyun**" konuları tartışılarak yarışmayı kazanan konulardan ikisi olarak belirlendiler. Üçüncü konu ve dikkate değer bulunup "mansiyon" verilmiş sayılabilecek öteki konuların saptanması için yapılan yeni bir oylamada da şu listeler ortaya çıkıyordu :

Taylan ALTUĞ : Kitap, Kuş, Vesaire; Altın Dünyalar, Ufuk Yılmaz'ın konusu.

Engin AYÇA : Tüketim; Ormanda Direniş Var; Adsız (No. 6) konu

Nezih COŞ : Kitap, Kuş, Vesaire; Ormanda Direniş Var; Uyanış

Tan ORAL : Demokrasi; Ak Ölüm; Ormanda Direniş Var.

Ali HABİP : Ormanda Direniş Var; Hasret (Yayımlanmadı), Altın Dünyalar.

Ahmet SONER : Tüketim; Ne Yapmalı; Kitap, Kuş, Vesaire

Vedat TÜRKALİ : Ormanda Direniş Var; Kitap, Kuş Vesaire, Tüketim

Bu oylamanın sonucunda **“Ormanda Direniş Var”** yeniden gözden geçirilerek üçüncü olarak çekilebilecek başarılı konu olarak saptandı. Jüri yine oy çokluğu ile şu konulara da **YEDİNCİ SANAT** tarafından çekim finansmanları söz konusu olmaksızın **MANEVİ MANSİYON** vermeyi kararlaştırdı :

- 1 — **KITAP, KUŞ, VESAİRE** / Haydar Kemal (No. 17)
- 2 — **TÜKETİM** / Sabit Bayıldır (No. 29)
- 3 — **ALTIN DÜNYALAR** / Mehmet Fehmi Yavuz (No. 32)

Jüri, incelenen konular arasında, bilerek ya da bilmeyerek yarışma koşullarına uygun olmayan uzunluk ve biçimlerde gönderilen konulardan da, daha önce dergimizde yayımlanan (7. sayı) **Rıza Zelyut**'un **ELÇİ** konusunu ve beş sayfalık bir senaryo biçiminde gönderilen **Faruk Emçioğlu**'nun **KOŞU** adlı senaryosunu da başarılı, sinema yapıldığı takdirde olumlu olabilecek çalışmalar olarak nitelendirdi ve bu konular üstüne dikkati çekti.

Jüriden ayrı olarak **YEDİNCİ SANAT** dergisi de bu ödül ve mansiyonların dışında, aşağıdaki konularla sahiplerini, desteklenmesi gereken konu ve kişiler olarak ayrıca saptayıp belirtmeyi uygun gördü :

- Adı belirsiz / Hamdi Doğan (No. 6)
- Ne Yapmalı / Ali Uğur Onur (No. 15)
- Uyanış / Kemal Doğan (No. 25)
- Büyük Ceketli Çocuk / Cidâl Hazar (No. 30)
- Herşeyi Yaratın / A. Kazasoğlu (Yayımlanmadı)
- Sokak / Kadir Başoğlu (Yayımlanmadı)

Seçilen üç konunun film haline getirilmesi için çalışmalara Mayıs ayında başlanacak ve çalışmalar yaz boyunca sürdürülecek. Öteki konu sahipleri de konularını filmleştirmek için dergimizle her zaman ilişki kurabilir, yardımlaşma sağlayabilirler. Türkiye’de bu tür çalışmaların her vakit gereğine inanan dergimiz, öteki arkadaşlara da elinden gelen desteği göstermekten geri durmayacaktır. Dileğimiz, herşeyin yarışmalarda, ödül’lerde bitmemesi, çalışmaların sürekli olmasıdır.

Ataol BEHRAMOĞLU

YILMAZ GÜNEY

Bütün halklar gibi güzel olan halkımız
Sende kendini görüyor, var olduğunu
Ve bu çocuk gibi sevindiriyor onu

Halkımızın hareketleri
Yansıyor senin hareketlerinde
Gülmesi, konuşması, yürümesi

Seni yok saymak için cüceler
Uğraşadursunlar

Sen varsın. Çünkü Türkiye var.

Açık oturum

“UMUT” filmi üstüne tartışma

YEDİNCİ SANAT, bu sayısından başlayarak, Ağâh Özgüç'ün soruşturması sonucu ortaya çıkan “En İyi 10 Türk Filmi”ni birer birer ele alıp, tartışmalı bir oturum biçiminde inceleyecek ve filmleri yeniden değerlendirmeye çalışacaktır. İlk olarak “en iyi film” seçilen **UMUT** üstüne düzenlediğimiz oturumu yayımlıyoruz. Bu oturuma **Nezih Coş**, **Engin Ayça** ve **Abdullah Anlar** katıldılar — **Y.S.**

Nezih Coş — “Umut” Türk sinemasının bugüne kadarki gelişmesi içinde eksikle-riyle, kusurlarıyla bence yine de en önemli film olarak belliyor. Bunun nedenleri tek değil tabii, bu toplu tartışmamız içinde de bu nedenleri, karşıtlarıyla birlikte elden geçireceğiz. İsterseniz ben bazı genellemeler yapayım önce. En genel anlamıyla “Umut”un Türk sinemasında, “toplumsal gerçekçilik” akımına büyük bir katkıda bulunduğu, bu akımı önemli aşamalara getirdiği söylenebilir. “Toplumsal gerçekçilik” akımı Türk sinemasında 1960’lardan sonra ortaya çıkan bir akım; bu akım içersinde çeşitli yönetmenlerin eksik ya da az çok yeterli sayılabilecek örnekler verdiğini görüyoruz. 1970’de Yılmaz Güney’in “Umut”u bu akıma büyük bir canlılık getiriyor. Güney’in bu filminde, önceki toplumsal gerçekçi yerli filmlerden ayrılan önemli noktalar yakaladığını görüyoruz.

Bunlardan birisi, hikâyenin geçtiği çevreyi belgesel olarak yoğun bir biçimde yansı-ıtma çabasıdır; dramatik yapıyı gözden geçirirken buna ayrıntılı biçimde değineceğiz. Bu çaba filme “yaşayan gerçeğin” neredeyse olduğu gibi yansımaları sonuçlandırarak güçlü bir etki katıyor. İkinci olarak yalnızca toplumsal gerçekçi değil, bütün Türk film-lerini içine alabilecek bir yenilik görüyoruz. Hikâyeyi olay karmaşıklığından kurtarıp ya-lınlığa yöneltmek, tek bir olayı anlatırken, bunu bütünleyen küçük küçük olaycıkları ak-tarmak. Cabbar’ın bir noktadan başlayıp başka bir noktaya doğru giden bir yaşam ke-sitinin küçük küçük olaycıklara bölünüp bütünlenmesi. Olaycıkların belgesel olarak yaşam gerçekliğini veren sahnelerle güçlendirilmesi. Böylece dramatik yapı, eklenti birkaç ola-yın (atın ölümü, yankesici) varlığına karşın, belgesel yansıma biçimine bağlı olarak ken-diliğinden geliyor, yalın bir nitelik gösteriyor.

“Umut” ile Yılmaz Güney Türk toplumundaki sınıfsal çelişkileri yansıma yönünde de belli bir çaba gösteriyor. Toplumda yerleştirilmeye çalışılan burjuvazinin ve yarı feo-dal toprak ağalarının karşısına, tam proletarya olmayan ama yine de büyük geçim sıkın-tıları içinde emekçi sınıflardan bir kişiyi getirmesi, bunu yer yer toplumun bu egemen sınıflarıyla çatışır durumda koyması, yeni, üstüne çok az eğilinmiş noktalardan birisidir. Dördüncü olarak da Y. Güney, çevre gerçekliğinin belgesel olarak yansıtılması tavrı için-

de görebileceğimiz, star oyuncuya karşı bir durumda karşımıza çıkıyor. Bir star olarak kendisi dahi, yakışıklı, iyi giyimli, güçlü kuvvetli bir kahramanı canlandırmıyor. "Umut" un öteki kahramanları da çevrede rastlanabilecek doğal tipler oluyorlar: Seyyar kebapçıdan, piyango satan gazeteciye ya da miting yapan arabacılar kadar. Bu genel özellikleri için başında saptayabiliyoruz.

Abdullah Anlar — "Umut" filminin gerçekten önemli bir yanı, Y. Güney'in burada kendisini aşma çabası içinde olmasıdır. Güney seyircisinin karşısına daha değişik bir kişilikle çıkmaktadır. Daha önceki filmlerinde seyircilerin güçlü olarak görmeye alıştığı Güney, burada çok gerçekçi bir biçimde güçlü olmayan, ezilen bir kişilikle çıkıyor. Bu tabii ki Güney'in seyircisiyle aslında olumlu sentezlere, sonuçlara yol açabilecek bir çatışmaya, yararlı bir mücadeleye girişidir de. Seyirci ilk anda Güney'i alışmadığı biçimde görmekten ötürü yadırgama gösterebiliyor ama bu bir kopmaya yol açmıyor. Yani Güney, seyircisinden kopmadan kendisini yepyeni bir kişilikte kabul ettirme çabasını başlatabiliyor. "Umut" bu açıdan da Güney'in filmografisi içinde önemli bir özelliğe sahip.

GİRİŞ BÖLÜMÜ VE BAŞLICA TEMALAR

Engin Ayça — Ben filmin önce kuruluş şeması açısından bir incelemesini yapacağım ve filmin gerçekte iki ana bölümden oluştuğunu, ama bu iki ana bölümden önce başta kısa bir giriş bölümü, iki ana bölüm arasında çok önemli ve yoğun bir geçiş bölümü ve sonunda da yine kısa bir sonuç bölümünün bulunduğunu belirteceğim. Ayrıntılara geçince bunları tartışabiliriz. Ancak ilk giriş bölümünün gerçekte filmin bütün genel temalarını ve biçim özelliklerini özetlediğini sanıyorum.

Bu bölüm, Adana tren istasyonu önünde paytoncuların, taksilerin ve oradaki yiyecek satıcılarının bekleyişiyle başlayan ve trenin gelip yolcuların çıkışından herkesin dağılıp gitmesine kadar olan bölümdür. Burada filmin ana temalarının, özelliklerinin, hepsi belirlemekte, sergilenmektedir. İlk beliren şey, filmin belgesel anlatımı oluyor. Sanki bir sabah erkenden gidilmiş ve gerçekten müşteri bekleyen paytoncular, lahmacuncular, gazete dağıtan çocuklar, taksiciler öyle oldukları gibi saptanmışlar. Buradaki çalışma, filmin genel yapısına hâkim olan belgesel yaklaşımın, tasvir etmenin, göstermenin bir habercisidir. Gelişen birinci tema Cabbar'ın piyango bileti için bir şey çıkıp çıkmadığını araştırmasıyla belirmektedir. Bu Cabbar'ın kendi dışında bir nesneye, bir piyango bileti, kendi kurtuluşunu bağlamasının yansımasıdır. Piyango bileti, bir simge olarak Cabbar'ın içinde bulunduğu yaşam koşullarını aşma umudunu ve özlemini yansıtmaktadır. İkinci ana bölümde define arayışı ile sürecek olan "insanın kendi dışında kurtuluşu araması" teması daha bu ilk giriş bölümünde belirlenmektedir.

Giriş bölümünde verilen ikinci tema da Cabbar'ın müşterisiz kalmasıyla beliren durumdur. Herkes müşteri bulmakta, Cabbar tek başına kalmaktadır. Bu simgesel düzeyde Cabbar'ın sonunun, mahkûmiyetinin belirtilmesidir. "Tek başına, çaresizlik içinde kılma" Cabbar'ın sonunun daha giriş bölümünden haberlemesini yapmaktadır. Bu kısa giriş bölümündeki yaklaşımlar sonraki ana bölümlerde ve sonuçta da geliştirilmektedir.

A.A. — Ben bu bölümün tematik yapıyla, filmin genel tematik yapısı üzerine şunu belirtmek istiyorum: İstasyonun önünde bir yanda paytoncular beklerken, diğer yanda taksiciler bekliyor. Yani yokolup gitmekte olan bir kesimle, gelişmekte olan ve giderek paytoncuların yerini alacak olan taksiciler. Bence burada Y. Güney paytoncuların yokolup giden bir kesim olduğu temasını verebilmek için, Cabbar'la birlikte, birkaç paytoncuyu daha müşterisiz bırakmalı ve paytoncular taksilerin kendi müşterilerine sahip çıktıklarını görmeliydiler. Yoksa Cabbar'ın müşterisiz kalmasını seyirci şöyle yorumlayabiliyor. Cabbar'ın atları yaşlı ve zayıf, arabası eski olmasaydı o da müşteri bulabilirdi. Cabbar gibi başka paytoncular da taksiciler karşısında müşterisiz kalsalardı, filmin tematiği daha somut, daha açık bir biçimde belirebilirdi.

Bu bölümde filmin getirmek istediği temalardan birisi de Cabbar'ın kaçırarak istemediği, fivat düşürüp pazarlık ettiği, trenden en son çıkan aileyle ilgili bir durumdur. Bu aile de bence Güney'in gene bilinçli olarak seçtiği bir tip. Adana'ya göç eden, yani "Güney Sanayi" gibi kapitalizmin gelişmesini gösteren birtakım reklâm panolarının altından geçip şehre, yeni iş koşullarına gelmekte olan bir ailedir bu. Aile Cabbar'ın istediği parayı, verememektedir. Aslında aynı çarpık gidişin kurbanı olan iki kesimin sembolüdür. Cabbar ve göç eden aile birbirlerine muhtaç durumdadırlar. Bence bu aile de Güney'in daha sonra yapacağı bir filmin çıkış noktalarından biri olabilir. Burada filmin diğer bölümlerinde de ortaya çıkacak bir yönü belirtmeliyim: Güney'in çocuk emekçilere karşı gösterdiği yakın ilgi. Kanımca Güney'in filmografisinde önemli bir yer tutar bu konu. Örneğin, kebabçının çırağı çocuk, gazete getiren çocuk.. Cabbar'ın millî piyango gibi kendisinin dışında bir şeye umut bağlaması da filmin sonraki genel tematiği içinde önemli bir yer tutuyor. Bu konuda Engin'in görüşüne katılıyorum.

Yine bu prolog bölümünde Cabbar iki umutsuzlukla üstüste karşılaşıyor. birincisi piyango biletine ikramiye çıkmaması, ikincisi, yolcuların arabasına binmemesi. İki umut da umutsuzluğa dönüşüyor ama ilkinin umutsuzluğa dönüşmesi bence daha çok siyasal bir nitelik taşıyor. İkinci durumda Cabbar'ın öteki arabacılarından ayrı olarak yalnız kalması, küçük esnaf kategorisi içinde değerlendirilebileceğimiz "arabacılar"ın kapitalizmin gelişimiyle beraber bir sınıf olarak yokolmaya doğru gittikleri temasının verilmesini bir ölçüde zayıflatıyor.

E.A. — Orada başka üstünde durulmayan çelişkiler de var. Örneğin büfe ve seyyar satıcılar arasında. Bu prolog bölümü filmin bütününe bir bakıma özetlemektedir.

A.A. — Prolog bölümünün filmin bütün temalarını kapsadığına katılmıyorum. Örneğin daha sonra yeni bir tema girecek araya; umutsuz birtakım insanların dinsel güçlerin etkisinde kalıp, onlardan medet umması gibi. Yalnız konuya bir giriş sayılabilir bu bölüm.

N.C. — Benim bu konuda söyleyeceklerim şunlar : Engin'in prolog bölümünde diğer bölümlerde de bulunduğunu ileri sürdüğü özellikler, belgesellik, piyango bileti örneğinde olduğu gibi kendi dışında çare arama özelliği ve Cabbar'ın tek başına çaresiz kalması, filmin diğer bölümlerinde de gerçekten var. Ancak diğer bölümlerde olup da prologda bulunmayan unsurlar da var. Örneğin Abdullah'ın sözünü ettiği din adamı etkisindeki kişi gibi. Bunun dışında sonradan birtakım sınıfsal çelişkiler sergileniyor ki bunlar da prologda hiç yok.

Prolog bölümünde benim de ek olarak dikkati çekmek istediğim bir nokta var; o da şu : Cabbar piyango biletini bir adama gösteriyor, adam gazeteye bakıyor ve "yok senin biletine çıkmamış" diyor. Cabbar bununla yetinmeyip kendisi bir gazete alıyor. Tekrar bakıyor ve iyice emin olmak istiyor. Bu olay da aslında filmin genel tematiği içinde önem taşıyan bir noktayı belirlemiş oluyor: kentte yaşayan bu yoksul insanların dahi birbirlerine olan güvenlerini belli bir ölçüde yitirmiş oldukları.

A.A. — Bu konuda Cabbar'ın güvensizlik gösterdiği arkadaşlarından birisi şöyle diyor : "Cabbar bu günlerde çok değişti ağam." Film süresince Cabbar'ın bu değişiminin nasıl oluştuğunu göreceğiz.

N.C. — Emekçi insanların kent ortamında birbirlerine yabancılaşmaları ve güvensizlikleri, sözü edilen son tren yolcularıyla Cabbar arasında da dikkati çekiyor. Kente yeni gelen ve Cabbar'a birisinin bahçesini soran bu çok çocuklu ailenin arabaya binmemekte daha baştan kararlı olmalarında ve Cabbar öneride bulununca, tutumlu bir pazarlığa girişmelerinde de görülen aynı şey. "Bu adam bizden çok para isteyecektir, şehirlilemiştir, onun kurallarına uymuştur" düşüncesiyle reddediyor ve 2,5 liraya karşılık 75 kuruşta di-retiyorlar ve kendi bildikleri gibi yürüye yürüye gidiyorlar. Cabbar'ın piyango konusunda

arkadaşına güvensizliği gibi yeni gelenler de Cabbar'a güvensizlik ve yabancılaşma du yuyorlar. Güney, Türk insanının geleneksel yardımseverliğini ve güven duygusunu kentin zor ekonomik koşulları sonucu kaybetmekte olduğunu açık bir biçimde bu prolog bölümünde sa ptıyor. Bu da kanımca önemli bir nokta.

E.A. — Ben bazı şeyleri belirtmek istiyorum bu konuda. Prolog bölümü tabii ki din ve miting gibi motifleri işlemiyor. Ama belirttiğim "kendi dışında çare arama" ve "tek başına kalma" temaları sonra da işleniyor. Ayrıca belgesellik konusu da filmin genel özelliği olarak baştan beliriyor. Yaşantının belgesel biçimde sergilenişi bütün film boyunca önemini koruyor. Kısaca filmin biçimsel ve tematik karakterleri prolog'da beliri yor.

N.C. — Güney'in kahramanını toplum içinde yapayalnız bırakıp, sorunlarını kendi başına çözümüleme ve sürdürme yolunu geçirtmesi de önemli. Bu acaba yine de "star" sisteminin etkisinden kalmanın getirdiği bir yanlışlık mı oluyor?

A.A. — Bu gerçekten önemli konuyu şöyle açabiliriz. Gittikçe yokolmaya doğru giden Cabbar, hangi sınıftan bir parçasıdır? Aslında yalnızca Cabbar değil, yokolmaya doğru giden kapitalizmin yerine, alternatifler getirmeksizin insanların mevcut ekmek kapılarını insafsızca kapatması olgusunu yaşayan, "arabacılar" toplu olarak yok olmaya doğru gitmektedir. Film boyunca seyircinin dikkati bir kesimin yokoluşuna değil de daha çok bir kişinin dramına çekilmeseydi, filmin siyasî mesajı daha bir güçlü olabilirdi. Bu filme yer yer olumsuz etkiler getiriyor.

E.A. — Bu aslında bence, hem Yeşilçam'ın, hem de Güney'in kendinde taşıdığı bir hastalığın yansımasıdır, sürmesidir. Geliştirilmek, verilmek istenen sorunlar, gereği gibi yayılamıyor, genişletilemiyor, tekil kalıyor. Sorunlar bütünden soyutlanarak alınıyor, örneğin Güney, Cabbar'ın aile çevresine belgesel olarak yaklaşıyor ama, diğer arabacılarla olan ilişkilerine pek değinmiyor, onlarla organik, sınıfsal bütünlüğünü kuracak bir açılıma yönelmiyor, Cabbar'ı kendi dar çevresi içinde soyutlamaya, sınırlamaya gidiyor. Güney'in bu tavrı, kendi hayat pratiği içinde de tekil kalmasının etkisinden doğmuş olabilir.

N.C. — Belki bu söylenebilir. Hikâye de hep o yönde geliyor. Yalnızca Yeşilçam'ın star kalıplarına uygunluk olarak göstermek yanlış olabilir. Çünkü star'ı alışlagelenden ayrı, güçsüz bir tip olarak getiriyor. Star'ı kullanırken, seyircinin de kendi kişiliğinde bütünleşmesini, kendini o kahramanda bulmasını amaçlıyor. Ancak bunu belli bir bütünleşmeye yöneltmediği sürece, kendini bir bütünün parçası olarak koymadığı sürece de tekilleştirme sorunu yetersiz kalıyor.

A.A. — Bir an için Y. Güney'in tekil kalmak zorunda olduğu bir yaşantıdan geldiğine bağlarsak durumu, Y. Güney'in belli bir bilinçsizlik içinde olduğunu da söylemek gerekir belki. Bir insan ne kadar tekil bir yaşamın içinden de gelse, sorunu bütünselliği, genel perspektifi içinde kavrayabildiği anda kendi yaşantısındaki bu tekilliği de aşarak, kendini, ait olduğu bütün içerisinde göstereblme yeteneğini edinebilir. Bu bakımdan, tekilleşme konusunda "Umut'ta görülebilen bu tür bir olumsuzluğun, Güney'in gelişimi içinde aşılabilecek bir sorun olduğunu söyleyebiliriz.

GENEL TEMATİK

Bu olumsuzluğun yanısıra "Umut'ta, Y. Güney'in silâhla olan ilişkisinden ilginç bir durum çıkıyor ortaya. Diğer filmlerinde Y. Güney karşılaştığı çelişkilerle, kötülüklerle mücadele eder, silâhı elindedir ve sonunda seyirciyi bir anlamda rahatlatır. "Umut'ta bu yok, film seyirciyi kolay bir çözüme ulaştırmıyor. Seyircisini düşünmeye zorluyor ve filmle karşı karşıya kalan seyirci bundan önce, bir tedirginlik duyuyor. Filmden mutlu bir şekilde çıkmıyor. Y. Güney'in başarısına sevinerek, Güney'in her şeyi sinemanın bir buçuk saati içinde çözebileceğine dair olan aldatıcı ve olumsuz güveni kırılıyor.



E.A. — Bu da önemli bir konu. İzleyebildiğimiz kadarıyla Güney, filmlerinde genellikle trajik bir kişiliği canlandırmakta ve çoğunda da zaten ölmekte ya da eski yaşantısına geri dönmektedir. Yani filmin sonunda geldiği aşamada kalıp onu daha ileri aşamalara götürecek adımı atamamaktadır. Bu sona gelinceye kadar Güney, daha çok yenen bir kahramandır. Hep kazanır ve sonunda trajik kaderine boyun eğip ölür. Yunan mitolojisinde Sisif efsanesi vardır, tepeye taş çıkarır, tam getirdim derken taş yeniden aşağı yuvarlanır, yeni baştan çıkarır, taş gene düşer ve bu böyle sürer, gider. Y. Güney'in filmleri de bir bakıma böyledir. Her seferinde işe yeniden başlamakta, seyircilerin birikimlerini rahatlatmakta ama bir sonuca varamayıp, sonraki filminde yeniden aynı uğraşa başlamaktadır. Güney'in bu genel niteliği "Umut"ta bir değişikliğe uğruyor. Yenip, yenip, sonunda yenilen Güney, burada, yenilen, yenilen ve gene yenilen bir kişi oluyor. Sürekli yenilmeye mahkûm bir kişi. Güney'in önceki filmlerindeki kişiliğin diyalektik grafiğinde, yenme anı, yenilgiyi yani karşıtını da içinde taşıyan bir andır ve sondaki yenilgi gerçekte dirilmeyi, yeniden varolmayı ortaya çıkarmaktadır. Bu diyalektik gidiş filmde filme sürüp gitmektedir. "Umut"taki sürekli yenilginin diyalektik karşıtı ise, yenen, yenen ve gene yenendir. Kaderi sürekli yenilmek şeklinde çizilmiş bir kişi ya da sınıfın kendini bundan kurtarması ancak hep kazanmak, gene kazanmaktır. Güney'in kişiliği, bir yazımda da belirttiğim gibi, her filmde ayrı bir olay halinde yaşamakta, filmde filme dolaşmaktadır. Güney'in böyle bir kişiliği var gibi geliyor bana. Yani "Umut"un genel olarak umutsuz bitmesi, seyircinin bir antitezi yaratıp buna sahip çıkması sonucunu yaratması olmalıdır. Yani kendi sorununa sahip çıkmalı ve kendini egemen kılıp hep yenmeye başlaması ve ölmemesidir.

A.A. — Ben bu sorunu şöyle alıyorum. Güney'in ölümlü biten filmlerini ben de diyalektik bir gelişme içerisinde görüyorum, ama farklı bir diyalektik. Güney, oyuncu olarak başlarda yaptığı filmlerde yenmesine rağmen ölmüyordu da. Bunu ben ilk aşaması olarak görüyorum. İkinci aşamada Y. Güney biraz daha ileriye gidiyor, yine kötülerini yeniyor ama kendisi ölüyor. Bu seyircisinin kendisine olan güveninin, şartlanmasının yavaş

yavaş bir gelişim içinde ortadan kaldırılması düşüncesinin bir sonucudur. İlk aşamadaki öğelerden biri ortadan kalkıyor: Güney "kötüler"i yeninceye dek yaşıyor, sonra ölüyor. Buna karşılık ilk aşamadaki öğelerden biri hâlâ var ikinci aşamada: Bu da "kötüler"in temizlenmesi. "Umut" filmi üçüncü aşama oluyor. Burada Güney, bu ikinci öğeyi de ortadan kaldırıyor, "kötüler"i temizlemiyor. Çünkü "Umut"ta hayatın gerçekliğini daha güçlü olarak kavramıştır, "kötüler"in sınıfsal boyutlarını tanımlama çabasına girmiştir. O zaman da ölmesine de yani birinci öğeye hiç gerek kalmıyor. Cabbar'ın ölmemesi çok daha düşündürücü bir son. Çünkü ezilen sınıfların içinde yaşadıkları hayatın sefaletinin süreceği gösterilmiş oluyor. Bir kurtuluş gibi alınabilecek ölümü kullanmaması ezilmişliğin süreceğini gösteriyor. Diyalektik gelişmeyi ben bu anlamda alıyorum. Güney'in bu aşamalara belli bir zaman içersinde vardığı da söylenebilir.

N.C. — Yani güçlü olduğu filmlerde ölürken, güçlü olmadığı "Umut"ta ölmemesini olumlu bir dinamik olarak mı görüyorsunuz?

A.A. — Evet, olumlu olarak görüyorum bunu.

E.A. — Ben aslında fizik olarak ölmek diye alıyorum sorunu. Senin o üç bölüme ayırdığın aşamada, ki çok şematik bir ayırım o, fizikî olarak ölmesi gerekmez her seferinde Y. Güney'in. İşini bitirdikten, sonuçlandırdıktan sonra kendi dünyasına çekilmesi de o olayın dışına düşmesi, ondan kopması demektir. Burada ölmeyi değil, sorundan uzaklaşma olgusunu önemsememiz gerekir. Y. Güney "Umut"ta belki fizikî olarak ölmüyor ama, filmin sonu, Y. Güney'in temsil ettiği şeyin yokoluş anıdır aslında. Yokoluş herhangi bir şekilde ölmekse filmin gösterdiği de budur. Cabbar filmde fizik olarak ölmüyor, çünkü aynı noktada, Y. Güney, geri dönüp başka bir süreç içine girebilir ve kendisine kader olarak biçilmiş olan yaşantıyı yıkıp kendi öz yaşantısını kurabilir. Sorun se-yirciyle diyalektik ilişki sorunudur.

A.A. — Bu görüşlerini Cabbar'ın da içinde bulunduğu arabacı esnafı için şöyle belirleyebilir miyiz. Cabbar'ın filmdeki sonunu, Türkiye'nin ekonomik durumu ve yeni dinamiklerin gelişimi içinde arabacılar kesiminin yokoluşunun simgesi olarak ele alırsak burada antitez olarak arabacıları yokoluşlarının kaçınılmaz bir şey olduğunun belirlenişinin yanı sıra, arabacılık yapan insanın yok olmaması gerektiğini, insanların yeni alternatifler yaratarak, kendilerini yeni meslekler, yeni olanaklar içinde geliştirmeye devam etmeleri gerektiğini söyleyebiliriz. Arabacılık bir meslek olarak yokolup gidecektir ama bu, o işi yapan insanların da yokolmaları anlamında değildir. Bunu böyle ele almak istemeyen, gelişimi için engel saydığı toplumsal gerçeklikleri dizginsiz bir şekilde ortadan kaldırıp, bu gerçeklikler içersindeki insanların kaderlerine ilgi göstermeyen kapitalizmdir.

E.A. — O noktada bir dönüşüm söz konusudur. Yani egemen güçlerin istediği biçimde bir dönüşüme girdiğin takdirde yokoluş senin için kadedir; ama buna başkaldırıp sana o dönüşümü empoze eden egemen güçlere boyun eğmediğin zaman, yenilmenin antitezi olarak o güçlere karşı devamlı galip gelmen söz konusudur.

N.C. — "Umut"un yenilmeyle bitmesi, diyalektik olarak, bundan sonra hep kazanmayı gerektirir diyorsun; oysa Güney'in sonraki filmlerine baktığımızda, gene önceki filmlerinde görülen yapının sürdüğünü görüyoruz. Örneğin, Umutsuzlar, Yarın Son Gündür, Acı, Ağıt ve Baba'da. Bu bir gerileme sayılabilir herhalde.

E.A. — Zaten gelişmeyi ben kronolojik olarak almıyordum. Güney'in film kariyeri içinde "Umut" ulaştığı en son aşamadır, kronolojik olarak "Umut"tan sonra yaptığı filmler "Umut"ta vardığı aşamanın gerisindeki aşamalardır, onların tekrarıdır.

A.A. — Bu görüşlere ben de tamamen katılıyorum. Ancak Güney, "Umut"tan sonra yaptığı filmlerdeki bu tekrarın bilincindedir sanıyorum. Ticarî sinemanın koşulları içinde çalıştığı için bu filmdeki içerik sağlamlığına her zaman varamamıştır. Sonucu hep ölümlerle bitirmekte devam edışı de bilinçlidir. "Günah"ını hafifletme, şartlanmış seyirci

karşısında verdiği tavisleri daha zararsız hale getirme çabasıdır bu. Çok rahat çözümlerin sağlığını biraz olsun ortadan kaldırıp, "ölüm"le o rahat çözümlere biraz olsun rahatsızlık getirmek istemektedir.

Giriş bölümünün bazı önemli özelliklerini de burada belirttikten sonra dramatik yapının gösterdiği gelişmeleri tuttuğum notlardan özetlemeye çalışacağım. Giriş bölümünde ayrıca dikkati çekmek istediğim noktalar şunlar: Güney bu bölümde bazı reklamları eleştirel bir bakışla kullanıyor. Örneğin Cabbar "Sümerbank, birikmiş paranızın teminatıdır" ilânının altına giderek işiyor, yine aynı çevrede banka reklamlarının çokluğu dikkati çekiyor. Yine Cabbar gazete alıp piyango bileti bakarken de büfedeki Coca-Cola tenteleri görüntüye giriyor. Yine bir simge olarak, Cabbar garda yalnız kaldığında, genel planın içinde "Güney Sanayi" ilânı görünüyor. Bunlarla, yönetmen, güneyin ekonomik yapısını belirleyen semboller vermiş oluyor. Aynı çalışma, örneğin "Baba"da kayığın evinde kullanılan kaplardan birinin Amerikan yardımıyla gelen kaplardan olduğunu belirtmesiyle, ya da "Ağır"ta pay kuponlarının gösterilmesiyle, Güney sinemasının bilinçli bir yönü olarak dikkati çekiyor.

CABBAR'IN BİLİNCİZLİĞİ

Şimdi filmin olay sırasını izlemeye ve yorumlamaya girebiliriz. Prolog bölümünden sonra Cabbar evine dönüyor, böylece onun ailesini tanımaya başlıyoruz. Karısı, atçının geldiğini ve alacağının üç gün içinde ödenmesini istediğini söylüyor, öteki alacaklıları da sıralıyor. Kadın ilginç bir tip olarak belirliyor burada. Cabbar'ın arabacı olarak kalmak istemesindeki dirence katılmıyor ve sürekli karşısında yer alıyor. Burada yine kadının ağzından Cabbar'ın karşılaştığı yeni bir alternatif öğreniyoruz. "Osman emmi geldi, pamuğa ırgat topluyorlarmış" diyor kadın. Filmin sonraki bölümlerinde de belirleniyor ki Cabbar daha önceleri ırgatlık yapmış sonradan arabacılığa geçmiştir. Bu bakımdan küçük esnafın, ekonomik şartlarla belirlenen ideolojik özelliklerini baştan beri taşıyor. Bu konunun tartışılması gerekebilir. Başlangıçtan beri ata ve arabaya sahip olmamış bir süre ırgatlık da yapmış olan Cabbar'ın at ve araba "sahibi" olarak kalmak istemesindeki güçlü inat neye dayanmaktadır? Bu inandırıcı mıdır? Bu bir; ikincisi Cabbar bu gelişim içinde karısına 8 lira 75 kuruş getirebildiğini söylüyor ve bu diyaloglar, Cabbar'ın atını tımar etmesi sırasında oluyor, bu Cabbar'ın atlarına bağlılığını da belirlemektedir. Sonra aileyi tanıyoruz. Oto tamircisinde çalışan Cumali, alışverişe çıkan anne, çamaşır leğeninde köpeğini yıkayan küçük oğlan, onu döven ablası, iki küçük... Mehmet, Emin ve Hatice'nin paraları olmadığı için bisiklete binememeleri. Bu sahnede az gelişmiş, yoksul bir ülkede, çocukların bu doğal ihtiyaçlarını giderişlerindeki acılığı da saptıyabiliyoruz. Çocuklar dar bir alanda bisikletlerle sürekli daire çiziyorlar, başka şeyler de çağırıyor bu olay. Aslında trajik bir olay bu. Cabbar'ın çocuğu da binemediği için başkasının bisikletini iterek, ona yararlanmaya ya da en azından bisiklete olan tutkusunu gidermeye çalışıyor. Bundan sonra arabacıların miting hazırlığı geliyor ve Cabbar'ın aile fertlerinin kalanları tanıtılıyor.

E.A. — Cabbar'ın daha önce ırgatlık etmesi önemli bir nokta. Cabbar başkasının, hizmetinde ve üretim aracında para karşılığı çalışmak demek olan ırgatlıktan kendi üretim aracına sahip olarak kurtulmuştur. Toplum hiyerarşisinde bir kademe atmıştır ve orada tutunmaya çalışmaktadır. Onun için geriye dönüş anlamına gelecek ırgatlığı istemez, ama daha ileri bir aşama olan taksit şoförlüğünü isteyebilir. Ama nasıl yapacağını bilemediği için umudunu piyangoya bağlamıştır.

N.C. — Cabbar geriye, ırgatlığa gitmek istemiyor ama, ilerinin ne olduğu konusunda da fikri yok. Yani kendi sınıfıyla belirli bir dayanışmaya gidip yerini güçlendirmek pek yok düşüncesinde, bilinçsiz kısaca.

A.A. — Karısı da Cabbar'ın arabacı kaldıkça çıkmazdan kurtulamayacağına inanmış ama bu inancı bir bilinçlilik taşıyor. Ama Cabbar gibi milli piyangoya da bağlı değil. Kadının buradaki sağduyusunu, yaşadıkları olaylar belirliyor. Yalnızca emeklerini sattıkları bir üretim sürecinden gelmişler. Bu süreçten gelen Cabbar'ın arabacılığın çıkmazının biraz daha bilincinde olması düşünülebilirdi.

Olaylar Cabbar'ın ailesi dışında, mesleğinden kişilerle, mitinge hazırlanan arabacılarla ilişkilerini göstererek gelişiyor sonra. Arabacıların lideri mitingin amacını anlatıyor, gereğini ortaya koyuyor. Burada önemli olan, Cabbar'ın, arkadaşı hamal Hasan'la (Tuncel Kurtiz) miting hazırlığını gösteren sahenin içinde konuşmaları, Hasan'ın defineden söz edip Cabbar'ı yeni bir olumsuzluğa sürüklemek istemesi, öte yanda arabacıların ileriye dönüş direnişleri. Aynı sahne içinde diyalektik bir ilişki görüyoruz. Cabbar bu ikili etki altında daha bir karara varmış değildir. Yani başlarındaki pankartta "arabacı uyandı, bıçak kemiğe dayandı" yazmaktadır. Hasan ise uyanmanın çok uzağındadır. Bu noktada Cabbar, Hasan'a karşı direnişini sürdürmektedir. Hattâ ona "okuyup üflemeyle define mi bulunmuş" dediğini görüyoruz. Sonra Cabbar'ı yine günlük yaşantısı içinde izlemeye devam ediyoruz. Burada yine ilginç bir bölüm çıkıyor ortaya. Kepekçi, tekerlek tamircisi gibi borçlu olduğu kişilerle konuşuyor Cabbar. Hepsi de borçundan ötürü artık Cabbar'la iş yapmayacaklarını söylüyorlar. İlginç olan, **bu esnafın da arabacılara bağımlı, onlarla birlikte ortadan kalkacak bir kesim olması.** Sonra meyhanede Hasan'ın define hayallerini ciddiye almayan insanlarla karşılaşılıyor. Ve Cabbar'ın bir pavyonun önünden arabasına sarhoş bir kadını müşteri olarak alması sahnesi geliyor. Bu bölümde arabacılara bağımlı esnafın belirlenmesi ve sarhoş kadın tiplerinin filme katılışı üstünde durulabilir.

N.C. — Sarhoş kadın da yozlaşmış ya da yozlaşmakta olan bir kişi. Kadının çökmüşlüğü ile Cabbar'ın yokolmaya mahkûm eski arabasının bütünleşmesi ilginç bir görüntü aslında.

A.A. — Sabah, arazözün yolları ıslatması sahnesini görüyoruz sonra. İstasyonun yakınındaki çöplükte de Mehmet Emin ile Hatice bir karpuz dilimi için kavga ediyorlar. Bu olgu da insanların yoksulluk şartları içinde bozulmalarını ve birbirlerine düşmelerini göstermesi bakımından ilginç bir örnek. Sonra büyük oğlanın tamirci ustasından dayak yemesi ve Cemile'nin İngilizce sınavındaki başarısızlığını izliyoruz. Burada öğretmenlerin tavırları ilginç. Çocuğa dersini niye çalışmadığını İngilizce olarak soran öğretmen tipini göstererek, Güney, öğretmenlerin yoksul çocuğun acısının derinliklerine inemeyip yabancı kalışlarını ona bir çözüm yolu gösteremeyişlerini gerçekçi bir biçimde gösteriyor. Fakat Türkiye'de öğretmenlerle halk arasındaki ilişkilerin daha boyutlu olarak ele alınmasının zorunluluğunu da burda belirlemeliyiz. Sonraki sahnede Adana'nın içinde paytonuyla iş arayan Cabbar'ın Hasan'a rastlayıp onu arabaya almasını ve konuşmalarını izliyoruz. Hasan yeniden defineden söz ediyor, Cabbar'ı iknaya çalışıyor, sonra da **"belediye arabaları kaldırıyormuş"** sözleri geliyor. Cabbar'ın direnci şöyle oluyor: "Yenileri kaldıramazlar" diyor; Hasan ise parası olanların keyfinden, gariplerin, parasızların sefaletinden söz ediyor, böylece Cabbar'ı define işine yöneltmek istiyor. Paytonun bu sahnelerde Adana'nın gelişmiş mahallelerinden geçtiğini görüyoruz. Yani gelişmekte olan bir kapitalizm ve Cabbar'ı tamamen geri bir çizgiye çekmek isteyen Hasan.

MITING VE CABBAR

N.C. — Miting hazırlığı sahnesinin içinde Hasan'ın Cabbar'a defineden ilk kez söz etmesi ilginç bir durumdur gerçekten. Miting pankartı ve Hasan - Cabbar diyalogunun bir arada verilmesi, çelişkinin ortaya konması yönünden başarılıdır.

E.A. — O sahne Cabbar'ın kişiliğini de belirleyen, vurgulayan bir sahnedir. Cabbar,

hiç bir şeyin farkında olmayan, bilinçsiz, ne yapacağını bilmez, zayıf, tutarsız şeylere sarılmış, yalnızca kendisini kurtarmayı amaçlayan bir tiptir. Bu sahnede kararsız kalması da üçüncü bir yol araması gibidir. Ne dayanışmacıdır, mitingcilerle birliktedir, ne de defineci Hasan'la. Ne yapacağını bilmemektedir. Kendi varlığını nasıl sürdürebilir, onu kollamaktadır.

Filmin ana temalarından birisi de Nezih'in biraz önce belirttiği yabancılaşma sürecidir. Bu gerek Cabbar'ın öteki esnaffarla olan ilişkilerinde, gerekse aile içi çatışmalarda hep ortaya çıkmaktadır. Herkes "her koyun kendi bacağından asılır" gibi bir burjuva mantığı ile hareket etmektedir. Bu çocuklarda bile yansımaktadır. Karpuz kabuğu için çekişme sahnesi bu yabancılaşmanın verildiği önemli sahnelerden biri sayılabilir.

N.C. — Bu gerçekten çok önemlidir. Bir de Güney'in bu yabancılaşmayı, yani kişilerin birbirlerinden kopup, sorunlarını birleşerek çözmek yerine, kendi başlarına halletmeye yönelmeleri ve birbirlerine düşmanca tavırlar içine girmeleri sorununun ekonomik nedenlere dayanması çok önemlidir. Bu olumlu bir saptamadır ve sorunun çözümü de filmde gösterilmektedir: yine ekonomik düzeyde mesleki dayanışma biçimleri araştırmak. Miting bunun örneğidir ama başkahramanın bu yola sırtını çevirmesi, bu olgunun yarı yolda bırakılması tutarsızdır.

A.A. — Öteki arabacılar yürüyüş yapmak ve sorunlarını daha materyalistçe yollardan çözümlemek bilincine nasıl varmışlar Cabbar niye varamamış? Bu da önemli bir nokta. Cabbar bir süre sonra Hasan'ın çizdiği define çizgisine kayıp, diğer arabacı arkadaşlarıyla birlikte mücadele etmeyi önemsemiyor. Ayrıca mitingün yarı yolda bırakılmasının yetersiz olduğu görüşüne katılıyorum. Cabbar'ın bilinçsiz oluşu, atının ölüp, arabasının satılması olgularına rağmen, Güney, hikâyeye paralel olarak bu miting olgusunu izleyebildi. Ayrıca mitingci arabacıları da yakından hiç tanıyamıyoruz. Bu kişiler hiç bir zaman boyutlu, derinlemesine biçimde gösterilmiyorlar. Kanımca bunun star sorunuyla ilgisi var. Starın yer almadığı hiç bir olay derinlemesine incelenmiyor. Arabacıların işlerini kaybetme sürecini ele alan bir film olduğu için, miting olayı, nedenleriyle birlikte kanımızca en iyi şekilde "Umut" filminin içersinde yer alabilirdi. Miting olayının insanlarıyla doğuşuyla, sonucuyla daha güçlü çizgilerle verilmesi temayı daha belirginleştirebilirdi. Filmde arabacılar mitingini yöneten, onları coşturan insanın sesinin çok tekdüze, cansız verildiğini, miting olayının daha güçlü görüntülerle yansıtılabileceğini belirtmek isterim.

N.C. — Tutarsız gelişmesine karşın bu "miting" konusunda ben biraz olumlu bir tavır alacağım. Filmde Cabbar'ın kendi hikâyesinin dışında birtakım olgular, belgesel bir biçimde ele alınıp gösteriliyor. Miting olayı da bu açıdan önemlidir. Filme hiç miting olayı konmayabilirdi de. Konmuş olması dahi, Cabbar'ın bunun dışında bırakılmasına karşın, belli bir noktada durumları sarsılan arabacı esnafının geleceklelerini sağlamak ya da durumlarını düzeltmek için bir mücadeleyle girişmelerinin gösterilmesi bakımından olumlu buluyorum. Ama Cabbar'ın bir bayrak getirip, verip uzaklaşmasının dışında olayın dışına düşürülüşünü de olumsuz bir gelişim olarak ayrıca belirtiyorum. Bir mitingün dahi dürüstçe gösterilmesi 1970 Türk sineması için olumlu bir çabadır, sanıyorum. Ayrıca miting, demin belirttiğim gibi "yabancılaşma"ya karşı "dayanışma" ögesi olarak kullanılıyor, bir diyalektik karşıtlık sağlıyor. Ama mitingcilerin ayrıntılı gösterilmediği savına katılıyorum. Daha vurucu ve üstünde durarak yansıtılabildiği elbette.

E.A. — Arabacıların asıl direnişi varolma mücadelesidir. Belediyenin paytonları kaldırma kararı üstüne girilen bir direniştir. Cabbar, arabacıların karşılaştığı çatışmayı yaşamıyor, onlarla ortak bir yaşantı ve kader içinde gösterilmiyor, koparılıyor bilerek. Arabacıların direniş nedenleri, Cabbar'da gösterilmiyor. Cabbar'ın dışında bir olgu bu. Oysa Cabbar'ın gerçeği yürüten arabacıardan kopuk, ayrı bir gerçek değil ki. Güney bu birlikteliği, bütünselliği oluşturamadığı için eksik kalıyor. Aynı şey filmin başında, istasyonun önündeki sahnede, Cabbar'ın yalnız kalışıyla da ortaya konmuştu.

KARAKOL SAHNESİ

A.A. — Olayları izlemeye devam edelim.. Hasan arabada Cabbar'ı yine ikna edemiyor. Bundan sonra, dramatik yapı içinde çok önemli bir yeri olan, Cabbar'ın atının ölümü sahnesi geliyor. Bir burjuva, özel otomobili ile ata çarpıyor, öldürüyor. Sonra da arabasının dökülen boyasını nasıl tutturacağını sorarak Cabbar'a çatıyor, Cabbar'ın öfkesi boşalıyor. Karakol sahnesinde de komiserin tavrı ve sözleri arabacıların şehrin içinde tasfiyesi gerekli bir kesim olduğu görüşünü vurguluyor. "Kes lan, kabahat sende değil ki belediyede, kaldırmıyorlar ki kurtulalım" diyor. Karakol, çelişkilerin çözümlendiği değil, tersine öfkelerin çoğaldığı, Cabbar'ın yalnızlığını daha bir duyduğu yer olarak belirliyor. Hasan'a karşı onun olumsuz alternatifine karşı zayıf da olsa direncini sürdüren Cabbar, burada direncinden birşeyler kaybediyor. Cabbar, "park edilmeyecek yerde park ettiği için suçlu" bulunuyor, iş adamı ise "affedin garibandır" diye Cabbar'ı kurtarıyor (!). Sonra Cabbar atını gömmeye götürüyor. Karakol sahnesi sınıfsal çelişkilerin belirlendiği bir sahne olarak dikkati çekiyor. Hatta atın bir burjuva tarafından ezilmesi olayı, arabacı esnafının ortadan kaldırılmasının tarihsel süreç içindeki sorumlusunun da kapitalizm olduğunu da düşündürüyor. Ancak filmde seyirci pek bu kanıya varamıyor. Çünkü sorun bir atın fiziki ölümünün çok ötesinde genel bir sorun olarak belirliyor. Arabacılar kesimi, Cabbar gibilerin atları kaza sonucu ölme de yokolmaya mahkûm bir kesimdir. Seyirci daha çok burjuva-paytoncu arasında karakoldaki çelişkiden etkileniyor. "Arabacılar"ın ve diğer küçük esnaf kesiminin trajik bir şekilde yok edilmek istenmesinin siyasi nedenleri daha çeşitli mizansenlerle daha güçlü olarak verilebilir.

N.C. — Söylediklerin doğru ama, arabacıların ortadan kalkmasının hangi sınıfsal karşı-gelişmeye bağlı olduğunun hissettirilmesi açısından, bu bölüm simgesel düzeyde anlamlı bence. Ayrıca bir burjuva ile yoksul bir kişi arasındaki sınıfsal çelişkinin yansıtılması da önemli tabii. Seyirci bunlardan hangisinin toplumda sözünün geçtiğini açık olarak görüyor, yaşıyor. Kolay ama etkili bir çözümleme bu. Karakol sahnesinde burjuvanın, Cabbar'ı haksız olduğu halde, haklıymış gibi affetmesi de sahte bir hümanizmin sergilenmesi açısından dikkati çekiyor.

E.A. — Ben şunu belirteceğim bu sahne için. Bölümün genel tematiğe uygun düşmesi için özel otomobil yerine, bir taksi gelip ata çarpsaydı, burjuva da o taksinin içinde bulunsaydı, bölüm daha doğru olacaktı. Arabacıların karşısındaki yeni gelişme kapitalizmin yarattığı taksi unsuruyla çünkü aslında... Arkadan gösterilen bölümde alacaklı esnafın, bireyci, yabancılaşmış tavırlar içinde Cabbar'ın arabasını satın onu iyice yokoluşa itmeleri de üstünde durulacak bir nokta. Atın ölümü ile Cabbar'ın yokoluşu kesin bir biçime bürünmeye başlıyor.. Karakol bölümünde polisin tutumu da gayet doğal aslında. Çünkü polis egemen güçlerin hizmetinde olan bir güçtür. Toplumsal gelişme içinde egemen olan kapitalist güçler olduğu için polis de onların hizmetinde ve onların çıkarlarını koruma durumundadır. Sorun sınıflararası sorundur.

FILMİN GEÇİŞ BÖLÜMÜ

Bir de şunu belirlemek istiyorum. Atın ölümüyle filmin ilk ana bölümü son bulmakta ve bir geçiş bölümü başlamaktadır. İlk bölümde seyirci gösterilen olayların taniği durumundadır. Güney bu bölümde sergilediği gerçeklere seyirciyi de ortak etme ve yaşantısının bir parçası haline getirmeye çalışmaktadır. Bu bakımdan seyirci ilk bölümde izleyici durumundadır. Atın ölümüyle gelişmeler de başka bir yöne doğru dönüşecek, ikinci bölümü hazırlayacak yoğun bir olaylar dizisiyle karşılaşılacaktır. Alacaklı esnafın arabayı satın, parayı paylaşması, Cabbar'ın yaşantısını sürdürecektir yeni destekler araması, eski ağalarına başvurması, miting karşısındaki durumu ve define aramayı

seçisi. Buraya kadar olan bölüme geçiş dönemi, define arama kararıyla gelişen bölüme de ikinci ana bölüm diyorum. Geçiş döneminde seyircinin izleme, tanık olma niteliği de değişmekte ve seyirciden paylaşmaktan öte bir katılma beklenmektedir artık. Bu ara bölüm, seyircinin de birtakım olayları düşünme, değerlendirme, gerekirse yargılamaya sürecidir. Filmin gelişmesiyle birlikte seyirciden de belirli bir değişim içine girmesi isteniyor.

A.A. — Şimdi bu geçiş bölümünün olaylarını sıralayalım kısaca. Atın olumundan sonra karısının Cabbar'a önerdiği çare, eski ağalarından, beylerinden yardım istemesidir. Cabbar'ın bu alternatifin kabulü ise bilinçsiz kişiliğinin yeni bir belirtisidir. Karakolda burjuvanın tavrını görmesine karşın, bu sınıfın insanları üstüne bir genellemeye varmış değildir. Karakol olayı Cabbar'a olumlu yönde bir bilinçlenme sağlamamış, yalnızca umutsuzluğu artmıştır. Bu yüzden karısına karşı çıkmıyor ve eski patronlarını teker teker dolaşp, yeni bir at alacak kadar para yardımı istiyor. Bu bölümdeki olayların dizilişi de önemli bir özellik taşıyor. Her ağaya, patrona gidishinden sonra Güney, Cabbar'ın alacaklılarının, Cabbar'ın onlara ne kadar borçlu olduğunu söyledikleri planlar koyuyor. (Atçı 950 TL., yemci 98 TL., payton tamircisi 55 TL., bakkal 180 TL. alacaklılardır Cabbar'dan). Böylece bir durum ortaya çıkıyor. Güney, Cabbar'ın karşısına onu reddeden burjuva ve ağa takımıyla birlikte, borçlu olduğu küçük esnaf takımını da çıkartmış oluyor. Oysa küçük esnaf takımı da, büyük burjuvanın karşısında yok olmaya mahkûm bir kesimdir. Bu kanımca filmin önemli bilinçsiz yönlerinden biridir. Böylece seyircinin dikkati genel bir ekonomik yapı üstüne toplanıyor. Oysa Cabbar'ın büyük burjuvaziyle ve ağalarla olan çelişkisi ile, küçük esnafla olan çelişkisi arasında nitelik farkı var. Ayrıca küçük esnafla burjuvazi arasında olduğu gibi, Cabbar'ın dışındaki sınıfların, sadece Cabbar'ın karşısında oluşları yüzünden, homojen bir birlik içersinde verilimleri kanımca önemli bir siyasî eksiklik.

Sonunda Cabbar Hamit Emmi'nin kendisine verdiği kumda çalışma işine bağlanıyor bir süre. Bu bölümler de belgesel yönden başarılı görünüyor. Yine bu bölümde daha önce değinilen "yabancılaşma" olgusu beliriyor. Anne, çocukların, verdiği parayla tuz alacakları yerde bisiklete bindiklerini görünce, başlıyor onları dövmeye, kovalamaya. O sırada eve Cabbar geliyor. O da karısıyla atışıyor. Kadının Cabbar'ın çocuğa verdiği 25 kuruşu almak için onu kovalaması, ekonomik bir yabancılaşmanın açık belirtileri olarak yansıyor, kocasıyla kavgasında trajik boyutlara ulaşıyor. Sonraki para bulmak için evdeki satılabilecek eşyaların karıştırılması sahnesinde Cabbar'ın dolaptan çıkarttığı tabanca karşısındaki tavrı (onu satmak için eline alışı) Güney'in diğer filmlemlerindeki "silâh" unsurunun ele alınışıyla önemli bir farklılık gösteriyor. Tabanca "Umut"ta Güney için bir umut, bir dayanak değildir artık. Cabbar bunu satmayı düşünecektir. Bu arada Cabbar'ın hâlâ çocuğuna piyango sonuçlarını okutarak piyangoya olan umudunu sürdürdüğünü görüyoruz. Yemek sahnesi yoksul bir ailenin yaşamından geleneksel bir bölüm olarak belgesel değer taşıyor. Karısı hâlâ arabacıların geleceğine olan inançsızlığını gösteriyor. Cabbar'ın direnişi yine geriye dönük oluyor. Bit pazarına gidiyor, pazarlık ediyor. Bu bölüm de belgesel yönden önem taşıyor. Bit pazarı ve satılan eşyaların niteliği de çarpık bir kapitalist ekonominin yapısını simgeleyen özellikler taşıyor. En kullanılmaz, en işe yaramaz şeyler, en eski eşyalar satılıyor burada. Bunları alan kişiler de yoksul insanlar. Güney silâhını atacak duruma gelmiş bir kahraman gösteriyor ilk kez, gerçekçi bir tip getiriyor. Yankesici olayı da "yabancılaşma"nın yeni bir örneği olarak beliriyor sonraki sahnede. Cabbar'ın yankesiciye karşı gösterdiği öfkeyi para isteyip de alamadığı eski patronlarına karşı gösteremediği de dikkati çekiyor. Yankesiciyi dövdüğü mekânın küçük burjuvaların oturduğu gelişmiş bir semt olması da ilgi çekici. İki

yoksul, ezik insan orada birbirini yiyorlar. Cabbar'ın "Halk" sinemasının afişlerine de uzun uzun bakıp sinema olayının dışında kalışı da ilginç.

Cabbar eve döndüğünde, alacaklıların arabasını sattığını öğreniyor. Bu arada evde hasta bir ihtiyarın da tedavisi yapıyor. Yoksulların burada birbirleriyle bir yardımlaşma içinde gösterildiği görülüyor ilk kez.

E.A. — Ancak burada yardımlaşmaya gelenler kadın; onlar ise genellikle ekonomik ilişkinin içinde olmadıklarından yabancılaştırma sürecine tam olarak girmiş değiller.

N.C. — Evet oradaki dayanışma ekonomik ilişkinin dışında bir dayanışma oluyor. Yani ahlâkî, duygusal düzeyde bir dayanışma. Yoksa Güney, ekonomik sorunlara eğildiği zaman yabancılaştırmayı aile içinde bile kesinlikle koyuyor. Kentin yoksul kesimlerinde de.

A.A. — Doğru. Olaylara devam ediyorum. Bin liraya Cabbar'ın arabası satılıyor. Bu arada anne, Cemile'nin İngilizce'den sınıfta kaldığını öğreniyor. Cabbar'ı umutsuzluğa sürükleyen olaylar ardarda geliyor. Oysa Cabbar bu somut olaylardan ileri sentezler çıkarmıyor, tersine bu olaylar onu daha bir umutsuzluğa, daha bir geri çizgiye itmektedir. Yani prolog'da Cabbar'ın bir arkadaşının söylediği "Cabbar bugünlerde çok değişti" sözünü düşünürsek, bu değişimin **geriye doğru yönlendiğini** saptayabiliyoruz. Cabbar meyhanede piyangodan umudunu kesmiştir. Bileti yırtar atar. Sonra Hasan'ın önerisiyle kentin zenginler mahallesinde bir soyguna girer ve başaramazlar. Karşılarına çıkan Amerikalı bir zencidir. Güney'in bu tipi seçişi de önem taşıyor. Ayrıca Cabbar'ın bu adamın karşısında bütünüyle güçsüz bir durumda gösterilmesi ne derece gerçekçidir? Fakat herşeye rağmen bu bölümün, Güney'in gerçeğe tavizsiz bir şekilde yaklaşma çabasının en somut simgelerinden birisi olduğunu saptamalıyız.

E.A. — Aslında bu durum, Cabbar kişiliğinin baştan beri çizilen olumsuzluğunu kamutlayan birşeydir. Cabbar kendi çizgisi içinde tutarlı davranmaktadır denebilir. Yani aslında yapması gereken doğru tavrın tam tersini yapan bir kişiliğin kendi içindeki tutarlılığı. Yankesiciyi dövmemesi gerekirken dövmekte, Amerikalıyı dövmesi gerekirken ondan kaçmaktadır. Bu bilerek yapılmış bir olumsuzlamadır. Cabbar'ın bilinçsizliğinin bir açıklanmasıdır.

N.C. — Ben şöyle açıklayabilirim durumu. Cabbar yankesiciye karşı kendini korur ve güçlü, öfkeli bir direniş gösterir. Çünkü soyamak, hırsızlık etmek onun henüz yabancılaştığı bir olgu değildir. Bu yüzden bunu hiç kaldıramaz, öfkelenir, şiddetle karşı koyar. Amerikalı karşısında ise kendisi yankesicinin durumundadır. Aynı zavallılığı yaşar. Yabancılaştırdığı, henüz korumakta olduğu dürüstlük değerleri adamı soymasına engel olur, hatta Amerikalıyı davranışında haklı dahi görebilir. Yani Cabbar'ın bilinçsiz kişiliğini olduğu gibi kabulleniyorsak, soymasını isteyemeyiz zaten, çünkü Cabbar'ın kendi savunduğu, saygı duyduğu değerlerin tersine davranması olanaksızdır. Cabbar'ın yabancılaştırması yankesicinin ölçülerine henüz varmamıştır. Bir de zenginler semtinde karşılaşılan kişinin Amerikalı olarak konulması, ülkemizde Amerikan emperyalizminin de Cabbar'ın karşısındaki çelişkilerden biri olarak gösterilmesi için yapılmıştır diyebiliriz.

A.A. — Cabbar evine döndüğünde karısının yakın ilgisi ve şefkati ile karşılaşır. Bu sahne de tüm yabancılaştırıcı öğelere karşı korunabilen, yok edilemeyecek olan insana ait soylu duygular belirlenir. Sonra arabacıların yürüyüşü ve arabacıların liderinin konuşması görülür. Yeni iş olanakları bulamayan arabacıların haklarında direneceğini belirlen bir konuşmadır bu. Cabbar bir Türk bayrağıyla gelir, atı ve arabası olmadığı için yürüyüşe katılamayacağını söyler, sonra rastladığı Hasan'a "340 lira ile olur mu bu iş arkadaş" der. Yine birbirine zıt iki olay ardarda gelmiştir. Materyalist çözümlerin arayıcısı arabacılar ve idealist "kurtuluşlar"ın yoluna giden Cabbar. Hasan ve Cabbar hemen Hoca'ya giderler ve define arama bölümü başlar.



YENİ BİR UMUT : DEFİNE

E.A. — Bu noktada geçiş bölümü bitiyor ve ikinci ana bölüm başlıyor. Cabbar piyango bileti karşs inançsızlığa vardiktan sonra yine olumlu bir alternatif seçmiyor. Filmin kendi çizgisine uygun olarak define gibi yeni bir olumsuza sarılıyor. Piyangoyu kapitalist düzenin getirdiğı bir kazanç ve kendini kurtarma yolu olarak saptarsak, Cabbar, bunu bir yana itince, daha geriye dönük, daha olumsuz bir yol olarak, feodal denemin insanı zengin etme yolu olarak gösterilebilecek defineye bağlanıyor ki bu da kendi içinde yine normal bir gelişim. Çabası bütünüyle kişisel. Burjuva toplumu içinde yerini almayı amaçlıyor. Tek başına kurtuluşu amaçlıyor, doğallıkla mitingın de dışında kalıyor. Olumsuz kişiliğın doğal çizgisi bu.

A.A. — İkinci bölümde yeni bir tip daha tanırız. Hoca'dır bu. Hoca'nın kendi dinsel inançlarına göre definenin yerini bulmak için giriştiğı çabaları izleriz. Hoca'ya yardım etmesi gereken çocukların durumu da ilginçtir. Çocukların küçük yaştan itibaren birtakım dinsel baskılarla şartlanması olgusuna tanık oluruz. Hatice, Hoca'nın baskılarından kurtulmak için yalan söylemeyi seçer. Bu din şartlamasına karşı halk bilgeliliğinin bir örneğı sayılabilir. Cabbar ise saf, inanmış bir görünüm içindedir. Kızının suda gördüğünü söylediğı patik ve sarımsaklı direğın altını delicesine kazar. Cabbar-Hatice tipleri arasında açık bir çelişki vardır. Cabbar, Hoca'ya inanmaktadır, "bu, derin bir hoca" diyerek kendini aldatır. Karısına iyi bir yaşam vâdeder, kendi isteğı de iyi bir at ve arabadır. Kebapçıda yenen yemek bölümü de belgesel yönden başarılıdır. Cabbar karısına 10 gün için 40 lira bırakır, karısı daha önceki uzun ayrılıklarını anlatmaya başlar. Yola çıktıkları yerde güreş müsabakaları yapılmaktadır. Hasan'ın yalnızca güreşlerde konan ödülle (500 TL.) ilgilenmesi ilginçtir. Oysa yaşadıkları şartlar, gıdasızlık onları böyle bir sporda başarılı kılmayı baştan engellemektedir.

Bir eşek satın alarak defineyi arama serüvenine başlarlar. Bu arada yine belgesel bir biçimde Ceyhan'ın pis sularında yıkanan yoksul çocukların görüntüleri girer araya. Kuru ağacı bulur, Hoca'nın inançlarına göre nehirde abdest alıp gereken hazırlığı ya-

parlar. Hoca, Cabbar'la, Hasan'ı kandıran kurnaz bir din adamı niteliği taşımaz. Kendisi de definden pay alacaktır, inançla bu arayışı sürdürür. Hasan ve Cabbar'la birlikte zor ve sefil şartlar içinde günlerini geçirir. Hasan, meyhanede içki içen, amacı sınıf atlamak olan, lümpen bir kişiliğe sahiptir ve dinle bir ilgisi olduğu söylenemez. Cabbar ise durumuna bir alternatif olarak din adamının gücüne bağlanmıştır.

Dinin filmdeki işlevini de burada saptamamız gerekiyor. Din artık geçerliliğini yitirmekte olan bir unsur olarak yer alıyor filmde. Kapitalist üretim ilişkileri içinde din olduğu kanısındayım. Cabbar, Hoca'yı, Hasan kadar maddi düzeyde değerlendirmiyor nemin zorunlu ideolojisi olarak belirmiyor.. Cabbar'ın yanında tabanca taşımasının anlamı da ilgi çekici. Cabbar, "kuş olup uçabilecek, yılan olup kaçabilecek" defineyi gerçek altın haline döndürebilmek için taşıyor silâhını yanında. Burada da "silâh" kullanma biçiminin, diğer Güney filmlerinden ayrıldığıнын altını çizmeliyiz. Nitekim bir yılanı define diye yakalayan Cabbar, bunun yalnızca bir yılan olduğunu görünce deliye dönüyor, Hoca'nın telkinleriyle yatışıyor ve filmin sonunda gözleri bağlanmış halde dönüyor, dönüyor, define umudunu yitirmiyor.

N.C. — Hasan ve Hoca'nın kişilikleri hakkındaki yargılara katılıyorum. Ancak Cabbar'ın kentteki yabancılaşma süreci içinde dinsel değerlerini de bütünüyle yitirmemiş olduğu kanısındayım. Cabbar, Hoca'yı, Hasan kadar maddi düzeyde değerlendirmiyor bence. Yani Cabbar, dinsel inançlara da bütünüyle yabancılaşmış değil. Nitekim sondaki çılgınlık ânında, Hoca'nın "Tanrı bizi yalnız bırakmayacaktır" sözleriyle yeniden sükûnete kavuşabilecekleri. Ayrıca Cabbar, Hasan'ın "o dolayda mutlak define olduğu" şeklindeki görüşlerine inandığı için değil, Hoca'nın bu definenin yerini gördüğünü söylemesi üstüne umutla yola çıkıyor. Sonda defineye karşı bir güvensizlik bile doğsa, Hoca'nın telkinlerine güven duyma duygusu sürüyor... İlginç bir nokta daha var. O da Cabbar'ın kızı Hatice'nin, Hoca'ya, babası kadar güven duymaması, inanmaması. Güney'in iki kuşak arasında bu tür farklılığa işaret etmesi, filmin olumsuz sonu da düşünülürse, gelecek kuşaklar adına daha umutlu olunabileceğini ortaya koyuyor. Gerçekten de Hatice film içinde olumlu bir dinamiği temsil ediyor bu yönden. Hatice'nin gelecekte karşılaşılabilecek olaylara babası kadar bilinçsizce bakmayacağı düşünülebilir.

E.A. — Ben de filmdeki Hoca tipinin gerçek bir din adamı sayılmaması gerektiğini belirteceğim. Daha çok bâtıl inançlar düzeyinde hareket eden bir kişidir Hoca. Bunlara kendisi de inanır bir kişidir. Yoksa gerçek İslâmiyet ilkelerini yansıtan bir Hoca sayılamaz. Toplumların belli şartları altında ortaya çıkan, kendilerine kurtuluş arayan insanlara sözde çareler getiren bu tür kişiler vardır. Bunların bir kısmı yaptıkları işlere kendileri de inanırlar. Muska yazarlar, üfürükçülük yaparlar. Bunları meslek edinirler. Başkalarını da inandırabilirlerse mesele yoktur.

A.A. — Bunlara ben de katılıyorum. Ben dini feodal dönem içinde toplumun üst yapısını düzenleyen zorunlu ve gerekli bir kurum olarak değerlendirmiştım. Belli bir dönemde din üst yapısal ilişkileri düzenlediği için tarihsel bir rol oynamıştır. Ancak filmdeki hoca, herşeye rağmen feodal bir geleneğin mirasçısı olduğu için insanlar, onu bir din adamı olarak görebilmektedirler. Türkiye de feodal kalıntıları yaşayan, kapitalizme doğru da hızla gitmekte olan bir geçiş toplumdur. "Umut" taki inanışlar, feodal toplumdaki dinî inanışlar değil, kapitalist topluma ayak uydurmaya çalışıp yozlaşan değerlerdir. Ama herşeye rağmen halkın gözüne din olarak görünmektedir. Hoca tipi dinin yozlaşmış biçimini yansıtan, üstelik Cabbar'ın uyanışını istemeyerek de olsa geciktirici bir işlev gördüğü için, egemen sınıfların işine yarayan parazit bir tiptir. Halk üzerine etkisi olumsuzdur. Aslında halkın bilinçsizliğinin de bir aynasıdır.

E.A. — Filmin başından beri Cabbar, Hasan'ın Hoca aracılığıyla define bulma dü-

şüncesine diren yordu, çünkü inanmıyordu. Ancak gelişmeler onu böyle bir noktaya getirdi ki, piyangoyu yırtıp attı ve bir hoca gereksinmesi duydu, kendi Hoca'sını yarattı. Halk yoksulluğu içinde bu hoca'ları daima yaratacaktır. Egemen sınıflar, Cabba'ı ve onun gibileri bu duruma düşürerek bu tür hoca tiplerini sürekli olarak varetmektedirler.

TOPLUMCU SANAT SORUMLULUĞU

N.C. — Filmi hakkında biraz da Yılmaz Güney'in neler söylediğine bakalım. Halk, gelecek şeyin ne olduğunu, hatta umudun ne olduğunu da bilmiyor. Bizim halkımız devamlı bir bekleme içindedir. Benim anlattığım umut, aslında bu bekleyişin hikâyesidir. Aldatıcı bir umudu anlatmak istedim. Umut, bizim hayatımızın bir parçasıdır. Ayağı yere basan bir insan boş şeyleri hayal edip umutlanmaz. Toplum belli bir düzeye ulaştığı zaman, insanlarda hayâle dayanan umutlar kalkar. Umut, düzen bozukluğunun bir simgesidir."

"Bu film, eğer bir çıkış getirmiş olsaydı film olmaktan çıkardı. Yol gösteren bir duruma gelirdi. Ayrıca devrimci sinemayı da böyle almıyorum. Devrimci sinema yol gösteren değil, onları düşünmeye sevk eden filmlerdir. İlerde kuşkusuz baştan sona birtakım şeylerin söylendiği filmler de yapılacaktır. Bu dediğim gibi devrimci sinemanın ilk noktalarından biridir. Düşünmeden bir insanın herhangi birşey yapabilmesine imkân yoktur. Ben sadece düşündürmek istiyorum."

"Umut'un bence karamsar bir biçimde bitmesi, Cabbar'ın gözünü açtığı zaman sorunlara artık olumlu bir tavırda bakıp bakmayacağını sezdirilmemesi, umutsuzluğun ağır basması, Güney'in sözünü ettiği "düşündürücülük" tavrına belki de uyuyor. Ancak ben pek bu görüşe katılamıyorum. Güney, filmin sonunda, Cabbar'ın sorunlarına oiraz da olsa olumlu bakmaya başlamasını, hep olumsuz giden kişiliğinin bir yerden sonra olumluya dönüşür bir belirti göstermesini en azından koysaydı, diyelim ki Cabbar, Hoca'yı da piyango bileatine yaptığı gibi bırakıp, evine geri dönerek daha olumlu bir alternatifi herhangi bir etken sonucu bulur gösterilseydi, o vakit olumsuz kendi zıttına dönüşüp, istenen diyalektik sonucu yaratmış olurdu. Çin filmleri soruşturması sırasında konuştuğumuz bazı kişilerin de belirttiği gibi, sanatçı ezilen kitleye yalnızca bildiği gerçekleri göstermekle yetinmemeli, çözümleyici yönlendirici bir tavra da sahip olmalıdır. "Umut" yalnızca gerçekçi sinema eseri oluyor, çözümleyici bir tavır getirmiyor.

A.A. — Genel olarak Nezih'in burada vardığı sonuca katılıyorum. Ancak burada söz konusu olan sinemanın, gerçekliği bozarak, gerçeğe aykırı yapay bir çıkış yolu göstermesi de değildir tabii. Zaten Güney'in kendi aldığı gerçeklik bazı çıkış yollarını içinde taşımaktadır. "Umut" ta Güney, yetersiz de olsa bir çıkış yolu koyuyor Cabbar için. Arabacıların toplu direnişi, mitinge hazırlanışları. Bu çıkış yolu, **hayatın gerçekliği içinde** yer alan bir parçadır. Ama diyelim ki filmin sonuç bölümünde, bu arabacı yürüyüşüne karşı, egemen sınıfların gösterdikleri tepki ele alınmıyor, incelenmiyor, konu bu yönden geliştirilmiyor. Ayrı bir paralelde, Güney çok bilinçli de olmasa gerçekçi çözüm yolları bulmak için yürüyüşe geçen arabacıların durumunu daha ayrıntılı olarak verebilirdi. Bu gelişim çizgisi sonuna kadar sürdürülseydi, çıkış yolu seyirciye sezdirilecek, açık olarak gösterilebilecekti. Gerçeğin kendisi çıkış yollarını da içinde taşımaktadır kısaca. Sorun bu diyalektiği doğru saptamaktır. Bunun için devrimci sinema, yapay yollar bulmaktan çok, hayatın gerçekliğinin diyalektiğini saptayarak seyirciyi düşünmeye zorlamaktır. Kanımca "Umut" bu fırsatı yeterince değerlendirememiştir.

E.A. — Esasında devrimci sinemada yapılacak çalışmaların tek bir biçimi, tek bir yolu yok. Çeşitli şekillerde girilebilir soruna. Öneri getirme, bilgi taşıma, tartışma, provokasyon gibi. Devrimci film kendi içinde devrimci olmanın bütün öğelerini taşımaz

esasinda. Devrimci olmak, filmin kendi getirdikleriyle seyircinin düşündüğü noktalarda zamanla bütünleşerek vardığı bir oluşumun devrimci niteliğinin var olması ya da olmasında yatar. Ben burada "Umud" filminin devrimci boyutlar taşıdığını sanıyorum; olumlu boyutlara ulaşabileceğini sanıyorum. Kapalı bir film olarak kabul etmiyorum. Filmi de diyalektik bir işlev yapabilecek bir olgu olarak görüyorsak, kendi içinde taşıdığı niteliklerle seyirci için devrimci gelişmede yararlı olabilecektir. Filmin sonunda Cabbar'ın gözlerini kapalı bırakmak, belki daha doğrudur. Seyircinin o noktadan itibaren olumlu bir dönüşümü kendisi değerlendirmesi istenebilir. Baştan beri olumsuz giden ve en olumsuz ulaşan Cabbar için başka olumsuz kalmayınca sonraki diyalektik gelişme devamlı olarak olumlu ve doğru olacaktır. Film böyle bir işlevi yerine getirebilir ve getiriyor sanıyorum.

N.C. — Ben tek başına filmin böyle bir diyalektik ilişkiyi gerçekleştireceğine inanmıyorum. Ancak filmin sonunda seyirciyle bir tartışma yapıp, olumlu dinamikler değerlendirilse, seyircilere sorular sorulsa o vakit kapalı biten filmde çıkarak seyirci yönlendirilebilir. Yeşilçam'ın yaptığı yüzlerce tutarsız, yoz filmin arasından tek başına böyle bir filmin seyirciyi olumlu bir yönde diyalektik bir bütünlük içinde düşündüreceğini ummak biraz ütöpik geliyor bana.

E.A. — Film bu nitelikleri taşıyor. Ama bunların gerçekleşmesi için seyircinin de belirli birikime ulaşmış olması gerekiyor. Seyircinin bu birikime gelmesi için başka çabalarda bulunulabilir, ya da daha birçok filmlerin çıkması beklenebilir.

A.A. — Sadece sonucuyla değil, filmi bütünüyle ele almakta yarar var. "Umud" Yeşilçam'ın şartlandırması içinde gerçekten cesaretli bir çıkıştır. Sinemayı eğlence aracı olmaktan çıkartıp, toplum gerçeklerini yansıttığı, düşündürdüğü için de önemlidir en azından. Başka sinemacıların da yararlanabilecekleri birçok yeni konuyu içinde taşımaktadır. Yeni malzemeler getirdiği için de önemlidir.

N.C. — Bu görüşe ben de katılıyorum. Güney'in sonraki yapıtlarında başka filmler yapmak için bu denli yoğun, zengin malzemeler bulunduğuna rastlamıyoruz. "Umud" bugünün toplumsal sorunlarına gerçekçi bir bakışla yaklaşma gereğini ortaya koyan, onu belli bir ölçüde gerçekleştirmiş, olumlu bir çalışmadır. Güney'in dışarı çıktıktan sonra başlaması gereken nokta, "Umud" ta bıraktığı yer olmalıdır.

E.A. — Yani Cabbar gözlerini açıktan sonra ne yapacaktır? Yılmaz Güney'in bundan sonraki çalışmaları bunu belirlemelidir.

K Ö K E N

Aylık Düşün ve Sanat Dergisi

Yöneten : FAHİR AKSOY

*

P.K. -50 Yenisehir/ANKARA



«UMUT»

Forum

BİR SIMPOZIUM ÜSTÜNE GENELLEMELER

Nisan ayı başlarında İstanbul'da, İstanbul ve Ankara Sinematek Dernekleri tarafından (Günümüz Türkiye'sinde Sinema Alanının Düzenlenmesi) konulu bir simpozium düzenlendi. 14 ayrı konuda ele alınan sorunlar, daha önce toplanmış olan sinema danışma kurullarının raporlarında ya da hazırlanan çeşitli sinema kanunu taslaklarında da görüldüğü gibi, ya tek yanlı, ya da soyut, açık olarak tanımlanmamış kavramlarla ortaya konmaya çalışıldı. Bütün sorunların çözülmesi için ulaşılan son ıpkta hep bir SİNEMA KURUMU ve bir SİNEMA YASASI'nın meydana getirilmesi önerisi oldu. Zaten simpozium "Bir Türk Sinema Kurumunun Kurulması ve Çalışmaları"nın tartışılmasıyla başlayıp "Bir Türk Sinema Yasası"nın düzenlenmesi üstüne görüşlerle son buluyordu. Simpozyum'da konuşan 48 konuşmacı arasında 7-8 kısa ya da uzun film yönetmeni bulunuyor, konuşmacıların geri kalan kısmını ise yapımcılar, yazarlar ve profesörler oluşturuyordu.

Amaç bir KURUM kurup, onun eline bir de YASA vererek Türk sinemasını sihirli değnekle dokunmuşçasına düzeltivermek, ya da kolay bir savunma yolu olarak bugünkünden daha iyi bir ortama getirmekti. Elbette dikati çeken nokta da bu tezgâha giren kişilerin sinema yapmak isteyen, ya da yapan kişiler olmadığı (7-8 kişinin dışında), daha çok fiilî sinema pratiğinin dışında sinemayla şu ya da bu yönden ilişki kurmuş kişiler olduğuydu. Simpozium, en genel çizgisiyle bürokratik özelemler taşıyan opportünist ve kariyerist küçük burjuva aydın grubunun kompleksli ihtiraslarının bir sonucu olarak tezgâhlaniyordu. Yeşilçam'a tâviz veriliyor, tekerci eğilimler gösteren sermaye çevrelerine tâviz veriliyor, herkes bir araya getiriliyor, herkesle önceden görüşmeler yapıp, ellerine basın bülteninde "eleştirilere hedef olabilecek kapalılığı"ndan söz edilen 1972 Sinema Danışma Kurulu Raporu veriliyor ve anlaşılan bu raporun tescilli amaçlanıyordu. Simpozium'un öncülere, diyelim ki büyük bir başarı göstererek bir KURUM kurdurtup, oraya da bir güzel yerleşselerdi, ne olacaktı sanki? Yeşilçam'cılar, yapımcılar ve sinemayla ilgili başka çevreler bu aydın oligarşisine kayıtsız şartsız "evet" diyecekler miydi? Hiç sanmayız. O zaman KURUM bünyesinde yeni tâvizler verilecek, sermaye çevreleri adamlarını buraya torpil yaptırıp sokturmak ve yine borularını öttürmek yoluna gideceklerdi. O zaman "kalite"nin, "iyi film"in, "teşvik edilecek yapıtlar"ın seçiminde yine bir labora meydana gelecek, SİNEMA yapmayıp, SİNEMA'yı yukardan düzeltmek isteyenler, "aydın" olarak dahi tüm prestijlerini yitirip, iyice opportünistleşecek, kendilerini korumak için daha da demagoglaşacaklardı.

Kısaca bize göre çeşitli çevrelerin katılışları ile yönetilecek bir SINEMA KURUMU, bozuk sinema düzenin KURUMLAŞTIRILMASI'ndan başka bir anlam taşımayacak, yalnızca mesleklerinde sıvırlanmış kişilerin ihtiraslarını daha bir belirginleştirecek yararsız bir organ olacaktır. Bugün sansürü de olan bir serbest piyasa içinde mücadele edilirken, o vakit sansürü ve denetimiyle organize, kurumlaşmış yeni bir bozuk yapı ile mücadele edilmeye başlanacaktır. Üstelik KURUM, devlet bürokrasisinin bilinen aksaklıklarına da açık bir nitelik taşıyacak, iktidar değişiklikleri ise bu KURUM'u bütünüyle yoz, sahte bir işlemez mekanizma haline getirebilecek, KURUM gereğinde FAŞİST bir sinemanın tezgâhı olabilecektir. "İdeal", "her derde deva" bir KURUMUN savunuculuğunu yapanlar KURUMCULUK oynamanın bu sakıncalarını nedense pek önemsemez göründüler. Bütün bu öneriler simpozium'da dönüşümcü küçük burjuva dünya görüşünün tipik birer yansıması biçiminde ortaya çıktılar.

Simpozium'da sinema alanının düzenlenmesini isteyen ikinci grup, Yeşilçam'ın aracı - tefeci sermayesine bağımlı, dağıtım zincirleri kurarak üstünlüklerini sürdüren yapımcılar grubuydu. Bunlar da "kaliteli film", "iyi film" yapabilmek için Devletçe desteklenmeleri gerektiğini ileri sürüyorlar, yine soyut kavramlara dayanarak doğallıkla çıkarları doğrultusunda "tek yanlı" konuşuyorlardı. İstekler bilinen isteklerdi. Onlar için KURUM ister kurulsun, ister kurulmasın, YASA ister çıksın, ister çıkmassın, kimi olanakların sağlanması önemliydi: Yerli filmlerin bilet rüşumları artmamalı, kotadaki ham film ithali, liberasyona alınmalı, gümrük kolaylıkları sağlanmalı, yapım için kredi olanakları arttırılmalı, kendileri için garanti saydıkları sansür ise bütünüyle kalkmamalıydı. Piyasanın büyük yapımcıları ayrıca sanıldığı kadar güçlü olmadıklarından ve fazla kazanamadıklarından da söz ettiler ve sempatik konuşmalarıyla ilgi topladılar.

Küçük yapımcıların bellibaşlı görüşleri ise büyüklerin dağıtım tröstlerinin yıkılmasını istemek biçiminde oldu. Simpozium'da aydın kesimin en belirgin görüş eksikliklerinden biri de, yalnızca aracı - tefeci'ye yüklenmek, Yeşilçam'da bugün bir ağırlığı bulunmayan tekelleci sermayenin gelecekte Türk sinemasına kendi dağıtım mekanizmasıyla birlikte girebileceği ihtimalini düşünmemek oldu. Yalnızca Vedat Türkali'nin "Sinema Meslek Adamlarının Örgütlenmesi" konulu tebliğinde genel düzeyde sözünü ettiği tekelleci sermayenin, hele Ecevit iktidarı, Yeşilçam'ı düzenleme yolunda sosyal - demokrat nitelikte kimi tedbirler almaya başladığı an, bu etkin iletişim aracını da kendi çıkarları ve ideolojisi doğrultusunda kullanmaya ağırlık vermek isteyeceği ihtimali gözden uzak tutulmamalı ve tartışılmalıydı. Bugün aracı - tefeci sermayesiyle bütünleşmiş büyük yapımcıların, bu kaynak ortadan kalktığında tekelleci eğilimlerle ortaklıklara gitmesi, tekelleci grupların da piyasa tecrübesi açısından piyasanın büyükleriyle aynı masaya oturup, ortak çıkarları için tröstlere gitmeleri pekâlâ mümkündü. Ama piyasanın büyükleri ile dışa bağımlı yerli tekelleci sermaye gruplarının sözcülerinin de çağrıldığı bu tür bir simpozium'da sorunlara elbette bu denli sert bakılmayacak, asgarî müşterekler araştırılacak, herkes kendi çıkarına koparabildiğini koparmaya çabalayacaktı.

Öğretim üyelerinin, profesörlerin dış ülkelerin uygulamalarına özenen ve bir üçüncü dünya ülkesi olan Türkiye'ye batının ileri kapitalist ülkelerin deki sistemleri, piyasa koşullarını bilmeden öneren "şabloncu", "yabancılaşmış" görüşleri de doğrusu ibret vericiydi. Bunlar, KURUM'cu ve YASA'cıların çıkarına epeyce uygun, doğrusu "mükemmel" görüşlerdi. Profesörler de KURUM ve YASA'ya bu kadar gönüllü gördükten sonra hükümet çevreleri için bundan sağlam başka kimin düşünceleri kullanılabilirdi ki? Profesörlerimiz ve öğretim üyelerimiz de doğrusu Türk sinemasının yarını için kendilerine öğretilen yolda ellerinden geleni yapıyorlardı.

"Kalite" den, "sanat" tan, "kültür" den söz edenlerin çoğunluğu, bu kavramları belirli bir dünya görüşüyle açıklamaktan özellikle sakındılar. Sorunlara ezilen Türkiye emekçi sınıfları açısından, kesinlikle onların çıkarlarını savunarak bakanlar ikiyi, üçü geçmiyordu (Vedat Türkalı, Engin Ayça, Hüseyin Baş gibi), oysa **sinema egemen sınıfların ideolojik bir baskı aracıydı** ve bu gerçek hatırlanarak yapılacak benimsenebilecek tüm öneriler, **emekçi sınıfların yararına bir sinemanın yaratılması yolunda** bazı öneriler olabilirdi. Oysa Simpozium'a gizliden gizliye egemen bir görüş de Yeşilçam'ın kapkaççı düzeninin yerine tekeli sermayenin öncülüğünde sağlam bir SİNEMA ENDÜSTRİSİ kurma istekleriydi. Ortaya çıkan iç çelişki bir yandan devletin endüstriyi beslemek, geliştirmesini istemek gibi tam özel sektörcü bir görüşün savunulup, bir yandan da KURUM kurup endüstriyi dizginleme, denetleme gibi müdahaleci bir ütopyanın ileri sürülmesi idi. Artı-değer'in daha büyütülüp, sinema emekçisinin daha çok sömürülmesini sonuçlandıracak ENDÜSTRİ özlemini sık sık dile getirenlerin, hangi sınıflardan yana çıktıkları ve kimlerin kapıkulluklarını yapmak istedikleri apaçık görünen hazin bir tabloydu.

Işın kötüsü Film - Sen Sendikası adına konuşan Şerif Gören'in de sorunlara genel bir açıdan yaklaşımdan ve **emekçi sınıflar yararına bir sinema için önerilere** biraz olsun girmekten kaçınması oldu. Dileklerini sinema emekçilerinin hangi düzende olursa olsun sosyal haklarını ve iş güvenliklerini elde etmeleriyle sınırlayan Gören, bu konuda Vedat Türkalı'nın genel görüşlerini kabul ettiği belirtilmekle yetiniyor, "sosyal haklarınızın sağlanması Türkiye'de emekçi sınıflardan yana toplumcu bir sinemanın oluşumu için yeterli midir?" sorusuna yeterli bir yanıt bulamıyordu. Yalnız Film-Sen Sendikası üyelerinin de zaman zaman, mikrofonu alıp, sinemanın sorunlarını tartışan aydınlara emekçi sınıfların durumlarının hep unutulduğunu hatırlatmaları, "işlevsel" yönden simpozium'a hareket getirdi: oluşturdukları alternatif emekçilerin kendi sorunlarına sahip çıkmaları açısından umutlandırıcı oldu.

Özetle şu belirtilebilir ki, simpozium'da konuşan çoğu küçük burjuva aydınları, tekeli sermaye grupları ile bütünleşme içindeydiler. Bu niteliğiyle de sosyal demokrat iktidarın dahi gerisinde kaldılar. Tarihse bir yalnılgının bilinçli ya da bilinçsiz müdürücüleri olan bu aydınlardan, olayların gelişimini, sabırlı ve dirençli mücadelelerle etkilemeye çalışacakları yerde, kendi dışlarında oluşan fırsatların peşine takılarak kolay başarılar elde etme

hastalığı, onlara emekçi sınıfların, geniş halk kitlelerinin çıkarlarını savunmayı bir kez daha unutturmuştu. Oysa bu iktidardan sinema sorununun her yönüne istenen düzeyde bir çözüm beklememekle beraber, en genel çizgide sinemada oluşabilecek tekölci sermaye gruplaşmalarına ve tröstlere karşı önceden engelleyici, dizginleyici demokratik tedbirler almasını istemek, iktidarın kendi politikasına da uygun düşecek en yararlı öneri ve tavır olurdu kanısındayız.

Emekçi sınıflardan yana bir sinemanın, endüstri ve düzenlenmiş piyasa (?) içinde gerçekleşeceğini ummak, elbette ki kendi kendini aldatmaktan başka bir şey değildir. Türkiye’de yeni bir sinemanın alt yapısı için bugünkü sosyal demokrat hükümetten beklenecek pratik yararlar, piyasa dışı yapımla dağıtım ve gösterim olanaklarının genişletilmesi, artırılması olabilir. KURUM da kurulsaydı, YASA da çıksaydı yeni bir sinemacı kuşağı oluşmadıkça Türk sinemanın yarını için ümitlenmek olanaksızdır. Bu nedenle zamanında yeni sinemacıların ayağına dolaşarak destek değil, köstek olabilecek bir KURUM’a karşı çıkmak doğallıkla savunulabilir. Dünyanın pek çok ülkesinde bu tür ulusal sinema kurumları kurulmuştur ama hiç bir ülkede toplumcu yeni sinemaların bu kurumlara dayanarak çıktığı görülmemiştir. Kurumlaşmaya karşı bir tavır, simpozium’da yalnızca “kısa film sorununun tüm sinema olgusundan ayrı, küçümser ve amatörce bulur bir tavrıyla ele alınmaması gerektiğini” savunan arkadaşımız Engin Ayça’nın görüşleriyle ortaya konabilmiştir. Ayça, KURUM’u **güdümlü sinema**’ya yol açabilecek bağlayıcı, sınırlayıcı bir gelişim olarak saptamış ve Türkiye’de yeşertilmesi gerekli emekçi sınıflardan yana bir yeni sinema için Devlet’in olabilecek yardımlarını şöyle belirlemiştir :

“... Devlet Türkiye’de kültürün, sanatın serbestçe gelişmesini istiyorsa, bunu kurumlaştırmak yerine, serbestçe boy atabilmesi için gerekli ortamın, alanın yaratılmasını sağlar, çalışmaları genel olarak teşvik eder. Devlete bağlı bir kurumun vesayetine kültür ve sanat çalışmalarını bağlamak, ona köstek olmaktır, onu güdümlü yapmaktır... Türkiye’de sinema sanatının gelişmesi ve sinemanın bir kültür ve hizmet aracı olarak yaygınlaşması isteniyorsa, bu üstyapısal, bürokratik tedbirlerle, kuruluşlarla değil, devletin genel kültür politikası içinde altyapı kuruluşlarına yönelmesiyle mümkündür. Ticarî sinema dışındaki çalışmalar için devlet elindeki TV, Eğitici Filmler Merkezi, Devlet Film Arşivi gibi yerleri destekler, bunların olanaklarını genişletir ve bu tür çalışmaların gerçekleşmesi için serbestiler, özerklikler tanırorsa, devlet güdümü olmadan sinema çalışmaları özgürce yapılabilir.”

YEDİNCİ SANAT

YEDİNCİ SANAT’IN GELECEK SAYISINDA

Yeşilçam’ın devrimci potansiyeli ve “Karanlıkta Uyananlar” üstür, senaryocu - yönetmen

VEDAT TÜRKALİ İLE KONUŞMA

Şenlikler

I. B. Ü. S. K.

KISA FİLM YARIŞMASI

ÜSTÜNE

Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü tarafından düzenlenen kısa film yarışması 19 Nisan günü yapıldı ve sonuçlandı. Üniversiteli sinemasever gençlerin önyak olduğu bu yarışma ne anlam taşıyordu, önemi neydi, dört yıllık Hisar ve Devrim Sineması şenlikleri deneylerinin ardından, 1974'ün koşulları içinde nasıl değerlendirilmeliydi? Geçen ay yapılan ilk yarışmanın sonuçlarını da göz önünde bulundurarak bu sorulara kendi yanıtlarımızı verelim.

Kısa bir nitelemeyle Boğaziçi Yarışması denebilecek bu kısa film şenliği, her şeyden önce bir "iyi niyet" in ürünü olarak belirdi. Yarışmanın genç yöneticileri, ülkemizde bağımsız ve yeni bir sinema hareketinin gelişmesi gereğine inanan ancak, düzenlenen bir yarışmanın tek başına bu hareketin çekirdeği olamayacağını da gayet iyi bilen, ütopyik olmayan arkadaşlardı. Üniversite bünyesinde böyle bir yarışmanın düzenlenmesini üstlenirken amaçlarını amatör çalışmaların seyirci önüne çıkmasına katkıda bulunma ve bu çalışmaların istenen amaca uygun en tutarlılarını da para ödülleri ile destekleme olarak belirlemeleri, yarışmanın mütevazı niteliklerini daha işin başında belirliyordu. Boğaziçi Yarışması, böylece kısa film düzeyinde sinema çalışmaları yapan kişilerin, son kısa film şenliklerinden bu yana geçen üç - dört yıllık ürünlerinin sergileneceği bir ortam yaratmaktaydı.

GENEL EKSİKLİKLER

Yarışma öncesinden beri bu arkadaşlarla yaptığımız çeşitli görüşmelerde Boğaziçi Yarışması fırsatının daha olumlu bir biçimde değerlendirilmesi için çeşitli önerilerde bulunduk. Hareketin salt yarışma biçiminde kalmayıp, kısa film ve bağımsız sinema sorunlarının tartışılacağı bir ortam niteliğini

de kazanması için yarışma süresince tartışmalar, önceki kısa film şenliklerinde dikkati çeken kimi filmlerin toplu gösterileri, hattâ yarışacak filmlerin daha geniş bir seyirci kitlesine sunulabilmesi için İstanbul içinde birkaç sinema kurumunda birden yapılabilecek ortak gösteriler, yalnızca jürinin değil, seyircilerin de bu gösterilerde düzenlenecek anketlerle en önemli buldukları filmleri seçmeleri gibi önerilerdi bunlar. Çeşitli nedenlerle de sinema kulübü yöneticilerinin üniversitenin denetiminde çalışmasının da verdiği ürklelikle bu tür girişimler ne yazık ki bu yılki yarışmada gerçekleştirilemedi. Bu konularda üniversite yönetiminin takınacağı tavrın ne olabileceği de üstünde durulması gereken konulardan biri olarak belirdi.

JÜRI SORUNU

Şenliği yönetenlerin bir dezavantajı da önceki Hisar ve Devrim Sineması şenliklerini izleyememiş olmaları, kısa film alanında yıllardır süregelen çalışma ve tartışmalardan pek haberdar bulunmamalarıydı. Jüri seçimi konusunda tutulan tavır, bu eski deneylerin sonuçlarını göz önünde tutmadan girilmiş, spekülasyonlara haklı olarak açık bulunacak bir tavidir. Nitekim önceki yarışmaların en çok eleştirilen yanları jürilerin kararları olmuş, "Genç Sinema" grubunun Hisar'a karşı çıkışını da en çok verilen sorumsuz kararlar sonuçlandırmıştı. Bu ortamda "Yedinci Sanat" dergisinden jüriye çağrılan iki yönetici, ilk elde 7, ya da 9 kişi olarak düşünülen jüri konusundaki kuşkularını, iyi niyetle genişilen bu tür bir yarışmanın prestijini daha ilk yıldan zedeleyebilecek nitelikler taşıdığı için özellikle belirttiler ve düşünülen düzeyde bir jüriye katılamayacaklarını açıkladılar.

Düşünülen jüri, ağırlığı Yeşilçam içi kişilere tanınmış kalabalık bir jüri, bir "toplama" jüriydi. "Yedinci Sanat" bu konudaki görüşünü şöyle ortaya koymuştu: **"Amaçlanan, ilerde Yeşilçam içinde çalışsın, çalışmasın, Yeşilçam mantığına karşı düzeyde bir yeni ve bağımsız sinemacı ekolünün tohumlarını atmaksa, bu işte değerlendircilik yapacak jürinin bu amaca uygun düşündüğü bilinen kişilerden oluşturulması gereklidir"**. Bu konudaki önerimiz, tasarlanan jüriden vazgeçilip, bizim da içinde yer alabileceğimiz ve böylece ortaya çıkacak sonuçların sorumluluğunu paylaşabileceğimiz yeni bir jürinin saptanması, bu jüriye de toplumcu dünya görüşüne sahip olmaktan başka, kısa film ve bağımsız sinema üstüne kafa yormuş, film yapmış kişilerin alınmasıydı. Bu öneriler de gerçekleşemedi ve yarışma yöneticileri rektörlüğe yeni bir jürinin kolay kolay kabul ettirilemeyeceğini belirttiler. Bir bağımsız sinema yarışması jürisini Boğaziçi Üniversitesi Rektörlüğünün onayına bırakmak, bu işe inananlara herhalde ters gelmesi gereken bir durumdu.

Boğaziçi Yarışması'nı yönetenlerin ilk jüri tasarısına karşı temel kuşukumuz Yeşilçam'ın toplumcu bilinen kesiminin dahi "kısa film"i değerlendirirken "gevşeklik" içine düşebileceği ihtimaliydi. Ayrıca saptanan jüri or-

tak bir karara kolayca varabilecek nitelikte görünmüyordu. Nitekim bu yılın jürisinin kararlarını, önceki yarışmalarda izlediğimiz türden gerekçelerle kamu oyuna açıklayamadığı görüldü. Değerlendirmelerin oylama yöntemiyle yapıldığı da ayrıca öğrenildi. I. BÜSK Kısa Film Yarışması jürisinin, görüntü yönetmeni Orhan Kapkı'nın son anda mazeret beyanı ve Üniversiteyi temsilen katılması zorunlu bir kişi olarak da öğretim üyesi İpek Ural'ın girmesi ile aldığı son biçimi şu şekildeydi: **Nusret İkbal** (yapımcı), **Bilge Olgaç** (yönetmen), **Aydın Sayman** (sinema yazarı), **İsmet Soydan** (yönetmen - senaryo yazarı), **Cengiz Tuncer** (romancı - yayıncı), **İpek Ural** (öğretim üyesi).

Yarışmaya 15 kadar filmin katılacağı bilinirken, son bir - iki gün içinde uzunlukları da bir hayli fazla olan 5 film daha katılınca, aynı gün içinde iki seans yapılması olanaksız hale geldi, gece seansına gelenler, ancak ödül alan filmleri izleyebildiler. I. BÜSK yarışması organizasyon ve gösterim yönünden hayli aksamalar gösterdi.

BİR KIYASLAMA VE SONUÇ

Yarışmaya 8 mm. de (10), 16 mm. de (7) ve karton dalında da (3) film katıldı. Kartonlardan biri 16 mm., ikisi 8 mm. yapılmıştı... Önceki Hisar şenliklerinde ise katılan film sayıları şu şekildeydi: **8 mm.:** 1967: 30 film, 1968: 15 film; 1969: 7 film; 1970: 4 film. Hisar'da 1969 yılında Genç Sinema grubu tarafından girilen protesto sonucu film sayıları da azalmış, bu grup 1970'de 1. Devrim Sineması Şenliği'ni düzenlemişti. Bu yılki 1. BÜSK Kısa Film Yarışması'na, ödüllerin önceki yıllara göre yüksekliğine karşın az filmin katılması, kısa film dalında üç yıldır bir durgunluk dönemine girildiğini açıkça ortaya koydu. Bu gerçek, kısa film dalında bu tür ödüllü bir yarışmanın her şeye karşın sinema yapmak isteyen kişiler için bir teşvik anlamı taşıyabileceğini gösterdi. BÜSK, gelecek yıl kısa film ve bağımsız sinema alanında yoğun bir forum niteliği kazanıp, jüri konusunda tutarlı ve istenen amaçlara yönelik bir seçim de uygulayabildiği takdirde şenlik, kısa film ve bağımsız sinema çalışmaları için yararlı bir ortam haline getirilebilecektir. Ancak bu alanda tek ortam olarak Üniversite yönetiminin etkisi altındaki BÜSK'ü görmek de doğru değildir. Unutulmaması gereken nokta, toplumcu, devrimci sinema çalışmaları için Boğaziçi Yarışması'nın yalnızca bir gösterim, tartışma ve ödüllendirme platformu olabileceği, bu tür bir sinemanın ise elbette buna inanan kişiler tarafından şenlik amacını gözeterek ya da gözetmeyerek şenliğin dışında gerçekleştirileceğidir. Bu konuda söylenebilecek son söz, BÜSK yöneticilerinin de bağımsız sinema çabalarına katkıda bulunabilmek için toplumcu bir sinema anlayışı içinde, buna inananlarla elbirliği etmeleri ve şenliği bu hareketin parçası olacak daha yararlı bir çizgiye oturtmalarıdır. Ancak şenliğin bir çizgiye oturmaması halinde, bağımsız sinemaya inananların şenliğe karşı çıkmaları da doğaldır. Üniversite bünyesindeki şenlik çalışmalarının nasıl bir yol izleyeceğini önümüzdeki yılların yarışmaları belirleyecektir.

G Ö S T E R İ L E N F İ L M L E R

Bu yılki jürinin "toplama" ve "karma" bir nitelik taşıması ortaya bize birtakım çarpık sonuçların çıkmasını ve gereksiz filmlere de ödüller verilmesini doğallıkla sonuçlandırmış oldu. Bu yılki şenliğe katılan filmler arasında olgun, başarılı bir sinema formasyonuna sahip bulunan, ayrıca da günümüzün ya da geride bıraktığımız toplumsal yönden çalkantılı son üç-dört yılın devrimci siyasal bilincini yansıtan tutarlı ürünler yok denecek kadar azdı. Sosyal demokrat dünya görüşünün yansıdığı birkaç örnek, çok başarılı olmayan anlatım dilleri içinde film yokluğunda ister istemez prim tanınabilecek yapıtlar oldular. Siyasal yönden çok tutarlı olmamasına karşın anlatım açısından başarılı örnekler de şenlikte dikkati çekti. Bu filmler, özellikle 20 dakikalık çekilmez belgesel, ya da konulu çalışmaların yanında hiç değilse seyir yönünden bir rahatlık getirdiler.

8 mm. de **İsmail Alacalı**, **Çukur** adlı filmini çektikten sonra seyretmişse benziyordu. Ankara'nın göbeği Kızılay'daki yeraltı inşaatının bir türlü bitirilmediği için halkta öfke yarattığını son derece kötü ve bulanık görüntülerle anlatmaya çalışan film, karşı çıktığı beledi aksaklıklarla tipik bir küçük burjuva görüşünü yansıtıyordu. **Alacalı**, filminin kötülüğünü kendisi de görüp, değerlendirme öncesinde yarışmadan çektiğini açıkladı. Süper 8 mm. ile çekilen **108 Numara** da **Cem Dinç** için yarışmaya katılmaması gereken başarısız bir filmdi. 1972 Türkiye Atletizm birinciliğinde 110 m. engelli koşan atletler gösteriliyor, bir yandan da çeşitli kent görüntüleri verilerek anlaşılamayan paralellikler kurulmaya çalışılıyordu.

8. mm. de bir başka başarısız film de **Selâhattin Tozan**'ın **Halka Açık Şirketler**'iydi. Vapurdan inen insanları, ayakları gösterip "halk"ı açıklayan Tozan, sabah, boğaza karşı evinde gazete okurken halka açılan holding'lerin ilânını gören genç bir adamın gidip hisse senedi satın almasını gösteriyor, sonra da toto dolduran bir genci, işportacıları, inşaat işçilerini yansıtip üç açık elin yumruklaşması görüntüsüyle filmini bitiriyordu. **Tozan**'ın görüntüleri temizdi ama filminin olay kurgu ve etkisi çocukça ve zayıf bir nitelik taşıyordu...**Teoman Bitiren**'in 20 dakikalık sessiz ve belgesel **Ankara Yürüyüşü** ise Robert Kolej'in özerk üniversite olmasını isteyen öğrencilerin Ankara'daki yürüyüşlerinden görüntüler veriyor, (ulusal eğitim, bağımsız Türkiye, özerk üniversite) pankartlarını, bildiri dağıtan gençleri göstermekle yetiniyordu. Bir olguyu saptama ve iletme açısından dürüst sayılabilecek film, 10 dakika da olabilirdi, 60 dakika da. Ayrıca bir yorumu yoktu. Ve görüntü yönünden bulanık ve yetersiz bir çalışmaydı... **Nedim Göknil**'in süper 8 mm. ile renkli olarak çektiği 20 dakikalık **Ahtapot** ise yarışmanın teknik ve anlatım yönünden iyi filmlerindendi. Oysa Göknil, Bodrumlu bir gençle, oraya tatile gelen ve anlaşmazlık içindeki bir yabancı çiftin bozulmaya, bitmeye, dağılmaya mahkûm ilişkilerini anlatsa ne olur, anlatmasa ne olurdu? **Ahtapot** karşı olduğumuz bir sanatçı sorumsuzluğunun tipik bir örneğiydi. **Göknil**, filminde gergin, gerilimli bir fon müziğinden boncuk ve ahtapot simgelerine kadar her çeşit "sanatsal" elemanları da başarıyla kullanmıştı, oysa ortaya çıkan fil-

min önemsenecek hiç bir sözü yoktu.

Hisar'ın gediklilerinden 54 yaşındaki mimar, **Ekrem Yenel**'in **Mor Renkli Şişeler**i, jürinin ikinciliğe layık bulduğu film oldu. Yenel'in 20 dakikalık, müzikli, siyah - beyaz filmi bir "science-fiction"ı ve 1990 yılını, yani yalnızca 16 yıl sonrasını ele alıyordu. Yenel'in toplumcu film yapma adına zorlama sonucu çektiği izlenimini veren filmin konusu, biraz Aldous Huxley'in materyalist sayılamayacak science - fiction'ı "Yeni Dünya" dan, biraz da Truffaut'nun "Fahrenheit 451" ine konu olan Ray Bradbury'nin romanından alınma öğeler taşıyordu. **Yenel**, doğurmanın yasaklandığını varsayıyor, insanların çeşitli renkli şişelerde alfa, beta, gama gibi sınıflar halinde üretildiğini gösteriyor, ayrıca yoksulların tecrit edildiği bir yasak bölgeden söz ediyordu. Kitap okuma ve yazmanın yasaklandığı bu düzende, düzene karşı çıkan bir gencin ezileceğini gösteren bir rüya bölümüyle de karamsar bir yoruma ulaşıyordu. Film kopya öğelerin derlenmesiyle oldukça dengesizdi. Bugünün sorunlarına ışık tutmaktan çok, soyutlamalarla bu sorunları çarpıtmaktan başka bir işe de yaramıyordu. Bizce ciddiye alınmayacak bir fantezi düzeyindeydi.

8 mm. de **Kaya Tanyeri**'nin üç filmi gösterildi. İlk iki Hisar'da "Galata Köprüsü" ve "Bıçak" adlı 8 mm. lik iki filmi gösterilen ve "Bıçak" la bir ikincilik ödülü alan 44 yaşındaki amatör fotoğrafçı **Tanyeri**'nin belirli bir anlatım tecrübesine ulaştığı, ancak dünya görüşü olarak sosyal demokrat çizginin dolaylarında kaldığı dikkati çekti. Jürinin oybirliği ile birincilik ödülü verdiği **Bugün 23 Nisan**, görüntüleri çok başarılı sayılmayacak, çeşitli çocukların kamera karşısında poz verdiği, bayram şiirlerinin okunduğu, arada bir Atatürk resminin gösterildiği ve bayrama gelenlerin rastgele çekimlerinden oluşan önemsiz, kolay bir çalışmaydı. Jürinin beğendiği özelliği herhalde arada sırada yoksul semtlerden çocuk görüntüleri vermesiydi. Bu da çok önemli bir buluş ve anlatım özelliği sayılamazdı. **Tanyeri**'nin **Bayramınız Kutlu Olsun** filmi daha da önemsizdi. Bir ailenin arife günü hazırlığını, çarşı alışverişini, son iftar akşamını, Şeker Bayramı namazını, bayramlaşma ve ziyaretleri belgesel çekimlerle anlatmaya çalışıyordu. Müzikli olmasına karşın pek dayanılacak nitelikte bir çalışma değildi. **Kısa Yorgan** ise Tanyeri'nin ele aldığı konuyu daha temelden, daha derinden ortaya koyma çabasını gösteren, görüntü açısından da ötekilere göre daha düzgün bir çalışmasıydı. Fabrikası kapanan ve işsiz kalan bir işçinin çaresizliğini, geçim sıkıntısını ve borç bulma çabalarını ele alan film, arka plânda da bir iş adamının işçilerine önerdiği yaşam kurallarını (ak akçe kara gün içindir; ayağını yorganına göre uzat; vb..) vererek, işçiye benimsetilen burjuva mantığını sergilemeye çalışıyor, Tom Jones'un "Come on baby" melodisiyle geçim zorluğunu yanyana getiriyordu. Seyirciye 600 TL. maaşlı, evli ve çocuklu bir adamın yıllık tasarrufunu soran **Tanyeri**, sonunda kahramanını intihar eden birisi olarak koyarak yaşamın gerçeklerine "pesimist" bir gözle bakmanın ötesine geçemiyordu. Ama bizce **Kısa Yorgan**, **Bugün 23 Nisan**'a göre daha özenli, yorumlu ve titiz bir çalışmaydı.

8 mm. de jürinin sonuçta saf dışı ettiği **Koray Arca**'nın **Her Gün Ya-**



Cemal Erez / 65 KV

rına Çıkar adlı filmi bizce bunca tutarsız yapıt arasında birinciliği alabilecek bir çalışmaydı. **Arca**, yakın geçmişin siyasal olayları karşısında sorumlu luk duymuş bir kısa filmci olarak hemen dikkati çekti. Film, konusuyla, biraz kuru, şematik ve mekanik bir yapıdaydı ama mizansen başarısıyla ve titiz görüntüleriyle çoğu yapıtlardan ayrılabilirdi. **Arca**, işçi arkadaşına bildiri dağıtarak yardım eden bir genç kızın, tutuklanıp işkence görmesini ve çık- tiğinde önceleri rastladığı (kahrolsun faşizm) yazılarına daha bilinçlice ba- kışını anlatıyordu. Filmin olumsuz yönleri, konunun şematikliği, kızın başta- ki durumunun yeterince belirli olmaması, grev olayının kızın hikâyesi ile bir uyum içinde verilmemesi, ayrıca grevin çok statik bir anlatımla yansıtılması ve filmin finalinin yeterince açık olmamasıydı. Kızın işkence sonucu sürten ayakları, grup halinde gösterilen ayaklardan ayrı tutuluyor, bir araya getiril- miyor, böylece sanki aydın kızın emekçilere önderliğinin gösterildiği sanısı uyanıyordu. **Arca**'nın bir hatası da "slogancı", derinliği olmayan bir sine- maye takılmasıydı. Filmin müzik olarak kullanılan devrim ezgilerinin getirdi- ği coşku, bu slogancılıkla birleşince ortaya "biçimsel devrimci" bir yapıt çıkma tehlikesi doğuyordu. Aslında kısa filmde "slogancılık" la yetinip so- runları derinlemesine işleyememe eksikliği tüm kısa filmciler için de özel-likle dikkat edilmesi gereken bir nokta olarak belirdi. Yine de **Her Gün Yar- na Çıkar**, örneğin 4 yıl önceki Genç Sinema filmleri arasında bile yakalana- mayan bir öz-biçim dengesini belli bir ölçüde tutturmuş, her şeyden önem- lisi toplumunun siyasal olguları karşısında sorumluluk taşıyan, seçimini doğru yapmış bir deneme olarak birinciliğe tek aday olmalıydı.

Karton filmler arasında da **Atilla Ülkümen**'in süper 8 mm. lik renkli iki filmi **Güç** ve **Yolculuk** ödüle lâyık çalışmalar sayılamazdı. Ülkümen, filmle- rinde belki bir şeyler anlatmak istemişti ama bunu kendisinin dışında kimse-

ye pek iletebildiği söylenemezdi. **Ülkümen**'in bu filmleri ayrıca canlandırma açısından ilkel, ritm açısından da tekdüze bir nitelik taşıyorlardı. Ama **Cemal Erez**'in 16 mm. lik renkli, **65 KV**'ı bizce yarışmanın en tutarlı üç filminden biriydi. Erez'in filmi, gerek öz, gerekse canlandırma ve ritm açısından beklemedik bir ustalık taşıyordu. Çizgi yönünden demirperde canlı - resimlilerinden ve özellikle Jan Lenica'dan etkiler taşımasına karşın, **65 KV**, Türkiye için de geçerli bir sorunu başarıyla yorumluyordu. İzin gününde dahi kurulu düzenin belli şartlamaları içinde hareket eden bir işçi, (B) yolundan gitmesi gerekirken, (A) dan yürümeye başlıyor, bilinçlenip kendisini kuran anahtarları atıyor ama düzen dışı davrandığı saptanıp yok ediliyordu. **Erez**'in filmini Türk canlı-resim sineması içinde, Tan Oral'ın "Sansür" ve Tonguç Yaşar'ın "Yaşa Don Kişot" gibi başarılı denemeleri arasında anmak, artık rahatlıkla mümkündü.

16 mm. dalında gösterilen 7 filme gelince. **Lâtfî Çeyrekçi**başının Hollanda'da yaptığı renkli, **Metamorföz (Psychodelic light show)** ışık oyunları ile insan yüzlerini değişik göstermeyi amaçlamış, teknik yönden başarılı ama gereksiz bir fantezi idi. **Ekrem Yenel**'in **Önemsiz Bir Olay** ve **Mansur Gündüz**'ün **Beyaz Mantolu Adam** gibi mansiyon alan iki film ise jürinin tutarsız kararlarının bir anısı olarak kalacaklardı. Adı gibi önemsiz bir olayı anlatan **Yenel**'in filmi, patronunun sekreterine âşık olan, kadından yüz bulamadığı için patronunu öldüren, tutuklanan, sonunda (anladığımız kadarıyla) yaptığından pişmanlık duyan bir adamın hikâyesiydi. 58 yaşındaki **Mansur Gündüz** ise toplum içinde hep gülünç duruma düşen beyaz mantolu bir adamın ölüme dek giden saçma - sapan hikâyesiydi. Toplam 30 dakikayı geçen bu iki film, seyircilere sinemadan usanç getirirken, her nasılsa jüri tarafından iki mansiyona lâyık bulundular.

Daha aklı başında beğeni ölçülerine sahip bir başka "karma" jüri dahi, bu dalda **Ferhat**'in dışında, düzgün, özenli bir sinema çalışması getiren **Kaya Tanyeri**'nin **Topumu Ver Anneciğim**'ine ya da **Nurten Karaçivi**'nin yeterince tutarlı olmasa da Sabahattin Âli'den yaptığı hikâye uyarlaması **Apartman**'a mansiyon tercihini kullanabilirdi. **Topumu Ver Anneciğim**, iddialı olmayan ama kendi içinde anlam taşıyan bir yapıtı ve **Kaya Tanyeri**'nin 16 mm. ile daha da rahat, başarılı bir anlatım düzeyine ulaştığını gösteriyordu. Tanyeri, ustalıkla görüntülerle bir marangoz atölyesinde yardımcılık yapan küçük bir çocuğun, çalışma yerindeki işçilerin dünyalarına ve gerçeklerine olan uzaklığını, yabancılığını ve özgür olma, oyun oynama yönünde beliren çocuksu özlemlerini dile getiriyor, gerçekçi, duyarlıklı bir sinema çalışması veriyordu. **Karaçivi** de **Apartman**'da profesyonel bir anlatım rahatlığı içinde görülüyor, ancak şematik hikâyesini gereğince boyutlandırabilmeyi başaramıyordu. Amele baba okuyan hamâl oğlu ve hasta anne'den meydana gelen bir ailenin dramını yansıtan film, yetersiz bir hikâye kuruluşu içinde kolayca sonuçlanıveriyor, duygulandırmanın ötesine geçemiyordu.

Bengi Atasoy'un kurgu filmi **Sinemanın Teknik Gelişmesi** de jüri tarafından eğitsel bulunarak değerlendirme dışı bırakılmıştı (!) Jüri bu kararıyla sinemanın, hele kısa filmin önemli bir görevini, bilgi iletmeye görevini gör-

mezden geliyor, uydurma konulu filmlere mansiyon vererek bir çeşit Yeşilçam mantığıyla hareket etmiş oluyordu. **Atasoy**, elde ettiği eski filmlerden asgarî düzeyde yararlı ama yetersiz bir belge filmi çıkarmış, sinemanın teknik gelişmesini Edison öncelerinden Cinerama'ya kadar en kaba hatlarıyla özetlemekle yetinmişti. Bu tür eğitici belge filmlerinin, ideolojik sorunların da önemszenmesi koşuluyla desteklenmesinde yarar vardı.

Jüriden, ne birincilik, ne ikincilik, onun yerine ise bir mansiyon alabilen **Ferhat** filmi de bizce 16 mm. lik filmler arasında (hele öteki mansiyon verilen filmler düşünülürse) birincilik ödülünü alabilecek önemdeydi. Daha önce 8 ve 16 mm. lik kısa film denemeleri bulunan 29 yaşındaki **Ali Habip Özgentürk**, "devrimci sinemaya giden yolda halkıma, insanıma yaklaşma çabası" olarak tanımladığı **Ferhat**'ta kan dâvası gibi töresel bir olguya yaklaşıyor, bu olguya sarılmış bir annenin, olgunun dışında, bunun anlamsızlığını simgeleyen saf, naif oğluyla birlikte şehre, öc almaya gidişlerini anlatıyordu. Bazı teknik aksamalarına karşın, toplumunun sorunlarına yönelmiş, kolay ve çabuk devrimciliğe ödün vermemiş, iyi görüntülenmiş, titiz bir çalışmaydı **Ferhat**. Yarışmanın en profesyonel filmiydi de. **Özgentürk**'e şimdilik yöneltilebilecek tek eleştiri, ele aldığı sorunu yeterince yansıtıp yansıtamadığı konusunda olabilirdi. Filmin teması daha çok diyaloglarda belirleniyor, konuşmaların yer yer net anlaşılamaması anlam kopukluklarına yol açıyordu. **Özgentürk**'ün bundan sonraki çalışmalarında diyaloglara bu denli ağırlık vermemesi gerektiği ağır basan bir görüş olarak belirliyordu. Her şeye karşın "Yedinci Sanat" ın 16 mm. birincisi yine de **Ferhat** oldu.

YEDİNCİ SANAT

YARIŞMANIN SONUÇLARI

- 8 mm.: 1 — **BUGÜN 23 NISAN** (Kaya Tanyeri)
 2 — **MOR RENKLİ ŞİŞELER** (Ekrem Yenel)
 Karton : 1 — **65 KV** (Cemal Erez) 16 mm.
 2 — **GÜÇ** (Atilla Ülkümen) 8 mm.
 16 mm.: 3 Mansiyon : **FERHAT** (Ali Özgentürk)
ÖNEMSİZ BİR OLAY (Ekrem Yenel)
BEYAZ MANTOLU ADAM (Mansur Gündüz)

YEDİNCİ SANAT'IN DEĞERLENDİRMESİ

- 8 mm.: 1 — **HER GÜN YARINA ÇIKAR** (Koray Arca)
 Mansiyon : **KISA YORGAN** (Kaya Tanyeri)
 Karton : 1 — **65 KV** (Cemal Erez) 16 mm.
 16 mm.: 1 — **FERHAT** (Ali Özgentürk)
 Mansiyonlar : **TOPUMU VER ANNECİĞİM** (Kaya Tanyeri)
APARTMAN (Nurten Karaçivi)
SİNEMANIN TEKNİK GELİŞMESİ (Bengi Atasoy)

Ayın konuşması

Ali Habip Özgentürk'le konuşma

Aşağıda, yaptığı "Ferhat" adlı filmle Polonya Krakovi Şenliği'ne katılan genç yönetmen Ali Habip Özgentürk'le yaptığımız bir konuşmayı yayımlıyoruz. Konuşma "Ferhat" filmiyle ilgili bölümlerin dışında Türkiye'deki kısa film ve bağımsız sinema sorunları üstüne de bir tartışma niteliği taşımaktadır — Y.S.

BIYOGRAFI : Ali Habip Özgentürk 1945'de Adana'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini orada gördü. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji bölümünde okudu. Öğrenimi sırasında pamuk işçiliği, gazete satıcılığı gibi çeşitli geçim işleri yaptı. Ortaokul sıralarında tiyatro çalışmalarına başladı. Adana Şehir Tiyatrosu Arena, TÖS, Gençlik Tiyatrosu gibi amatör - profesyonel birçok tiyatronun çalışmalarında oyunculuk, yönetmenlik yaptı. Arkadaşlarıyla birlikte bir sokak ve işçi tiyatrosu olan "Devrim İçin Hareket Tiyatrosu" nu kurdu, yönetti. Çeşitli dergi ve gazetelerde yazdı. Uzun bir süre bir işçi gazetesini çıkardı. Radyoda oyunları oynandı. Yazılarından ve tiyatro çalışmalarından ötürü birkaç kez tutuklandı, mahkûm oldu. "Ferhat" tan önce, "Uzun Yürüyüş", "Bir Kuva-yı Milliyecinin Hâtıraları" ve "Bir İşçinin Öldürülüşü" gibi belgesel filmler yaptı.

Y.S. — Siz Yeşilçam dışında sinema denemeleri yapmış bir kişi olarak en son 16 mm. lik bir film çektiniz: "Ferhat". Polonya Krakovi Şenliği'ne gönderdiğiniz bu filminizin çalışmalarına nasıl geçtiğinizi, daha önceki çalışmalarınızdan başlayarak anlatır mısınız?

A.H. — Sinema sayılabilecek çalışmalarına "Ferhat" la başladığımı söyleyebilirim. Daha öncekiler pek sinema sayılmayacak çalışmalardı benim için. Bu dönemde 6 belgesel film çalışmam olmuştu. Bunların ikisi 8 mm. lik filmlerdi. Ben bu filmlere, istediğim sinemayı, kafamdaki sinemayı ya da sinema sanatının gerekli gördüğüm şeylerini uygulayamadığım için sinema değillerdi diyorum. Bu küçük denemeler için de bazı açıklamalar yapayım. Bunlar daha çok Türkiye'nin toplumsal sorunlarıyla ilgili bazı hareketlerin, işçi ya da öğrenci hareketlerinin belgesel olarak çekilmesi ve kurgulanmasıyla oluşmuş filmlerdi. Örneğin bu hareketlerden birisi olan öğrencilerin İstanbul'dan Ankara'ya özel okullarla ilgili yürüyüşüne 8 mm. lik kameramla birlikte katılmıştım. Bir başka film, bir işçinin polis tarafından öldürülmesinden sonra yapılan cenaze töreniyle ilgiliydi: Şerif Aygün'ün cenazesi. Bu filmde sinemaya yakın bazı şeyler vardı sanıyorum. Bunlardan başka çeşitli öğrenci hareketlerinin çekimini yaptım. Şerif Aygün'ün cenaze törenini iz-



FERHAT'ın çekiminde Muhlis Hasa (gör. yön), Ali Özgentürk ve oyuncular, İsmail Erbay, Semra Özdamar.

lediğim filmde, kurgu sırasında Aygün'ün bütün yaşantısıyla ilgili ailesinden aldığım fotoğrafları kullanarak paralel kurgu uyguladım. Bunların dışında "Bir Kuvayı Milliyecinin Hâtıraları" diye adlandırdığım, izmit'te, oranın kurtuluş gününe katılan bir kuvayı milliyecinin, yabancı şirketlerin de resmi geçite katıldığı bu bayramda, yabancı şirketlerle ilgili olarak yaptığı konuşmaları, Kurtuluş Savaşıyla ilgili anıları yarı - belgesel bir çalışma içinde karşılaştırmalar yaparak anlattığım bir film var. Ama bütün bunlar bence sinema diye adlandırabileceğim çalışmalar değildi.

Y.S. — Bu çalışmaları kendi kişisel olanaklarınla mı gerçekleştirdin, yoksa bazı yerlerden destek gördün mü?

A.H. — Başlangıçta kendi dışımdaki olanakları kullandım; o zamanlar Maden-iş Sendikasında çalışıyordum; onların olanaklarını değerlendirdim ve Şerif Aygün'ün cenaze törenini çektim; öteki filmlerde ise kendi olanaklarımı zorladım.

KISA - UZUN FİLM TARTIŞMASI

Y.S. — "Ferhat"ı sinemaya daha yakın, özenli bir çalışma olarak niteliyorsunuz; bu filminizi öncekilerden ayıran temel farklılıklar neler oluyor sizce?

A.H. — Ben "Ferhat"ı sinema yapmak amacıyla başladım; öncekiler öyle değildi. Onlar kamerayla bir olayı izlemek ve o olayın içinde, o olayla ilgili bir şey söylemek isteği idi; ama onları söylemekte başarılı olamadığım için çıkaramadım ortalığa. Ben öyle görüyorum, başka arkadaşlar seyrederlerse başka şeyler söyleyebilirler. "Ferhat"ı ilk sinema çalışması olarak

görmem, ilk kez bir kısa filmde, bir hikâyeyi sinemalaştırmaya çalışmamla açıklanabilir. "Ferhat"ta bir hikâye düşündüm ilk kez, sonra ben bu hikâyeyi nasıl sinema yaparım dedim. Sonuçta beni düşündüren bir şey ortaya çıktı "Ferhat"ta. Kısa film, hikâye ile roman, kısa filmle uzun film arasındaki farkı düşündüren bir nitelik taşıyor. Kısa filmin olanakları içinde bir uzun filmin etkisini sağlamak, çok güç bir iş. Bu yüzden seçilecek hikâyeyi çok iyi düşünmek gerekir, her hikâye kısa film olamaz bence.

Y.S. — Kısa filmin amacı, uzun filmle amaçlanan sonuca varmak mı demek istiyorsun. Biz şu karşı görüşü savunsak: uzun filmin kendine özgü boyutları, yaklaşımı, nitelikleri vardır, kısa filminki de yine kendine özgüdür ve bunların konulara yaklaşımı, onları işleyişi, seyirciyle kurdukları ilişkisi değişiktir. Bunlar birbirlerinin yerlerine kullanılamayacağı gibi, birbirlerinin işlevlerini, güçlerini de yok etmezler, kullanım alanları değişiktir ve birini ağır topa, ötekini de tabancaya benzetsek; bu konuda sen ne düşünürsün?

A.H. — Ben dediğim gibi düşünüyorum yine... Uzun filmi top diye nitelendiririz, kısa film de top olabilir bence. Öyle görüyorum ben. başka türlü kısa film yapmanın gereği yok. Kısa filmi top diye kullanmıyorsak, bir kere şuradan başlamak gerekir, uzun film niye toptur; çünkü etkilidir, olanakları geniştir.

Y.S. — Şöyle söyleyebilir miyiz, uzun film yapamadığın için kısa filmle aynı şeyleri anlatmak istiyorsun?

A.H. — Evet, tamamen öyle, iyi belirttiniz. "Ferhat"tan önce yaptığım filmleri, diyelim ki işçi yürüyüşünü, işçi kitlesinin karşısına çıkarmak istemem. İşçinin kendi yürüyüşünü seyretmesi beni fazla ilgilendirmiyor.

Y.S. — Bir nokta daha var. Önceki çalışmalarını sinemasal olarak nitelmezken onlara belgesel çalışmalar diyorsun. Belgesel çalışma biçimi, bu durumda sinemasal anlatımın dışında mı kalıyor sence? Kitlelere bu tür sinemayla da çok önemli şeyler götüren sinemacılar var.

A.H. — Bu görüşüm, belki de belgesel çalışmalarımın istediğim sinemayı çıkaramadığım için doğuyor. Yoksa belgesel sinemanın etkinlik açısından, işlev açısından bir sinema olduğuna inanıyorum, böyle bir şey var. Fakat geniş yığınlarla ilişki kuran bir sanatsal sinema, belgesel çalışmalar, burada, bildiğimiz hikâyeli, oyunculu sinemadan etkisi daha geride kalan bir alan oluyor.

Y.S. — Biz yine ilk görüşümüzde ısrar edeceğiz: Uzun ve kısa filmin gücü, boyutları ve kullanım alanları ayrıdır, birbirinden bağımsız şekilde ele alınabilirler. Topun yapacağı iş başkadır, tabancanın başka. Ağır bombardıman uçakları olduğu gibi hafif avcı uçakları da vardır. Her biri kendine uygun gelen alanda, zamanda ve amaçta kullanılırlar. Birbirlerinin yerine kullanılmazlar.

A.H. — Ben sinemayı devrimci bir amaçla yapıyorum ve devrimci olan her sanatçının fazla zamanı yok artık. Çok garip gelecek ama, egemen sınıflar sinemayı toplılaştırmışlarsa, biz kısa filmi bile toplılaştırmak zorundayız. Yani vaktimiz yok, ben onun için kısa film de top olmalıdır dedim.

SİNEMASAL TAVİR SEÇİMİ

Y.S. — İlk belgesel sinema çalışmam ile (İstanbul - Ankara yürüyüşü) son hikâyeli filmin "Ferhat" arasında nitelik olarak bir değişme var. İlk çalışmam sinemanın bir eylemin içinde yer almak ve o eylemi başka yerlere, boyutlara vardırma, ulaştırma, yayma, genişletme çabasıdır, başarılı ya da başarısız. Bu bir tavidir. Kafadaki hikâyeyi sinemalaştırma da ikinci bir tavidir. Aslında bunlar birbirlerini engelleyen çalışmalar değildir, ama sen "Ferhat"la önceki tavrın karşısında kesin bir seçim ve değerlendirme yapar durumdasın? Bunu biraz açıkla mısın?

A.H. — Bu önemli bir nokta. Küçük burjuva devrimcileri için "Yürüyüş" filmi daha önemlidir, oysa Türkiye halkıyla sinema yoluyla ilişki kurmak için "Ferhat" daha önemli bir çalışmadır. Çünkü sinemanın kitlelerle ilişki kurma gibi bir amacı varsa, "Ferhat", örnek diye değil, son çalışmam olduğu için söylüyorum, daha çok ilgilendirmektedir beni. Yani ben, emekçilerle, İstanbul'dan Ankara'ya yürüyen öğrencileri gösteren filmle ilişki kurmam, öyle bir sinema yapmak istemiyorum. Bu yüzden Türkiye insanının tavrını, üslûbunu sinemalaştırmak önemli benim için. Böylece onlara yeni bir şey söylemeliyim. Örneğin "Kanlı Pazar"ı belgesel olarak çekmek yerine, o günün olaylarına katılamayan bir işçinin dramını sinemalaştırmayı yeğliyorum. Böylece aynı olaylara katılamayan birçok başka işçiyle ilişkimi daha kolay kurabilirim. Seçimim budur sizin koyduğunuz iki sinema tavrı arasında. Seçtiğim yolun daha etkin olduğunu düşünüyorum. Zaten egemen sinema da aynı seçim içinde kendi düşüncesini etkin kılma mücadelesi vermekte değil midir?

Y.S. — Ortaya koyduğumuz iki sinema tavrının birbirini reddedecek karşıtlar olmadığını tekrarlayalım.

A.H. — Ben de reddetmedim, benim üstünde durduğum sinemacının takınması gereken tavidir. Belgesel sinemacılar da vardır, başarılı çalışmalar yaparlar, ama asıl sinema (bu ayrım ne kadar doğru bilmiyorum) diğer kitlelerle ilişki kurulacaksa buraya yönelmelidir diyorum.

Y.S. — Şöyle söyleyebilir miyiz? Türkiye'de yıllardan beri Yeşilçam sinemasının etkilediği, şartladığı bir seyirci kitlesi var. Biz kime sinema yapacağımızı saptarken şimdiye kadarki yoz filmlerin halkı şartlandırma derecesini de göz önüne almalıyız. Direkt olarak belgesel çalışma halkın alıştığı sinemaya ters düşeceği için bu kopukluğu önlemek için, belli bir geçiş dönemi içinde belli bir olaya dayanan, hikâye anlatan, oyuncularla olan bir sinemanın zorunluğu söz konusu.

A.H. — Evet, evet.

Y.S. — Ancak bu genel seyirci ve genel sinema tanımlamaları dışında, dar, sınırlı çevrelerden başlayıp, en geniş alanlara varıncaya kadar, birkaç dakikalık filminden, 3 saatlik filmlere kadar uzanacak tüm çalışmaların, uzun, kısa, belgesel, oyunculu her çeşit filmin birlikte, birbirini bütünlük biçimde düşünülmesi, devrimci sinema amacı içinde gerekli görünüyorsa bize.

A.H. — Yani her çalışmanın bir damla olduğu, bunların bir araya gelmesinin bir nehri, denizi oluşturacağı. Ben buna katılıyorum. Benim sinema tavrım da bu bütün içinde bir yerde bulunacaktır.

"FERHAT" ÜSTÜNE .

Y.S. — Bu genel tartışmalardan sonra "Ferhat" a gelelim. Bu filmde ne anlatmak istediniz?

A.H. — Töresel bir olayın içinde, iki insanın acısını sinemalaştırmak istedim. Fakat bu töresel motifin içine, yer yer kendim de katılarak, törenin bağlandığı yerleri, törenin boyutlarını, çarpık kapitalizmin süreci içinde törenin konumunu yakalamak istedim.

Y.S. — Ele aldığınız töre, hangi töreydi?

A.H. — Kan dâvası. Buna göre kadınlar öc almaya katılmazlar. Yine bu töreye göre eğer bir ailede erkek kalmadıysa, erkek çocuk, kan dâvasının yürütücülüğünü yüklenir. Ben bu törenin geniş görünümünü küçük küçük yakalayarak, tabiat içersine bir anayla oğlu yerleştirip, bir yürüyüşü, töresel bir yürüyüşü belgesel bir kamerayla izlemek istedim.

Y.S. — Bu töre, yöresel bir özellik mi taşımaktadır, bütün Anadolu için geçerli midir?

A.H. — Bütün Anadolu için geçerli değildir. Ama Güney Doğu Anadolu'da çok görülen bir töredir. Ayrıca Doğu Anadolu'nun bazı bölgelerinde de görülmektedir. Ben bu yürüyüşü, başka hiç bir insan katmadan, belgesel biçimde izlemeye çalıştım. Olay beni çok ilgilendirmiyordu. Önceden olanlar, gelişecek durumları fazla önemsemedim. İki insanın hikâye içindeki kişilik boyutlarını yakalamak istedim. Bir ağaca konmuş hasta bir kuşa yem atan, zaman zaman da çocuğuyla su kenarında çocuksu bir atmosfere girebilen anne, kan dâvasının çıkış noktası olan toprağı elinden alınmış ve kocası öldürülmüş kadındır. Aynı kadın bütününü mücadeleci ve bu mücadeleye çocuğunu da katabilecek bir annedir. Bir de benim için, çocuğun bu olay içersinde, naif diye adlandırabileceğimiz o çocuk yapısıyla, aslında olayın dışında kalması, hattâ bir ileri safhaya geçip bunu anlamsız görmesi, olaya bilinçsizce katılması çok ilgilendiriyordu. Zaten filmin son sahnesinde, çocuğun şehre koşarken aniden dönüp bakmasıyla bunu vermek istedim. Bu seyirciye bakan ve soran bir çocuk olacaktı. Bazı nedenlerden dolayı istediğim biçimde çekemedim. Töre motifi, feodal ilişkiler içinde gelişen bir olaysa, toplumsal gelişme açısından baktığımızda, çocuk, gelişen kapitalizmin içinde yer alacak bir motiftir ve çocuk olaya anlamsız bakmaktadır. Hikâye süresince, anne, kan dâvasının içinde yer alan, mücadeleci, törenin yürütücüsü ve bu olayla bütünleşmiş bir kişi iken, doğa içersinde çocuk zaman zaman, doğa ile ilişkiler kurmakta, acıkmakta, üşümekte, bir çocuk olarak bu olayın dışında bütün saflığı ve temizliğiyle yaşamaktadır ama yine de bilinçsizce annesinin, törenin buyruğunu yerine getirecektir. Ama istedim ki yerine getirirken, dönüp seyirciye, yani bize sorsun. Yarın belki de bu olayın içinde yer almayacağını sezdirsin. Ben bütün bunları vermek istedim. Ne kadar gerçekleştirebildim, bilmiyorum. Bazı nedenlerle ka-



Semra Özdamar ve İsmail Erbay "FERHAT"ta.

famdaki bazı plânları çekemedim. Bir tanesi: Ferhat, bütün yürüyüş boyunca bir çocukluk aracı olan sopayı elinden bırakmaz. Şehre geldiklerinde annesi ona silâh verir. Ve elinden sopayı atar. Yani çocukluk biter. Ben sopayı tek başına çerçevenin içine yuvarlanırken çekmek istemişim. Bir de Ferhat'ın öldüreceği çocukla ilgili bir geriye dönüş: Birlikte türkü söylüyorlar.

Y.S. — Konunun kaynağı bütünüyle size mi ait? Esinlendiğiniz kaynaklar var mı? Konuyu kısaca özetler misiniz?

A.H. — Hikâye benim aslında; fakat Güney Doğu'yu benden daha iyi tanıyan ve anlatan Bekir Yıldız'ın etkisi oldu. Ondan esinlendim. Hikâyelerinin bende bıraktığı yoğun bir iz vardır. Filmin hikâyesi şöyle: Ana - oğul köylerinden şehre doğru yola çıkarlar. Bu bir yürüyüştür. Bu arada anneyle oğlu, doğanın içersinde geçmişleriyle ve içinde bulundukları durumla yalamaya çalışırız. Kadının kocası öldürülmüştür bir kan dâvâsının sonucunda. Kan dâvâsının bir toprak sorunu yüzünden başladığını anlarız. Ailede kan dâvâsını yürütecek erkek kalmamıştır. Hikâyenin sonlarında anlarız ki anne, bu görevi çocuğuna yükleyecektir. Anne kimi zaman kocasının ölümünü anımsayarak mücadelesine daha da sıkıca sarılmaktadır. Törenin kendisi olmuştur artık. Şehre gelene kadar çocuğunu sürekli bu düşünceyle besler. Şehre geldiklerinde, çocuğuna, babasını öldüren adamın mahkemesi olduğunu ve adamın kendi çocuğunu özlediğini, mahkemeye çocuğunu getireceklerini söyler ve Ferhat'tan o çocuğu öldürmesini ister. Hikâye kısaca budur.

Y.S. — Bu hikâyeyle salt bir durum saptaması mı yapmak istemiştin?

A.H. — Yalnızca saptama değil, olayı belgesel bir kamerayla izlemek derken, kendim de ara sıra katılarak yorum yapmak istedim. Hattâ müziği bir üçüncü şahıs olarak kullandım. O yürüyüş sırasında başka insanlar görülebilirdim, görmek istemedim. Ben Türkiye insanının bu olay içerisindeki tavrını sinemalaştırmak istedim. Bu iki insanın ölecek, yok olacak bir töresel motif içindeki boyutlarını yansıtmak istedim. Bizim insanımızı yakalama ve onunla diyalog kurma açısından. Filmi bitirdikten sonra çocuğun olay içindeki naif ve bir anlamda karşı çıkan yapısıyla, annenin katı, mücadelecî tavrını sinemalaştırdığımı gördüm.

Y.S. — Filmi yeniden çekme olanağın olsaydı, nasıl olurdu?

A.H. — Çok başka türlü çekerdim.

Y.S. — Filmde anne - oğul yine de duygusal bir uyum içindeler. Kopma ve yabancılaşma daha belirgin verilebilirdi.

A.H. — Tam bir uyum olduğunu söyleyemeyiz. Çocuk anneye zaman zaman yabancıdır. Anne mücadelecî tavrını sürdürürken, olayı düşünürken, çocuğun olayın dışında kalarak çocukluğunu yaşamasıyla, yabancılaşmayı sağlamak ve göstermek istedim.

Y.S. — Filmde geri plânda bir türkû duyuluyor, bunun işlevi neydi, ne amaçla kullandınız?

A.H. — O bir türkû değil aslında, yani türkû denilemez. Barak ağzı denilen ve Güney Doğu'da yaşayan barak aşiretinin ağzı olan, çalgısız bir söyleyiştir. Aslında sözleri ve anlamı vardır ama beni fazla ilgilendirmiyordu. İki kişiyle birlikte sürekli yürüyen bir çığlık gibi, üçüncü bir kişi olarak yer alıyordu filmde. Filme katılmamda bu ağzı da bana yardımcı oldu. Altını çizmek ve dramatize etmek istediğim yerlerde bunu kullandım. Bu yanık çığlık yok olmaya giden törenin burukluğunu da taşıyordu. Ayrıca sözlerinde de bu gerçeği belirten bölümler vardı.

Y.S. — Töresel yapıyı, yok olması gereken bir şey olarak koymanız, genel olarak bunu yansıtmaya çalışmanız, doğru bir saptama. Yalnız bu öz, "devrimci film yapma" amacına çok geriden yanaşmaya çalışan bir tavır olmuyor mu?

A.H. — Ben buna katılmıyorum. Evet filmimde çarpık kapitalizmin oturtulmaya çalışıldığı bir dönemde yok olacak kalınlardan söz ediyorum ama beni burada ilgilendiren ve devrimci düşünenleri de ilgilendirmesi gereken, bu kalıntı içinde yer alan insanın boyutlarını yakalamaktı. Bu, kan dâvâsının yok olup gitme olgusundan daha önemlidir. Biz yaptığımız her çalışmayla devrimci düşüncüyü yürütecek sınıflarla ilişki kuracaksa, bu ilişkiyi önce o insanı sinemalaştırabilme düzeyinde kuralım. Böylece ona bir şeyler anlatabilelim.

Y.S. — Halk kitlelerinin önce öğrencisi, sonra öğretmeni olabilme gibi bir tavırdan mı söz ediyorsun?

A.H. — Evet, öyle bir şey. İkisi birlikte yani. Öncesi sonrası yok. Bunu yapmalıyım ki, arkadan sözümü iletebileyim.

Y.S. — Film “dünyada en çok cinayet işlenen ülke Türkiye’dir” yazısıyla bitiyor. Bu sonuçla film başka bir yere ulaşmış olmuyor mu? Kan dâvâsının kaybolmakta oluşu değil de bu törenin çok cinayet işlenmesinin bir nedeni olduğunun belirtilmesi gibi.

A.H. — Hemen söyleyeyim, o plân gerçekte filmde yok. Ben onu sonradan çıkartmıştım, Kırkovi’ye de o son plân olmadan gitti. Film şöyle biter aslında: Çocuk şehre doğru koşar ve dönüp seyirciye bakar. O plân ilk çalışmalarımız sırasında vardı, sonra gereksiz buldum.

Y.S. — Sizce filmin ana temasını açıklayan en önemli cümleleri hangileridir?

A.H. — “Ocağımızda er komadılar, bir sen kaldın Ferhat”, “Babanın katilini mahkemeye çıkaracaklarmış”, “Çocuğunu özlemiş de çocuğunu görmek istesiymiş, görsün, göstersonler bakalım”, “Kanının en tazesinden alacağız kanımızı”, “Babanın kanını yerde koma oğul, o zalimin eniğine gösterme babasının yüzünü...”

Y.S. — Bir de annenin şehri anlatan sözleri var.

A.H. — O cümle de çok önemliydi, ama ses tekniğinin bozuk olmasından anlaşılamıyor. Orada da benim filme bir katılmam söz konusudur. O kadının şehir hakkında o sözleri söylemesi mümkün değildir aslında. Konuşmalar söyleydi: Çocuk soruyor “şehir dedikleri nasıl bir yerdir ki aney” diyor; anne de “ne bilem ben” diyor, yani böyle şeyler sorma gibisinden, “işte mapusanesi vardır, mezarlığı vardır, adliyesi vardır, başka ne ola ki” diye ekliyor. Şehrin kendisi için ne olduğunu anlatıyor.

Y.S. — Asfalta geldiklerinde, çocuk hemen yolun üstüne kapaklanıyor, o sahne de önemli değil mi?

A.H. — O sahnede de benim hikâyeye dıştan katılmam söz konusudur. Çocuk asfaltı görünce sevinir. Anne der ki “toprağa geç yavrum, güven olmaz bunlara, kara bulut gibi geçiyorlar.” Bu sahnede de aslında kadının şehir olan güvensizliği ortaya çıkıyor.

ÇEKİM SERÜVENLERİ

Y.S. — Ne gibi teknik yetersizliklerle ortaya çıktı film?

A.H. — Türkiye’de 16 mm., seslendirme ve negatif düzeni olarak 35 mm. için tezgâhına benzer şekilde çalışmıyor. 16 mm. az çalışıldığı için, laboratuvarlar bu işi pek önemsemiyor ve kendi tezgâhlarını buna uydurmaya uğraşıyorlar. 20 dakikalık film için ben bir saatlik negatif çektim. Bunu laboratuvara verdim, montaj için iş kopyası istedim. İş kopyası bana feet numarasız verildi. Çünkü feet numarasıyla iş kopyası basan 16 mm. makine yok. Feet numaraları olmayınca bir saatlik negatiften istediğim plânları ayırmanın benim için ne kadar zorlaştığını düşünebilirsiniz. Negatifte plânlar elle arandı ve böylece çizilmiş oldu. Bu durum da negatif montajın uzun sürmesine ve negatifin zedelenmesine yol açtı. 16 mm. negatifi yıkayan yerler de çok az. Teknik zorluklar böyle başladı ve seslendirmede de sürdü. Profesyonel optik bir seslendirme yapmak istiyordum. Laboratuvarların 16 mm. ye uygun bir tezgâhlarının olmaması, sonucun kötü olmasını sağladı.



Ismail Erbay ve Semra Özdamar "FERHAT"ta.

Bütün bu aksamalar filmde, dialogların yeterince anlaşılamamasını sonuçlandırdı, filmin etkisini azalttı. Kuyu başı sahnesinde bir çıkıkrık sesi kullanmıştım, üstelik bu sesin müzik kadar etkin olmasını istemişim. O çıkıkrık sesiyle kuyu aslında kan dâvâsı töresinin de biçimsel bir simgesi idi. Gördüm ki olmadı. Çıkıkrık sesi filmde hiç yok. Bir plânı 12 kez çektiğim olmuştu. Final sahnesinde bir de baktım ki, beğenmeyip yenisini çektiğim bir plân kullanılmış negatif montajda. Tekrardan negatifler arasından istediğim iyi çekimi aradık, bulamadık tabîî. Son bölümde bu yüzden istediğim etkiyi sağlayamadı film.

Y.S. — "Ferhat"ı kaç günde çektiniz, ne kadar paraya mal oldu, nasıl finanse ettiniz?

A.H. — Filmi çekim günü olarak 12 günde bitirdim. Tam olarak hesaplamış değilim ama bana maliyeti 17.500 TL. dolayında. Finansmanı kendi öz kaynaklarımla yapmadım, yapamazdım. Amatör bir çalışma olsun istemedim. Bütününü profesyonel bir biçimde çalıştım, bu yüzden ekonomik taban olarak bu derece açıldım. Borçlanarak, eşin dostun yardımıyla finanse ettim. İstedim ki ekonomik koşullar beni zorlasın ki bu filmi pazarlayayım, filmi satayım ve yeni filmler yapabileyim. Bu konuda olumlu sonuçlar da elde etmeyi başardım. Bir - iki Avrupa televizyonuyla ve TRT ile kurduğum ilişkiler var. Filmin parasını çıkarıp yeni çalışmalara başlayabileceğimi sanıyorum.

Y.S. — Filminizi hangi yörede çektiniz?

A.H. — Aslında filmi bir plânı hariç İstanbul yöresinde de çekebilirdim. İstedim ki olayların geçtiği yörede çekeyim ve o yöre oyuncularını ve beni de etkilesin, çekim sırasında yeni şeyler bulayım, yapayım. Oyuncuların kostümlerini bile olayın geçtiği ya da geçebileceği yerin insanlarından almak istedim. Bu yüzden Urfa yöresine gittik. Urfa, Harran, Nizip dolayla-

rında çıktık. Orada insanlarla ilişkiler kurduk; filmin gelişimi ve çekimi açısından bize büyük katkıları, yardımları oldu. Her akşam ertesi günü çekilecek sahnelerini konuşuyorduk. Neler çektiğimizi anlatıyorduk. Bu tür ilişkiler bize filmin atmosferini daha kolay kurmamızı sağlıyordu.

Y.S. — O insanlarla olan ilişkileriniz filmin dramatik yapısını etkiledi mi?

A.H. — Etkiledi tabii. Ben gerçi oralara daha önce gitmiştim, tanıdıklarım falan da vardı ama çekim sırasında kurduğum yeni ilişkiler, sabah çekeceğim plânların kimilerini bana değiştirtiyordu. Oyuncular da bu ilişkiler içinde oynayacakları kişilikleri daha iyi anladılar, duydular. Kadının kostümünü, oradan bir kadın verdi. Aşiretten bir kadındı. Semra Özdamar kostümü yatmadan yatmaya çıkardı. Bu onun oyununa çok yardım etti.

Y.S. — Oyuncular arasındaki ilişkileri filmde inanılır yapabilmek için ne gibi yollara başvurdun?

A.H. — Her ikisi de yetenekli arkadaşlardı. Bana çok yardımları oldu. Önceleri çocukla anne ilişkisini tam yansıtamamaktan korkuyordum. Bu sıcaklığı kurabilmek için ilk gün bir şey çekmemeye ama çeker görünmeye kararlıyım. Sonuçta istediğimi elde ettim. Bir gün sonra çocuk Semra Özdamar'a anne demeye başladı, "acıktım" demeye başladı. Semra çocuğa (İsmail Erbay oynuyordu) yemek yedirmeye başladı.

Y.S. — Filminizin sözünü ettiğiniz teknik aksamalarına karşın Krakovi Şenliği'nde elemeyi aşip, dereceye girebileceğini düşünüyor musunuz?

A.H. — Bilmiyorum. Bu konuda aslında bir şey söylenemez. Ben Krakovi'ye daha çok filmin pazarlanması açısından katılıyorum zaten. Yoksa Polonya'da bir şenliğe katılma heveslisi değilim. Bir de Polonya'ya gidip şenlik sırasında bazı filmler görmenin benim için yararlı olacağını düşünüyordum.

BAĞIMSIZ SINEMA TARTIŞMASI

Y.S. — Genel olarak Türkiye'de yapılabilecek bağımsız sinema çalışmalarının nasıl olabileceği, bunun nasıl yönlendirilmesi gerektiği konusunda neler düşünüyorsunuz?

A.H. — Önce bu bağımsız sinema kavramını pek anlayamadığımı söyleyeyim.

Y.S. — Şöylece açıklanabilir: Yeşilçam'ın sinema anlayışının dışında bir sinemayı gerçekleştirme; kısa ya da uzun ama toplumcu, devrimci bir düşünceyle yapılması gereken sinema; genel bağımsızlık kavramıyla bütünleşecek bir sinema ve Yeşilçam düzeni içinde dağıtılamadığı anda kendi öz dağıtım yollarını araştırarak bir sinema.

A.H. — Ben böyle bir sinema yapmak istemiyorum. Önce hiç bir şeyin bağımsız olamayacağına inanıyorum. Yeşilçam sinemasına, bunun sinema anlayışına, hepimiz karşıyız, yalnız varolan ekonomik ilişkileri, bu sinema anlayışından, hattâ her türlü sinema tavrından soyutlayamayız. Ben bugün Yeşilçam dışında şu anda bir bağımsız sinema oluşabileceğini sanmıyorum. Şöyle ki, elbette hepimiz filmler yapabiliriz, ama bu filmler ancak seyircilerle, kitlelerle ilişki kurduğu zaman işlevini kazanır ve sinema olur. Şu an-

da bağımsız sinema olmaz derken, şu anda işçi sınıfının bir öz siyasal örgütünün olmadığını, bu örgüt olmadan da Yeşilçam dışında bir sinemanın hedef alınan sınıflara ulaşamayacağını belirtmek istiyorum.

Y.S. — Galiba kavramlar üzerinde pek anlaşılmadık. Bağımsız sinema derken, bağımsızlıktan anladığımız varılmak istenen sonuçtu. Baştan itibaren insanın bağımsız diyerek kendini soyutlaması değil tabii söz konusu olan. Elbette ki bağımlılıklar var ama amaçlanan nokta bağımsızlıktır ve o amaçla yapılan filmler de bugünden oraya yöneldiği için bağımsızlık hareketinin içinde yer alırlar ve bağımsız sinemayı oluştururlar. Bunu somut gerçeklerden tabii ki soyutlayamayız.

A.H. — Bana kalırsa buna başka bir isim vermek doğru olacak. Yoksa bağımsız sinema üstünde tartışılacak bir kavram gibi geliyor bana. Çünkü hem Yeşilçam'ın dışında bir sinema, hem emperyalizme karşı bağımsızlığı öneren bir sinema, hem de işçi sınıfının siyasal örgütüyle birlikte devrimci hareketin oluşturduğu sinema gibi birçok şeyi birden içeriyor.

Y.S. — Şöyle söyleyelim. Senin yaptığın "Ferhat" filmine bağımsız bir sinema hareketi diyebiliriz. Çünkü sen yazdığın bir senaryoyu Yeşilçam'da bir yapımcıya kabul ettirme zoru duymadan kendi isteğine göre çektin. Bu bağımsız bir çalışmadır kuşkusuz.

A.H. — Yeşilçam mantığına karşı bir sinema yine Yeşilçam'ın içinde varolabilir. Yeşilçam'ın kendi iç çelişkilerini kullanarak, onu yaşayarak, kendi dinamizmini kurarak. Bununla birlikte Yeşilçam sinemasına karşı ve onun dışında bir sinemanın ancak işçi sınıfının siyasal örgütü var olduğunda gerçekleşebileceği kanısındayım.

Y.S. — İşçi sınıfının siyasal örgütü kurulmadığı sürece, Yeşilçam'a karşı bir sinema yapmak isteyen kişilerin, Yeşilçam'ın iç çelişkilerinden yararlanarak ya da yararlanmayarak, kendi aralarında bir örgüt kurlmaları düşünülebilir mi, yararlı olabilir mi sence?

A.H. — Bu aslında çok önemli bir konu. Ben sinemanın mutlak olarak örgütsel, kadrosal bir çalışmayla yapılabileceğine inanıyorum. Sinemada bireysel olarak hiç bir şey yapılabileceğine inanmıyorum. Bu Yeşilçam için de böyledir. Kısa filmcilerin de pratikte hemen önce bir sorunu, örgütlenme sorununu halletmeleri en azından gereklidir. O zaman daha olumlu çalışmalar ortaya çıkabilir. Bu bence hemen yapılması gereken bir şeydir. Örneğin Yeşilçam'da birçok yapımcı şu sıralar para kazanamamaktadır, yıllardır denedikleri oyuncular artık para getirmemektedir. Ne yapacağız diye bir telâş içindedirler. Hattâ Yılmaz Güney'in hapisaneden çıkışını korkuyla beklemektedirler. Birçok yapımcı Y. Güney'in çıktıktan sonra yapacağı filmlerle nasıl yarışırız diye, sosyal içerikli sinemaya yönelmiştir, çünkü birçok baskıya rağmen sınıfların değişen istekleri, değişen çizgisi onları buna zorlamıştır, ekonomik dürtüyle de birleşerek. Kısa filmci arkadaşlar olsun, sinemaya yeni başlayacaklar olsun Yeşilçam'ın bu iç çelişkisinden yararlanabilirler.

Y.S. — Yeni hükümetin kısa film yapım ve gösterimini destekleyeceği üstüne inançlar var. Bu tür olanaklar için ne düşünüyorsun

A.H. — Bu konuda pek bir şey düşünmüş değilim. Yalnız kısa film-den çok uzun filme yöneleceğim ben, bu tür bir çalışma beni daha çok il-

gilendiriyor. Yeni hükümetin destek olacağı kısa film çalışmaları ise herhalde daha çok turistik filmlerdir. Ben kafamdaki sinemanın ya da kısa filmin Ecevit iktidarı tarafından destekleneceğine inanmıyorum.

GELECEKTEKİ ÇALIŞMALAR ÜSTÜNE

Y.S. — Bundan sonra yapmayı düşündüğün filmleri nasıl finanse etmeyi düşünüyorsun? Yeşilçam'la bu konuda ilişkilerin olabilecek mı?

A.H. — Yaptığım filmlerin gelirleriyle finanse edeceğim. Ama Yeşilçam'dan da bir olanak çıkarsa yaparım.

Y.S. — Yapmayı düşündüğünüz filmlerin konuları üzerine bilgi verebilir misiniz?

A.H. — Birkaç tasarım var. Bunlardan birisi Bekir Yıldız'ın bir hikâyesi, "Kara Çarşafı Gelin"; orada da "Ferhat"ta yapmak istediğim gibi, bir insanı fakat daha ileri bir aşamada sinemalaştırmak istiyorum. İkincisi, genç bir devrimcinin bir aşk hikâyesini konu edinecek: "Bu da bir aşk hikâyesi". Bir de Yaşar Kemal'den bir kısmına başladığım bir hikâye uyarlaması var. Destan Sinema adını verebileceğim bir çalışma olacak. Hani sokaklarda destan satarlar ya, ona benzer bir sinema yapmak istiyorum. Destan, bir balıkçının ölümüyle ilgili olacak. Bu üç tasarım da kısa film tasarıları.

Y.S. — Kısa film yapan kişilerin edebiyatla ilişkileri çok oluyor, siz bunu nasıl karşılıyorsunuz?

A.H. — Kısa filmcilerin bence en büyük kaynakları edebiyattır. Kısa filmde seyirciyle kurulacak ilişkide etkinlik ve yoğunluk sağlamak için edebiyat vazgeçilemeyecek bir kaynaktır. Edebiyat sinemanın düşmanıdır, ama edebiyatsız da sinema olmaz, sentezine varmak gerekir.

Y.S. — Y yapmak istediğiniz sinema konusunda birtakım görüşler ileri sürdünüz. Film yapan kimse, belirli bir gerçekle bütünleşmek, onu işlemek, sonra da bunu belirli bir seyirciye iletmek durumundadır. Sanatçı burada bir katalizör yaratıcı olma durumundadır. Siz sinemanızda ne tür bir gerçeğe, ne tür bir kesime, sınıfa, yaşantıya dönük olarak çalışmalarınızı sürdürmek istiyorsunuz, ne tür bir seyirciyi amaçlıyorsunuz?

A.H. — Ben tiyatro yaptım daha çok. Birkaç yıl, birçok arkadaşlarla birlikte, tiyatroyu işçi sınıfına götürmeye, işçi sınıfının tiyatrosunu yapmaya çalıştık (Devrim İçin Hareket Tiyatrosu). Bizi yaptığımız tiyatro bir tek yönden ilgilendiriyordu: işçi sınıfına nasıl bir tiyatro götüreceğiz ve nasıl yapacağız bu tiyatroyu. Bunu yanlışlarıyla, doğrularıyla yapabildiğimiz kadar sürdürdük. Şimdi de sinema beni ilgilendiriyor. Devrimci düşünceyle ve onun yürütücüsü sınıflarla nasıl ilişki kurulur ve herkesin elinden hangi iş geliyorsa bu harekete onunla nasıl katkıda bulunur? Sinema benim bu açıdan yapmak istediğim bir iş; bu yüzden örneğin tiyatroyla uğraşmak istemiyorum, oyun yazarlığı dışında. Daha çok sinema, ama nasıl bir sinema? Aslında bunlar hepimizin bildiği şeyler. Şematik olarak tekrarlırsak, elbette devrimci düşünceyi içeren, ezilen sınıflardan yana bir sinema. Devrimci düşünceye sahip çıkıp bunu maddî bir yapıya dönüştürecek sınıflara bir sinema.

(Ali Habip Özgentürk'le bu konuşma, Engin Ayça, Nezih Coş ve Abdullah Anlar tarafından yapılmıştır.)

Haberler

SATYRICON ve ROMA OLAYI

Nisan ayı sonuyla Mayıs'ın ilk günlerinde **Türk Film Arşivi**'nin sinemaseverlere sansür engeli olmadan sunduğu Federico Fellini'nin daha önce ülkemizde gösterilemeyen iki filmi "**Roma**" ve "**Satyricon**", yılın en önemli yabancı sinema olaylarından biri haline geliverdi. Önemli olan bu filmlerin gösterilmesi ya da başarılı filmler olup olmaması değil, sansüre rağmen, resmî bir kurumda sansürsüz olarak gösterilmeleriydi. Çok açık sahneler arayarak seyredenleri hayâl kırıklığına uğratan filmler, aslında ülkemizdeki sansür kurulunun ne denli garip kararlar verebildiğini de açıkça gösterdi. Türk Film Arşivi'nin Başbakanlık ve İçişleri Bakanlığı'ndan aldığı özel izinle düzenlediği bu gösterilerin bir öne mi de Ecevit hükümetinin sansür konusundaki tavrı hakkında sinemaseverleri umutlandıran bir girişim niteliği taşımasıydı. Türk Film Arşivi, mayıs ve haziran ayları içinde de Elia Kazan'ın "**America, America**", David Lean'ın "**Lawrence of Arabia**", ve Stanley Kubrick'in "**A Clockwork Orange**" gibi filmlerini sinemaseverlere sunmuş olacak.

SİNEMA KULÜPLERİNİN ÇALIŞMALARI

TÜRK FİLM ARŞİVİ, Harbiye'deki salonunda "Roma" ve "Satyricon"u ek bir programla sunarken, **Fellini** üstüne de bir açık oturum düzenledi. Oturuma Prof. Giuseppe Pandolfi, Giovanni Scognamillo ve Sezer Tansuğ katıldılar. Arşiv'in mayıs ayı programı, dışardan gelmesi beklenen yukardaki yapıtların ve ek olarak da yine David Lean'ın ünlü filmlerinden "Kısa Tesadüfler - Brief Encounter"ın gösterileri için esnek tutulmuş. TFA, mayıs ayında bir de küçük bir Alman Sineması Retrospektifi düzenleyecek. Fritz Lang'ın "Metropolis" ve "M" gibi filmleri Pabst'ın Brecht uyarlaması "3 Kuruşluk Opera", Helmut Kautner'in "Die Letzte Brücke", günümüz yeni Alman sinemasından da Kluge, Josef - Spieker gibi yönetmenlerin yapıtları bu retrospektif içinde sunulacak. Mayısta üç Türk filmi sunuluyor: Akad'ın "Beyaz Mendil'i, A. Yılmaz'ın "Aaah Güzel İstanbul"u ve Metin Erksan'ın "Susuz Yaz"ı. Programdaki öteki filmler de şunlar: Beyaz Geceler (L. Visconti), Kızım ve Ben (V. De Sica), Kahramanın Sonu (J. Ford), Leydi'nin Aşkı (W. Disney), Tehlikeli Alâkalar ve Kan ve Gül (R. Vadim), Küçük Dev Adam (A. Penn), Anahtar (C. Reed), Kadın Katili (M. Powell), Cromwell (K. Hughes), Vazife Uğrunda (H. King), Kızgın Damdaki Kedi (R. Brooks), Şerlok Holmes (B. Wilder).

Geçen ay O. Welles'in "Yurttaş Kane", Alman Opera filmleri ve Leto, Comencini, Bolognini, Petri gibi İtalyan yönetmenlerinin birer filmlerini sunan **İSTANBUL SİNEMA-TEK DERNEĞİ** ise Mayıs ayının 20'sinde başlayacak bir Polonya Filmleri Haftası düzenleyecek. Yönetmen K. Zanussi ile iki oyuncunun da davet edildiği haftada beş filmin gösterileceği belirtiliyor: Illumination K. Zanussi), Birchwood (A. Wajda), Pearl in the Crown (K. Kutz), Toton Şövalyeleri (A. Ford), Bir Erkek Aranıyor, Bir Kadın Aranıyor... Bu filmlerin aynı tarihlerde **ANKARA SİNEMATEK DERNEĞİ**'nde de gösterileceği belirtiliyor. Ankara'lılar, dernekte mart sonlarında da Polonyalı bir başka yönetmen Andrzej Munk'un "Yolcu" ve "Eski Kentte Bir Gezinti" adlı filmlerini izlemişlerdi. Nisan ayında da Küller ve Elmas (A. Wajda - Polonya), Umutsuzlar (M. Jancso), Viridiana ve Nazarin (L. Bunuel), Halk Mücadelesi (V. Schlöndorff), Hiroşima Sevgilim (A. Resnais), Kopar Zincirlerini Gülsarı (S. Urusevski), Senso ve Ossessione (L. Visconti), Viva Zapata ve Rıhtımlar Üstünde (E. Kazan), Aşkın Kurbanları (F. Maselli), Hiroşima Çocukları (K. Şindo) gibi ilginç filmler gösterilmişti. Ankara Sinematek Derneği, Nisan'da üç de açık oturum düzenlemişti. "Sevmek Zamanı" gösterisi ve "**Ulusal Sinema**" üstüne bir tartış-

ma: Buna yalnızca Sezer Tansuğ katılıp tek başına konuştu. **Canlandırma Sineması** toplu gösterisi ve tartışması (Yalçın Çetin - Tan Oral - Sezer Tansuğ): bir de **Türk Sinemasının Sorunları** (L. Akad, E. Ayça, O. Makal, A. Ş. Onaran, M. T. Öngören, N. Özgen, Z. Temeltaş). Ankaralılar, Mayıs'ta **Televizyonda Sinema** ve **Türkiye'de Kısa Film** konulu iki yeni açık oturum daha düzenleneceğini belirtiyorlar.

İZMİR SINEMA VE KÜLTÜR DERNEĞİ, Mart ayında Ankara'da düzenlenen "Yılmaz Güney Toplu Gösterisi"ni Nisan'da İzmir'de tekrarladı. İstanbul **MTB SINEMA KULÜBU** ise Nisan'ın ilk yarısında Tarihî Türk Filmleri Toplu Gösterisi (Çanakkale Aslanları, Bir Millet Uyanıyor - 1966, Battal Gazi Destanı, İstanbul'un Fethi, Malkoçoğlu, Akıncılar Geliyor) düzenledi, Nisan'ın ikinci yarısında da bir Halit Refiğ toplu gösterisi (Sultan Gelin, Vurun Kahpeye, Haremde 4 Kadın, Gurbet Kuşları, Bir Türk Gönül Verdım, Fatma Bacı) ile yönetmen üstüne bir açık oturum düzenledi.

Bu arada yabancı kültür dernekleri de film gösterilerini sürdürüyorlar. Bunlar arasında **İstanbul Fransız Kültür Merkezi Sinema Kulübü**, en yoğun gösteri programı ile başta geliyor. Fransızlar, Şubat ve Mart'ta La Belle et la Bête (J. Cocteau), Les Anges du Peché R. Bresson), Les Aventuriers (R. Enrico), Le Farceur (P. de Broca), Léon, Morin, Pretre (J.P. Melville), Les Bonnes Femmes (C. Chabrol) gibi ilginç filmler göstermişlerdi. Nisan'da ise, Bobosse (E. Périer), L'Assassin habite au 21 (H.G. Clouzot), Madame de M. Ophüls) ve Les Parents Terribles (J. Cocteau) gibi daha çok klâsik örnekler sundular. Derneğin mayıs gösterileri arasında ise Max et les Ferrailleurs (C. Sautet), Le Boucher (C. Chabrol), L'Enfance Nue (M. Pialat), Codine (H. Colpi) ve Rendez-vous à Bray (A. Delvaux) gibi daha çok son yılların batıda beğenilmiş yapıtları yer almış.

TOKYO AMATÖR KISA FİLM ŞENLİĞİ

Geçen ay içinde **Türk Film Arşivi** tarafından **Tokyo'da** her yılın Ekim ayında yapılmakta olan **Ulusal Arası Amatör Film Yarışması'nın** bu yılki 9. sunum koşullarını ve ödülleri belirten bir broşür yayımlandı. Buna göre her çeşit konuda, Ocak 1972'den sonra yapılmış en çok 20 dakikalık amatör filmler (8 ve 16 mm.) yarışmaya katılabilirlerdir. Son başvurma tarihi 31 Ağustos 1974'tür. Yönetmen, eleştirmen ve düşünürlerden oluşan bir jüri tarafından seçilen bir "büyük ödül"ün dışında çeşitli Japon Bakanlıklarının verdiği 8 kadar ayrı ödül daha verilmekte ve ödül alan filmler Tokyo'da, Osaka'da ve TV'da gösterilmektedir. Yarışma için geniş bilgi almak isteyenlerin Devlet Film Arşivi'ne başvurmaları gerekmektedir.

OSCAR 74 SONUÇLARI

A.B.D.'de dağıtılması gelenekleşen ünlü Oscar ödülleri, geçtiğimiz ay 1973'ün başarılı bulunan film ve sanatçılarına verildi. En iyi film: "The Sting" (G. Roy Hill); Yönetmen: George Roy Hill; Kadın oyuncu: Glenda Jackson (A Touch of Class); Erkek oyuncu: Jack Lemmon (Save the Tiger); Yardımcı kadın oyuncu: Tatum O'Neal (Paper Moon); Yardımcı erkek oyuncu: John Houseman (The Paper Chase); Yabancı film ve yönetmen: La Nuit Américaine (François Truffaut); Görüntü yönetmeni: Sven Nykvist (Çığlıklar ve Fısıltılar - I. Bergman); Müzik: Marvin Hamlisch (The Day We Were)... Ayrıca "The Sting" filmi en başarılı kostüm, kurgu, özgün senaryo (David S. Ward), film müziği uygulaması ve dekor - sanat yönetmenliği oscar'larını da kazanmıştır. Gruch Marx ile Fransız Sinemateki başkanı Henri Langlois'ya da birer özel oscar ödülü verilmiştir.

PARİS'TE 4 TÜRK FİLMİ

Yılmaz Güney'in "Umud" filminin Paris sinemalarında gösterilmesinden sonra, Paris Sinemateki'de bir **Türk Filmleri Toplu Gösterisi** düzenleyerek önce Y. Güney'in "Ağıt", L. Akad'ın "Düğün" ve M. Ertuğrul'un "Bir Millet Uyanıyor" sonra da F. Tuna'nın "Kızgın Toprak" filmlerini Fransız sinemaseverlerine sundu. Özellikle Paris'teki Türk öğrenci ve sanatçılar tarafından ilgiyle karşılanan gösteriler, Fransızlara da Türk sinemasının genel düzeyi hakkında bir fikir verebildi.

Soruşturma

ÇİN FILMLERİ ÜSTÜNE HALK SORUŞTURMASI (1)

Düzenleyenler :

Abdullah Anlar - Nezh Coş - Mehmet Yıldırım

Yedinci Sanat, bu sayıdan başlayarak, iki yıldır sinemalarımızı istila etmiş bulunan Milliyetçi Çin filmlerinin, bu filmlerin gerçek seyircisi olan orta ve alt sınıftan kişiler üzerine etkilerini ve bu filmlerin seyircisi tarafından nasıl karşılandığını ortaya koymak için İstanbul'un Kuştepe, Gültepe ve Çağlayan gibi varoş semtlerinde üç arkadaşımızın 15 kadar kişiyle yaptıkları bir soruşturmayı yayımlamaktadır. Sonuçları kendiliğinden kolayca görülebilen bu soruşturmada, konunun Çin filmlerinin dışına taşıdığı bölümler de yararlı görüldüğünden çıkartılmamıştır. — Y.S.

GÜLTEKİN ASLAN

Yaşı 22 / Balıkesir'li / Öğrenimi ortadan terk / Hürriyet Mahallesi Çuhadaroğlu fabrikasında işçi / Günaydın gazetesi okuyor.

Çin filmlerine gidiyor musunuz? Kaç tane gördünüz? 5-6 tanesine gittim. Wang Yu'nun çevirdiği judo - karate filmlerini gördüm.

— Bunları, Çin filmlerinin dışındaki filmlere göre daha mı iyi, daha mı kötü buluyorsunuz? Daha iyi buluyorum. Vurdulu kırdılı hareketler var. Heyecan en başta geliyor. Öteki filmlerde, meselâ Türk filmlerinde konu yok. Konulu filmleri daha çok severim. Bizim filmlerde saçma hareketler çok oluyor. Çin filmlerinde hareketler daha akıllıca, mantıklıca oluyor. Rol yaparken de bilinçli bir rol yapıyorlar.

— Çin filmlerindeki kahramanlar tek başlarına bütün kötülerini yeniyorlar. Gerçek hayatta da tek başına bir adam bütün kötülerini temizleyip, yenebilir mi? Yedemez ama, rol bakımından güzel çevrilmiş olduğundan seyirciyi oyalıyor.

— Bu filmlerdeki kahramanlar kadar iyi karate bilmek ister misin? Öğrensen kime karşı kullanmak istersin? Öğrensem de böyle sokak ortasında yapılmaz o hareketler. Nefsi müdafaa için yaparım. Nefsi müdafaa çok önemlidir. En başta tuttuğum şeydir. Aslında ben çok sakinimdir. Kimse gelip sataşmadıkça üstüne gitmem.

— Sence bu Çin filmlerinin topluma zararlı bir yönü de olabilir mi? Bence bir zararı olmayabilir. Belki çok ufak yaştakiler için zararı olabilir. Ama normal bir insan için zararı yok bence. Ufak yaştan alıştırırlar, kendinden çıkar çocuk.

— Çin filmlerini herkes seyretmiyor. Belli yaş ve çevreden kişiler izliyor? Buna ne dersin? Buna bir şey diyemem. Heyecanı en fazla arayanlar seyrediyor. Bunlar da en çok gençler.

— Toplumda karşılaştığın bir meseleyi vurarak - kırarak, karateyle mi çözmek daha iyi, yoksa düşünerek, akılla çözmek mi? Düşünerek, akılla çözmek daha iyidir bence.



Gültekin Aslan : "Bu filmleri heyecanı en fazla arayanlar seyreder."

ORHAN DOYAR

Yaş 27 / İstanbul'lu / Öğrenimi ortaokul / Kunduracı / Hürriyet, Günaydın gazeteleri okuyor.

— **Bu judo - karate filmlerini izliyor musunuz?** Judo, karate, teakwan-do filmlerini çok severim ve hiç kaçırmam, hastası gibiyim âdeta. Her hafta giderim.

— **Peki niye seviyorsun bu filmleri?** Bir tek kişinin, bir çoğunlukla değil de tek bir kişiyle çarpışması sırasında karate hareketlerini tam manasıyla gösteriyor bu filmler. Hangi darbeleri vurarak öldürüyor meselâ. Bunları öğreniyorsun. Meselâ o kadar seri vuruyor ki darbeyi, iki gözünü birden alıyor. İşte bunlar insanı tesir altında bırakıyor. Bir bağlantı oluyor filme karşı.

— **Ancak bunlar günlük hayata pek uygulanamayacak şeyler. O zaman bunları nasıl bu kadar önemsiyorsunuz?** Efendim neye dayanıyor, biliyor musunuz? Ben askerde tank çavuşyudum. Bu yapılan hareketlerin ve vurucu darbelerin orduda öğretilmesi lâzım. Ben şimdi bir çavuş olarak bu hareketleri bilmiyorum. Halbuki niye bilmeyeyim. Yarın silâh altına alındığım zaman, düşmanla çarpışırken bu hareketleri gösterebileyim. Yani bu bakımdan önemsiyorum.

— **Düşmanla çarpışmanın dışında, günlük hayat için geçerli mi bu hareketler?** Günlük hayatımda da, meselâ ailemi alıp sinemaya gidiyorum; saat 1'de, 2'de eve dönerken önüme birtakım sarhoşlar, serseriler çıkıyor, 3-5 kişi. Silâh yasak olduğuna göre, bu karate oyunlarından birini bilsem, icabında kendimi, ailemi korumak için kullanırım. Yoksa bir maceraperest olarak, serserilik ayağına 3-5 kişiyi zevk için dövmeyi düşünmem. Ancak kendi namusumu korumak için düşünürüm.

— **Evlî olmayan ve bu filmlere giden birçok gençler var? Onlar niye gidiyorlar sizce?** Birçok arkadaşımın filmler üstüne konuşuyorum. Diyorlar ki kovboy filmine gidelim. Kavgâ, gürlütü, tabanca çekmek, heyecan, at koşusu falan. Dinliyorum onları. Filmle

İlgisi yok. Mevzuya girmek yok. Sadece hareketleri seyrediyorlar. Çin filmleri için de aynı. Yani kötülere karşı bir toplum mücadelesi yaptı demiyor. Sadece vurdu, kırdı, şöyle yaptı, böyle yaptı. Kendisini bir heyecana kaptırmış. Yetişkinler de kendilerini korumak, eğitmek, yani spor için gidiyorlar herhalde.

— Çevresinde caka, fiyaka atma ve üstünlük taslama nedenleri de olabilir mi? Evet, tabii, o da olabilir. Bir şahıs, karate okuluna gidiyorsa, bu haliyle kendi semtinde ün yaparak, herkeste kendinden korkma ve çekinme yaratabilir, bir ayrıcalığı olur. Herkes de ona sataşmaktan çekinir.

— Peki bu Çin filmlerinde üstün başarılı olağanüstü kişilerin gösterilmesi gerçeğe aykırı değil mi sizce? Ne demek, geçen gün TV seyrediyordum. Orada yapılan hareketleri gördüm. Olimpiyatlarda bir kadın sporcu bir duvarı ayak darbeleriyle yıktı. Bu hakiki bir şey. Ben buna bakıp filmlerdeki kişileri de olabilir diye kabul ediyorum.

— Bu filmlerin topluma zararlı yönleri olabilir mi sence? Bir zararlı olabilir. Şahıs bu hareketleri soygun, vurgun için kullanırsa zararlı olur. Ama ordu içinde düşmana karşı kullanırsa yararlı olur. Toplum için kullanıldığında yararlıdır.

— Çin filmlerinin dışında hangi filmlere gidiyorsunuz? Türk filmlerini severim, fakat ekseri yabancı filmleri seçerim. Ama meselâ Cüneyt Arkın'ın filmleri iyi oluyor. Çin filmlerindeki gibi hareketleri başarıyla yapıyor. Yakışıyor da çocuğa. Galiba siyah kuşak sahibiymiş. Bu yıl Cemo'yu beğendim bir de. Üstümde büyük etki yaptı. Fikret Hakan'ın orada yapmış olduğu rolün büyük tesiri altında kaldım. Yani kendini bir aşk uğruna hayattan çekip inzivaya kapanması, Avrupa ayarında bir oldu. Yabancı film ismi gelmiyor aklıma şimdi. Pek çok görüyorum. Meselâ Marlon Brando'nun "Baba" filmini gördüm. Onun da çok tesiri altında kaldım. Yani bir adamın nelere kadir olduğu. M. Brando'nun "İsyan" filmini gördün mü? Nasıl buldun? Evet, onu da gördüm. "Kanlı Ada". Onu "Baba" kadar iyi bulmadım. Yani aynı etkiyi bırakmadı bende. Çünkü sonucu belli olan bir film. Sonucu belli olan şeyler insanı etki altında bırakmıyor. Bir Avrupalı kalkıyor zencilere hükmediyor, hükümet kuruyor, falan yapıyor. E sonucu belli bunun. Ya ölecek, ya da. "Baba" filminin ise sonucunu bilmiyordum. Yani sonucu önemli oluyor. Peki Çin filmlerinin sonucunu bilemiyor musun? Onun sonucunu bilerek seyrediyorum. Adanı ölmeyecek diyorum ben. Neden? Çünkü üstün bir güce, meziyete sahip.

— Genel olarak sinemanın topluma etkisi ve görevi ne olmalıdır? Sinema bizim toplumun hayatının tamamen içine girmiştir. Ne bakımdan. Şimdi ben orta halli bir vatandaşım. Gelirim belli. Bir tiyatroya gitmek istesem hanımla, adam başı 15 TL., toplam 50 TL. ya patlar. Ama bir sinemaya giderim. En çok 20 TL. veririm. En ucuz eğlencedir.. Sonra sinemada bir de bakıyoruz çıplaklık, sevimliler, birtakım acı hareketler. E yanımdaki kadın? Böyle film olur mu diyor. Ama Zeynep Değirmencioglu'nun filmleri gibi, ailesine bakan çocuk.. Bunlar hüznü yaratıyor, kendi yaşadığın hayatı canlandırıyor? Efendim toplumumuzda büyük dengesizlik var. Zenginler var, köşklerde, villalarda oturan; 600 TL. ile geçinenler var. Evde çocuğun varsa, gaz yakıyorsan, 24 saat gaz yanacak, hergün 20 TL. Neyle geçineceksin. Kunduracıyım, esnafım, sanatkarım; geleceğim yok, sigortam yok, birşeyim yok.. Sinema benim bu fakir hayatımın sorunlarını dile getirmeli, bütün topluma anlatmalı.

— Y. Güney'in filmlerini bu gerçekleri anlatmakta yeterli buluyor musun? Beğeniyor musun? Y. Güney'in "Umud'u tam bir hakikati anlatan, tam gerçek olan bir filmidir. İnsan kendi hayatını perdede gördüğü zaman hakikaten hüznü duyuyor. Karakol sahnesi çok önemli. Atı çığnenmiş, haksız çıkıyor, adamın arabasına bak diyorlar, ne yapmışsın. Tekme tokat atıyorlar dışarı. Demek ki film, paralı olan şahısların emniyette de her zaman sözü geçtiğini gösteriyor.. Y. Güney'in önceki filmlerini de beğeniyorum. ı

(Devam edecek)

İnceleme

“ÇİN FILMLERİ”, ya da EMEĞİN YABANCILAŞMASI

Abdullah ANLAR

Sinema, basın, radyo, televizyon gibi çeşitli kitle haberleşme araçlarıyla yoğun bir şekilde sürdürülen mistifikasyon, “Çin Filmleri” furyasıyla değişik bir “biçim”de karşımıza çıkmalı beri oldukça uzun bir zaman geçti. Bu süre içerisinde halkımız için önemli bir sinema olayı haline gelen, “Çin Filmleri” yazarlar tarafından önemsenmedi ve yeterince değerlendirilemedi. Aslında hiç de küçümsenmeyecek derecede ilgi göreni, görmekte olan bu filmlere halk üzerindeki işlevleri açısından yaklaşmakla, önemli sonuçlara ulaşılabilir. Bu satırların yazarı, etkileri üzerinde titizlikle durulamamış bu konuya başlarken genel bir gecikmeden kendisini de sorumlu tutmak ihtiyacını belirlemek ister.

“Çin Filmleri”, her şeyden önce, sinemanın kapitalist sistem içerisinde sahip olduğu iki esas niteliği açık seçik olarak somutluyor. Filmler; 1) Metadır. 2) Egemen ideolojinin bir yayın aracı olarak işlev görürler. Bu anlamda filmler kâr sağlamalarının yanı sıra, sistemin daha uzun süre varlığını korumasında etkin olabildikleri için, diğer metalara kıyasla daha bir değerlidirler, eşsizdirler.

Kapitalist üretim ilişkileri içerisinde üretilen her meta gibi filmler de beraberlerinde yabancılaşma olgusunu getirirler. “Sadece pazar ekonomisinin özel sosyo-ekonomik şartlarında, emekçilerin üreterek kendi dışlarına çıkarttıkları nesnelerin, ezici ve insanları sömürücü bir niteliğe sahip olmaları ve bu nitelikleriyle ezici ve sömürücü bir sosyal örgütlenme biçimiyle bütünleşebilmeleri” (Mandel) olayı olarak tanımlanabilen yabancılaşma insanın dünya görüşünü, psikolojik yapısını belirleyici bir güce sahiptir. Yabancılaşmanın insanın değiştirilmez yazgılarından birisi olarak değerlendirilmemesi, insan doğasının değişebilen üretim ilişkilerine bağlı olarak şekillendiğinin saptanması bakımından önem kazanır. “Emekçilerin üreterek kendi dışlarına çıkarttıkları” metalar olarak ele alacağımız “Çin Filmleri”ndeki şiddet temasına, “insanın tarihten bağımsız ve her zaman için geçerli olan tabiatı”na inanan antropoloji açısından bakarsak şiddeti doğal karşılamamız, insana ait değişmez bir özellik olarak kabul etmemiz gerekecektir. Hattâ daha “ileri” gittiğimizde Freud gibi şiddetin insanı özgürlüğe ulaştıracağına inanırları yöretiliyoruz. **Norman Mailer**’den **Stanley Kubrick**’e dek kapitalist ülkelerin bir dizi yazarı, sinemacısı “yabancılaşma” olgusu karşısında tam bir çıkmaz içindeler. Uygarlığın ilerlemesiyle birlikte insanın artan yalnızlığı, yalnız insanların şiddete karşı duydukları yoğun ilgi, haberleşme araçlarının ticarî bir sömürü vasıtası haline getirdiği şiddet, çözümlenemiyen problemler olarak değerlendiriliyor. Problemlerin çözümü için radikal

bir değerlendirmeye giderek mevcut üretim ilişkilerinin yapısının anlaşılması gerekiyor. "İnsanlığın insafsız, barbar doğasının, kin dolu yıkıcılığının" ebedi bir yazgı olduğuna inanç, şiddet temasını entellektüel biçimlerde ele alan bir yönetmeni **Stanley Kubrick**'i "Vahşet mutlaka tiksinti verici olmaz. Akıl ve bilincimizin engellemesi ile yapmadığımız türlü korkunç şeyleri hayalinizde gerçekleştirebilirsiniz. Aslında insan kendisi yeryüzüne gelmiş en insafsız katildir. Bilişç altımızdaki vahşete karşı olan eğitim "primitive" atalarımızdan pek de farklı olmadığımız gerçeğini yansıtır" şeklinde konuşturabiliyor. Gerçekten, antropolojik tahlillere inanan bir yığın yazarın, şiddet karşısındaki **kaderci boyun eğişleri**, içinde bulundukları ekonomik sistemle karşı karşıya gelmekten kaçınışlarındaki inat şiddetin teşvik edilmesine, yüceltilmesine, doğal karşılanmasına yol açıyor.

Şiddet sorununun kapitalist üretim ilişkileri içerisindeki durumundan yola çıkarak, genelde sisteme karşı etkili bir eleştiriye gidebilmenin önüne geçebilmek için emekçilere, emekçilerin düşmanı olan metalar üretilmeye başlanıyor. Sinema endüstrisi binlerce sinema emekçisini şiddeti doğal bir yazgı olarak kabul ettirmek isteyen filmlerin üretilmesi için çalıştırıyor. Soruna ilkin "Çin Filmleri"nin yapımında, dağıtımında, gösterilmesinde görev alan emekçiler açısından baktığımızda, emekçilerin, potansiyellerinin en önemli kısmını, kendi özgürlüklerini kısıtlayacak, yanlış mücadele önerileri getirerek onları oyalayacak filmlerin yapımında tüketerek yabancılaştıklarını görüyoruz. Ve hemen emeğin yabancılaşmasını, tüketicinin yabancılaşması olgusu izliyor.

"Çin Filmleri"nin yapımına, dağıtımına, gösterimine katılmayan, sadece bu filmlerin **gönüllü** tüketicisi olan seyirciler çok daha büyük bir kitleyi oluşturuyorlar. Tüketiciler olarak yabancılaşıyorlar. Kendilerine düşman olan bir metayı isteyerek satın alırlarken, "boş zamanlarını değerlendirdiklerini" sanıyorlar. Emekçinin "**boş zaman**"a sahip olmasını hiç bir zaman kendiliğinden istemedi burjuvazi. Bunu her zaman zorunlu olarak verilmiş bir tâviz olarak kabul etti. Hemen ardından "madem ki bu tâvizi vermek zorunda kaldım, "**boş zaman**" yine de benim kasamı doldurmaya devam edecek bir doluluğa sahip olmalıdır" diye düşündü. "Boş zaman"lar için üretime geçen burjuvalar ortaya çıktı bir anda. "Boş zaman" gerçekten bir anlamda "**dolu zaman**"lardan daha bir değerli olabildi Çünkü "**boş zaman**"lar için yapılan üretim önemli nicelikte bir artık - değere konma olanğını getirdiği kadar, sistemin siyasî kaderini belirlemede de etkili bir işleve sahip olabiliyordu.

Sekiz saat fabrikada makinalara uymak için psikolojik çüküntüleri, ruhsal yıpranmaları göze alan emekçi, fabrikadan çıkıp "boş zaman"ını "değerlendirmek" (!) için bir "Çin Filmi"ne gittiği zaman fabrikadaki mücadelesine benzer bir mücadele içersine giriyor sinemada. Kendisi gibi emekçilerin ortaya çıkarttığı kendisine düşman bir metanın (filmin) getirdiği yoğun yabancılaştırıcı, insansal değerleri tüketici etkilerle sürdürülen, çoğu kez yenik düşülen bir mücadeledir bu. Oysa emekçiyi fabrika dışında da rahat bırakmayan burjuvazi "boş zaman"ları "değerlendirme" (?) paravanası arkasında ne vermek isteyebilir halka? Fakat sorunun en tehlikeli tarafı emekçinin bir meta olan filmleri **isteyerek** kabul ediyor olmasındır. Sinemada koltuğunda oturan insanımız tam bir rahatlama ve kendini koyveriş içersindedir artık. Kendisine sunulan metarlardan en ufak bir şüphe duymak istememesi, egemen sınıfın ideolojisini benimsemeye hazır oluşu "boş zaman" kavramının egemen sınıfın istediği şekilde kabul ettirilişinin bir sonucudur. Ekonomik temelde birbirlerinin düşmanı olan iki sınıf sinema salonunda karşı karşıya gelirlerken taraflardan birisinin elinden önemli bir silâh, ustaca, hasmı tarafından alınmıştır. Bu silâh "boş zaman" imajındaki düşünmeme, her şeye boşverme, sunulanları tartışmasız kabul etme durumunun bilincine varışla kullanılabilecektir ancak. Emek yabancılaşıyor, tüketici yabancılaşıyor... Çıkarları ortak olan ezilenler arasında bırakın siyasî bir harekete yönelik haberleşmeyi, insanca bir diyalog kurma yeteneği bile köreltilmek

isteniyor. Bu soysuz çabanın "Çin Filmleri"ndeki yansımasını, filmlerin özgül noktalarını ele alarak saptamalıyız.

Filmlerin hemen hepsinin işlediği ana temalardan birisi **bireyin yüceltilmesidir**. Gerçek, bireyin gittikçe daha yalnız olması gerektiğini gösterecek şekilde düzenlenerek tahrif ediliyor. "**Her koyun kendi bacağından asılır**" deyişiyle ifade edebileceğimiz kapitalizmin ana felsefesi "Çin Filmleri"nde olanca açıklığıyla savunularak, halka benimsetilmek isteniyor. Kapitalizm zaten bireyi gittikçe yalnızlığa itmek isteyen bir yapıya sahip. Sınıfsal çıkarları bireyselleşmekte değil, ortak bir hareket gücü oluşturmakta olan sınıflara bu felsefenin "erdemleri"ni kabul ettirmek, sisteme karşı girişilecek hareketleri önlemenin güvenilir bir yolu olarak da kabul ediliyor. "Çin Filmleri" bu tarihsel çabaya, **bireyin tek başına kalabildiği sürece başarıya ulaşabileceği** temasını yoğun bir şekilde ele alarak katılıyor.

İnsanın kendi gücünün sınırlarını görmesine engel olucu bir tavidir bu. Tek başlarına mücadele eden olağanüstü kuvvete sahip kahramanların abartılmış serüvenleriyle, insanın yalnız kaldığı sürece neyi başarabileceği, neyi başaramıyacağı, halkın gözünden kaçırılmak isteniyor. Burada seyircilerin filmlerdeki olağanüstü kahramanlarla kendilerini özdeşleştirmek eğiliminde olduklarını belirlememiz gerekiyor. Çünkü "**insanoğlu bir hayaller dünyasında yaşar; hayaller gerçek hayatın sefaletini dayanılabilir hale getirebildikleri için**". "Karate Filmleri"nin seyircisi olan kitlenin sınıfsal yapısının saptanması bu yargının anlamına daha bir açıklık kazandıracaktır. "Karate Filmleri"nin seyircileri "**gerçek hayatın sefaletini**" yaşayan, toplumun ezilen sınıflarına mensup insanlardan meydana geliyor. Öyle ki bu insanlar mevcut düşünsel, fiziksel potansiyellerini, erişilmesi kolay fırsatlarla, en yapıcı, en soylu, en insanca biçimlerde değerlendirme olanaklarına sahip değiller. Oysa yaşadıkları toplumda kendilerini her bakımdan, en gösterişli şekilde geliştirebilen egemen sınıflara mensup insanlar da var. Bir emekçi ise, ekonomik olanaksızlıkları devam ettiği sürece "fırsat eşitliği"nin kendi özine ait insanlar için kâğıt üzerinde kalmaya mahkûm olduğunu yaşadıkça görüyor. Özellikle geri bırakılmış ülkelerin ezilenleri, insana has doğal bir istekle, düzenin kendilerini makinaların bir parçası olarak değerlendirmek isteyen, tek boyutlu bir halde dondurmaya çalışan tavrına karşı çıkarak, sadece emeğini satmaktan başka yeteneği olmayan insanlar durumunda kalmayı kabul etmediklerini **bilinçsiz tepkilerle** de olsa dile getireceklerdir. Düzen buna olanak vermek istemeyince bir hayaller dünyası kurulmaya başlanacaktır. Hayaller dünyasının en iyi şekilde kurulmasına ise burjuvazi gönüllü olarak yardım edecektir.

Olağanüstü kuvvete sahip kahramanlar olabilmek, karatenin her güçlüğü yenebilecek bir sihire sahip olduğuna inanç bu hayallerden birkaçıdır. İnsanların, düzenin sağlıksız yapısından kaynaklanan zorlukları karate öğrenerek çözebileceklerine inanmaları kimileri için gerçekten iyi bir "gelişme" dir. Bir emekçinin sınıfsal çıkarlarını etkili ve gerçekçi bir şekilde savunabileceği bir siyaset, mesleki örgüte, karate okullarını tercih etmek istemesi, kuşkusuz egemen sınıfların çıkarına uygundur. Oyun açık aslında: Halkın gelişme yollarının bilinçli ve sistemli olarak tıkanması, aksine halkı geriye götürecektir yolların bilinçli olarak açılması ve teşvik edilmesi.

"**Mutluluğun bir ön şartı gibi görünen hayallerden kurtulma dileği, aslında bizi hayallere tutsak duruma düşüren koşullardan kurtulma dileğidir**" der Marx. Burada belirleyeceğimiz en önemli nokta: halkımızın "Çin Filmleri"ne karşı gösterdiği ilginin **kökenin** de nelerin olduğudur. "Çin Filmleri" bu açıdan bakıldığında, sistemli ve yoğun bir şekilde, insanları hayallere tutsak duruma düşüren koşulları tanımlamamak için gerçeği sınırsız olarak bozuyor, insanları daha çok hayallere tutsak duruma getirmeye çalışıyor. Oysa halkın kurtuluş yolunun belirlenmesinde ilk adım olanca gerçekliği ve basitliği ile **bireylerin kendi güçlerinin sınırlarını aydınlık bir şekilde görebilmeleridir**. Düzenin sü-



Bruce Lee (sağda) ÖLDÜREN KARATEÇİ BIG BOSS'A KARŞI filminde.

rekli olarak **güdükleştirmek, tek boyutlu bırakmak** istediği insan, bir de "Çin Filmleri" gibi metalarla kendisini yanıltan hayâl perdelerine inanarak yabancılaşırsa etkin, üretken ve özgür olabilme olanağını daha zor ulaşılabilir bir seviyeye itecektir. İnsanın tek başına olduğu sürece hiç de "Çin Filmleri"ndeki kahramanlar gibi güçlü olamayacağı, kötülüklerle mücadelenin yolunun toplu olarak yapılması düşünülmüş, bilinçli ve zorlukları olan siyasî hareketlerden geçtiği, zafer kazanmanın hiç de kolay ve ucuz olamayacağı bizim bu filmlerin tezine karşı savunmamız gereken antitezimiz olacaktır.

"Çin Filmleri"nin bu olağanüstü kahramanları **kendi kaderlerini ellerinde tuttuklarına tam anlamıyla inanan** insanlar olarak çiziliyorlar. Bunun seyircideki yansıması doğal olarak aynı olumsuzluğu içeriyor. Oysa "bireyi bütün varlığı ile dikkate almadan, onun sadece tek bir ihtirasının, geri kalanlardan ayrı tutularak tatmin edilebileceğine inanmak, yersiz ve saçma bir ümittir. İhtiras ayrık ve soyut bir nitelik kazanır da kişi bu tek ihtirasın doyumuyla yetinmeye çalışırsa, bunun nedeni kişinin bilinçli seçiminde değil **geçmiş yaşantılarında** aranmalıdır; tek bir ihtirasa bağlanmasının kökeni, öyleyse kişinin özgeçmişinde, çevre şartları ve kendisini gerçekleştirmе biçiminde saklıdır ve insan yabancılaşmış tek bir ihtirasını tatmin edebiliyorsa tümüyle doyumsuz kalıyor demektir". "Çin Filmleri"nde bu **"tek ihtiras"**ın tek başına bir durumda, karate silâhına güvenerek **bireyselleşmek** olduğunu görüyoruz. Bu tür bir bireyselleşme çabası insanı, rahatça, güvenlik içersinde olduğu yargısına ulaştırabilir. Bu yargının kofluğu, aldatıcılığı ise insanın elini kolunu bağlayacak, onu aktifleştirir gibi görünürken, pasifize edecektir. Bireyin "tek bir ihtiras"ın tutsağı olmasının **kökenine inilmesinin** önemini tekrarlamak istiyorum. Bu yaklaşım "Çin Filmleri"nin ilgi görmesinin nedenini aydınlatmayı kolaylaştırabilecektir. "Çin Filmleri" ile seyirci arasındaki ilgiyi saptarken asıl meselenin insanları hayâllere tutsak duruma düşüren şartların ortadan kaldırılması olduğunu unutmamak gerekiyor. Halkın içinde bulunduğu şartların çok güç olduğu, daha iyisini bulma veya yapma ümidinin kalmadığı hal ve durumlarda, insanlardan çoğunun hayâllere kapılması anlaşılabilir bir

olaydır. Ezilen insanlar da güçlü olmak, çok yönlü olmak istiyor. Karate biliyor olmak, onlar için kendi olanakları içinde elde edebilecekleri çok az birkaç alternatiften birisidir. Bilinçli olsalar, düzenin koyduğu engelleri aşabilseler güçlü insan olmanın iyi karate bilmek olmadığını hemen anlayacaklardır.

"Karate Filmleri"ne gösterilen ilginin diğer bir nedeni de insanların çoğunun güvenliklerini kendi kendilerine sağlamak zorunda oluşlarıdır da. **Yılmaz Güney**'in birçok filmi işlenen bir temanın belirdiği bir gerçekliktir bu... **Umutsuzlar**'da Fırat Çiğdem e "**Ben silâhıma mecburum**" der. Silâhına mecbur olarak yaşayan insanların toplumumuzda gerçekten çoktur. Ve onlar ölümün nerden, ne zaman ve nasıl geleceğini bilmedikleri için başkalarının yardımına güvenemezler. Hayatlarını korumanın yine kendi çabalarıyla olacağını bilirler. Kan dâvâsı güdenleri anabilirsiniz örneğin... Bu açıdan da bakıldığında kuşkuyla bir yaşama içersinde olan insanlarımız için karate destekleyici bir güç olarak önemsenbiliyor. "Çin Filmleri"ne gösterilen ilginin nedenleri içersinde bu noktanın da ele alınması gerekiyor.

Filmlerde asıl amaç karatenin bireye kazandırdığı olağanüstü gücü göstermek olduğu için, anlatılan hikâyenin bol bol kavgaya yol açacak olaylarla dolu olması önem kazanıyor. Toplumdaki sınıfsal ayrımları gözden uzak tutmaya çalışarak kurulan çatışmalar, basitlikleri, gerçekdışılıklarıyla seyircilerin hayatın gerçekliği üzerinde düşünmesini önlemeyi amaçlıyor. Filmler ister istemez kapitalist bir ülkeye ait bütün çürümüşlük belirtilerini (kumar, randevu evleri, esrar kaçakçıları, esrarkeşler, çeteler, şike yapılan maçlar, haraç yiyen kabadayılar vs.) içermelerine rağmen kötüler kesinlikle **düzenin yapısıyla olan bağlantıları içersinde** verilmiyorlar. "Kötüler"ın seçilişinde dikkat edilen bir nokta da, bu tiplerin burjuvazi için de kötü sayılan, safdışı edilmesi gereken kesimlere ait oluşudur. Yani sömürülerini yasal sınırlar içersinde sürdürmüyor, egemen sınıflara rakip çıkarak, yer yer onlara zarar vererek, talanlarını "gayrimeşru" yollardan gerçekleştiren **lumpen soyguncuları** oluşturduğu bir kesimdir bu. Burjuvazinin polisiye tedbirlerle sahte bir mücadeleyi sürdürdüğü lumpen soyguncular, hiç bir zaman için düzenin egemenleri sayılamazlar. Aynı oluşum Türk sinemasının da çok belirgin özelliklerinden birisidir. Genellikle Anadolu'dan kalkıp gelen "saf", "mert" ve "yalnız" olan "çocuk", karşısında hemen Beyoğlu'nun kabadayılarını, çetelerini bulur. Filmler kahramanımızın kadınları kötü yola düşüren, haraç yiyen, velhasıl bütün kötülüklerin yaratıcısı çeteleri nasıl alt ettiğinin anlatılmasıyla gelişir ve sonuçlanır. Oysa çok açık bir gerçektir ki, Anadolu'dan göçüp gelen insanlarımız büyük şehirde bambaşka bir mücadele verirler. Sağlıksız bir kapitalist yapının egemen sınıflarını - varlıklarını yasalarla da meşrulaştırmış gerçek ve asıl güçlü olan kötüler - tanımaya başlarlar. Ve bu "kötüler"i yenmek hiç de, asıl önem verilmesi gereken "kötüler"i gizlemek için öne sürülmüş Beyoğlu'nun kötü adamlarını beşer, onar "temizlemek" gibi **kolay ve gerçekdışı bir kördögüşüyle başarılmaz**. Ama sorun seyircileri (tüketicileri) sinemadan "mutlu" (!) bir şekilde ayırmaksa, kolay "temizlenen" cinsten "kötüler" seçilip, rahat çözümlerin iyi silâh kullanan, iyi karate bilen kahramanlarının karşısına çıkartılıp, "mutlu son"a birbunch saat içersinde varılabilir. Böylece 1) Beyaz perdede arzı endam etmeyen, asıl ele alınması gereken "kötüler" gizlenir. 2) **Paravana hedeflere** karşı sürdürülen kof, sapırtıcı, şikeli mücadelelerde seyirciler oyalanır, halkın soylu değerleri Beyoğlu'nun sokaklarında saplanıp kalmış filmlerle yozlaştırılmaya çalışılır. 3) **Rahat çözümlerle** halkın gerçeği görmesi engellenir, halkın tehlikeli bir rahavet içersinde olması istenir. "Çin Filmleri"nde de kahramanlarımız gerçekdışı, işlevsiz, zararsız mücadelelerin (!) içinde kaybolurken, seyircileri de beraberlerinde götürerek, onları hayatın gerçekliğinden kopartmayı amaçlıyorlar.

Toplu olarak insan gücünün sınırsız ve sadistçe tahrip edilişi olan bu **kayboluş süreci** içersinde "rol alan" dayak yemekten ve ölmekten başka bir işlevleri olmayan yüz-

lerce figüran ise kuruldukça çalışan oyuncaklara benzeyişleri ile, insanları robotlaştırmak isteyen egemen sınıfın dünya görüşünü simgeliyor. Olağanüstü kahramanlar karşısında zayıf, "kötüler" karşısında iteatkâr, ne emredilirse düşünmeden yapmaya hazır bir "halk". Ve bu insanlar aynı sınıftan da olsalar farklı karate okullarında bir yığın grubçuğa ayrılmış bir durumda birbirleriyle sonsuz bir kör doğuşüne girişiyorlar "Çin Filmleri"nde. Burjuvazi için hiç bir zaman tam anlamıyla gerçekleştirememiş tarihsel bir ütopya "Çin Filmleri"nde "gerçekleşiyor".

Genel olarak, filmlerde kişilerin birbirleriyle haberleşme olanakları kaybolmuş durumda. Çözümlemesi gereken çelişmelerin niteliği üzerinde insanlar tartışmaya girmiyorlar. Bütün diyaloglar sadece hikâyenin anlatılması, tarafların belirlenmesi, kahramanların kimleri safdışı edeceğinin gösterilmesi için hazırlanıyor. **Tek ve tartışılmayan** çözüm yolu olarak ortaya konan karate'nin olağanüstü gücüne, seyirciler **yoğun tekrarlara** şartlandırılıyor. Seyirci giderek, kavgaya olmayan, konuşmaların çok olduğu sahnelerin bir an önce sona ermesini, bir kavgaya sahnesinin hemen gelmesini istemeye başlıyor. Yabancılaşmanın kaçınılmaz ve önemli sonuçlarından birisi olan insanlar arasında haberleşme, insanca bağlantılar kurma yeteneğinin kaybolması, "Çin Filmleri"nde olanca acılığıyla ortaya çıkıyor. Asıl amaç, birbirini değiştirme çabasına girmeyen, karate'nin her şeyi halledebileceğine sofuca inanmış bir yığın insanın kördüğüşünü izleyen halkın erdemlerinin sömürülmesidir. Bu bir anlamda da **"baskı altında bunalar, ancak bu baskının nedenlerinin bilincinde olmayan seyircinin, kafasında birtakım hayaller yaratarak metafizik bir başkaldırma"** içinde oluşudur. "Çin Filmleri" "metafizik başkaldırma"ların potansiyelleri eritici yozluğunun araçlarıdır.

Aslında karateyi bir "savunma tekniği" olarak ele alıp, doğuşu ve gelişimi içersinde incelediğinizde ilginç sonuçlara varabilirsiniz. Karate, Judo, Taekwan-do gibi sporlar Uzak Doğu ülkelerinde feodalite dönemlerinde ortaya çıkmışlar. Uzun bir tarihsel geçmiş olan bu "savunma teknikleri"nin doğuş şekilleri üzerinde anlatılanlar farklı olaylara dayanmaktaysa da ortak yönleri sahiptirler. Bu hikâyelerden popüler olanlarından birisinin anlattığına göre 1400 yıllarında Kral Haski, Okinowa adasını işgal ediyor ve memlekette bu işgale karşı olan hareketleri önlemek için silâh taşımayı yasaklıyor. Silâhsız kalan halk ise ellerini ve ayaklarını günlerce taşlara vurarak, sürterek, vücutlarını âdetâ bir silâh haline getirmeye çalışarak savunma güçlerini arttırmayı başarıyorlar. Taekwan-do'nun Kore'deki doğuşu ve gelişimi de tarihsel olaylarla bağlantılı. 1300 yıl önce Silla, Koguryo ve Begge adlarında üç krallığa bölünmüş bir halde olan Kore'de, Silla krallığı sürekli olarak diğer iki krallığın saldırısına uğruyor. Bunun üzerine Silla Kralı, ülkesinin gençlerini Hwarag-do denilen bir askerî teşkilâtta örgütleyerek, Taekwan-do'yu bir savunma silâhi olarak burada öğretirmeye başlıyor. Bu çabanın da katkısıyla 688 yılında bu teşkilâtın lideri Yusin ülkesini zafere ulaştırarak, krallıkları birleştiriyor. Uzak Doğu kaynaklı bu "savunma teknikleri"nin **yozlaştırılmamış şekilde kullanılışını** Kurosawa'nın "Yedi Samuray" filminde de izlemiştik. Feodalitenin bozulmaya yüz tuttuğu sıralarda ortaya çıkan, köyleri basarak, halkın ürünlerine el koyan eşkiyalara karşı mücadeleye girişen Yedi Samuray, vücudun bir silâh gibi kullanılabileceğini gösteriyorlardı. Bu örneklerle bu "Savunma teknikleri"nin **toptan yadsınmayacağını**, asıl düşünülmesi gerekenin bu tekniklerin **kimlerin elinde, nasıl, hangi ortamda, hangi amaçla** kullanıldığının saptanması olduğunu belirlemek istiyoruz. Çeşitli dönemlerde halkın savunma silâhlarından olabilen bu "teknikler" "Çin Filmleri"nde halkın düşmanı olabilecek şekilde yüceltiliyor. Bütün silâhlar gibi karate de farklı amaçlar için kullanılabilir. Karate dergilerinde rastladığımız ilginç bölümlerden birisi de çalıştırdıkları işçiler için karate kursları açan "müteşebbislerimize" ayrılan sayfalar oluyor. Burada en önemli sorun bu "savunma teknikleri"ne ilgi duyan kişinin hangi dünya görüşünün etkisi altında olduğudur



Wang Yu (ortada) BALIK ADAM filminde.

kuşkusuz. "Çin Filmleri"ne ilgi duyanların çok büyük bir çoğunluğunu oluşturan, ezilen sınıflara mensup insanlar, bu filmlerde hiç bir siyasî görüşün yer almadığı yargısına kolaylıkla varabilirler. Oysa "Çin Filmleri"nde dünya tarihinin en karanlık bir felsefesinin - Kaba Kuvvet Felsefesinin - halka benimsettirilecek şekilde yansıtılışını görüyoruz.

Kaba Kuvvet Felsefesi'nin tarihsel gelişimine genel olarak baktığımızda, onun, sınıfların ortaya çıkışıyla beraber dünya tarihinde yerini aldığını görüyoruz. Köleci dönemlerden çağımıza dek süregelen sınıf mücadelelerinin ortaya çıkarttığı siyasî düşüncelerin en önemlilerinden birisi olarak Kaba Kuvvet Felsefesi sömürücü sınıfların damgasını taşıyor. '**Olağanüstü**' dönemlerin ürünü ve etkileyicisidir Kaba Kuvvet Felsefesi... Halkın mücadelesi gelişmeye, egemen sınıfları tedirgin etmeye başladığı zaman ilk olarak rafa kaldırılmak istenen demokratik haklar oluyor. Yoğun propagandalarla bütün "karışıklıklar"ın otorite eksikliği yüzünden doğduğu kabul ettirilmek isteniyor. Kitle haberleşme araçlarının hep bir ağızdan işlediği tema, **demokrasinin "herkesi" felâkete doğru sürükleyeceği düşüncesidir**. Artık, bütün çabalar faşizme kitlelere de benimsetilebilecek gerekçeler hazırlamak doğrultusundadır. İlk adım demokratik hakların "lüks" ilân edilmesidir. Kaba Kuvvet Felsefesi'ni yüzyıllar boyunca, kendi yaşadıkları zamanın ve toplumların özgül şartlarına teorileştirmiş düşünürlerde, ortak bir yön, egemen sınıflara ait o **tarihsel korkunun** dile gelişidir. Kaba Kuvvet Felsefesi'nin İngiliz teorisyenlerinden Hobbes'in toplumsal hareketlilik karşısında, paniğe kapılarak **"ben ve korku ikiz kardeşizdir"** demekten başka çaresi yoktur. Sofistlerle başlayan Eflatun, Machiavelli, Bodin, Hobbes, Austin, Fichte, Hegel, Carlyle, Nietzsche gibi düşünürlerle süren bu felsefenin geliştirilmesi için en etkin destek egemen sınıfların devlet adamlarından gelmiştir. Faşizm ve Nasyonal Sosyalizm, çağlar boyunca farklı biçimlerde ortaya çıkan bu felsefenin, çağımızda ulaştığı en korkunç evrelerinden birisinin, **yaşayan bir siyasî gerçeklik halinde** belirşidir. Faşizmle birlikte pratik bir değer kazanan Kaba Kuvvet Felsefesi, çağımızın

egemen sınıflarının korkularını, bu korkunun çağdaşı ürünlerini somutluyor, Faşizm'in ve Nasyonal Sosyalizm'in felsefî temelini oluşturmada rol oynamış iki düşünürün Carlyle ve Nietzsche - öne sürdüklerini, tariht kökleri antik çağa dek uzanan bu felsefenin genel özelliklerini ve ulaştığı son aşamaları göstermesi açısından ele alarak "Çin Filmleri"nde **halkı etkileyecek şekilde** nasıl yansıtılmaya çalışıldığını belirlemeye çalışacağız.

Carlyle'nin de Nietzsche'nin de bütün Kaba Kuvvet Felsefecileri gibi ortak bir tavırları da halka karşı duydukları **küçümsemedir**. "Çin Filmleri"nde **oyuncaklaştırılmış** figüranlarla temsil edilen halk, bu küçümsemeyi somutluyor. Halkın toplu olarak ülkenin siyasi geleceğinin belirlenmesinde söz sahibi olamayacağına inanışın sonucudur bu. "Nasıl bir deli dilediğini yapmakta özgür bırakılamazsa, bir korkak ve aptal da bir bakıma deli sayılabileceğinden istediği biçimde davranmasına göz yumulamaz" (Carlyle). Aptallar ve korkaklardan oluşan halk hiç bir şey başaramamıştır, başaramıyacaktır, ancak "büyük insanlar" önemli başarılar kazanabilirler. "Çin Filmleri"nin olağanüstü kahramanları bütün olayların kaderini tek başlarına etkileyebilecek şekilde sunuluyor. Halkın **karikatürize edilerek** verilmesi, halkın kahraman olmaksızın hiç bir şey beceremeyecek halde gösterilmesi, Kaba Kuvvet Felsefesi'nin halk üzerine ileri sürdüğü düşüncelere tam bir özdeşlik içersindedir.

Halkı küçümseyişten yola çıkarak, tek çözüm yolunun "bir tek kişiye mutlak itaat" olduğu yargısına varan Carlyle giderek o bir tek kişiye sonsuz derecede hareket özgürlüğü verilmesini savunur. "**Kuvvet tüm değerlerin ölçüsüdür**" artık, başarıya ulaşmanın tek yoludur. "Kahramanlık kültürünün **insanlar arasındaki tüm toplumsal yaşantının ve ilişkilerin özü**" olduğuna inanan Carlyle bütün Kaba Kuvvet Felsefecileri gibi kahramanlardan oluşan bir yönetici kadronun egemen olacağı devletin militarist bir eğitime ağırlık vermesinin önemini savunur. Her şeyin militarist amaçlarla örgütlenmesi düşüncesiyle, "Çin Filmleri"nin **kuvveti tek değer ölçüsü olarak benimseyen** insanların karate okullarında grubuklara bölünerek, militarist bir eğitimi hayatlarının **tek amacı** haline getirmek isteyişleri arasında açık bir bağlantı vardır.

Mussolini biliyoruz ki Carlyle'nin "kahramanlar"ından birisi olarak sunuldu. Almanya'da Nasyonal Sosyalizm'in hazırlık döneminde Carlyle baş tacı edilen "düşünür"lerden birisi oldu. **Kitleleri faşizme hazırlamanın sinsî yöntemleri** üzerinde düşünürken "Çin Filmleri"ne de bu açıdan bakmakta yarar olacaktır.

Nietzsche de halk kavramı üzerine Carlyle'den farklı bir anlayış getirmedi. O halk yerine "**sürü**" sözcüğünü kullanıyordu. Ona göre **yeteneksiz yığınlar**, "üstün - insanlar"ı, gelişimi için engelden başka hiç bir şey değildirlir. "Büyük sayının aptallığı"na inanırken o da "sürü"yü küstahça küçümser. Demokrasi bu aptal yığına da düşüncelerini savunma hakkı verdiği için zararlıdır. "Üstün - insanlar"dan oluşan bir devlet aygıtının zorunluluğunu savunur o. Bu noktada tek başına verdiği mücadeleden sonra zafere ulaşan "Çin Filmleri"ndeki kahramanlarımızdan, "üstün - insanlar"ımızdan bazılarının polis olmaya karar verdiklerini hatırlarsak, Kaba Kuvvet Felsefesi ile "Çin Filmleri" arasındaki bağlantılardan birisini daha belirlemiş olabiliriz. Başka bağlantıları saptamaya devam ederek tabii... Örneğin, "insan kaderi bakımından dünyaya hükmedenlerin en kuvvetli olmaması kadar acı bir şey yoktur" diyerek kuvvete duyduğu hayranlığı dile getiren Nietzsche ve bu temayı durmaksızın işleyen "Çin Filmleri"nin **bilinçsiz bir kuvvet hayranı tüketicileri**...

Kaba Kuvvet kendisini önlemek isteyen her değeri yok sayacak, onu da ortadan kaldırmayı amaçlayacaktır. Hukuk bir değer sistemi olarak Kaba Kuvvet'i önlüyorsa "tüks" ilân edilip ortadan kaldırılabilir. "Çin Filmleri"nde kahramanlarımız kuvvetlerini **alabil-diğine özgür** ispatlarlarken karşılarına hiç bir demokratik engel çıkmıyor. Oysa, Kaba

Kuvvet'in ortaya çıktığı her yerde, onun anti tezi de belirir. Bu gerçeğin verilmeyişi de oldukça düşündürücüdür. İnsanlar birbirlerini sinek gibi yok ederken kargılarına hukuk sal bir engel bile çıkırmıyor. Hemen Nietzsche'nin "hukuk zayıfları korumak içindir" diyecek, "üstün - insan"a hareket özgürlüğü sağlamak iktidârini anımsıyoruz.

"Mücadele" (?) ye engel olabilecek, "üstün - insan"ı destekleyebilecek her şeyin, her şeyin varlığı reddedilirken, bir görüş daha geliştirilir. Herkes "üstün - insan" olamaz, olmamalıdır da. Önemli olan "en" kuvvetliler olduğuna göre, kuvvetli olmayanların varlığı gerekmez mi? "Çin Filmleri"ndeki figüranlar "en kuvvetli" olanın yüceltilmesini sağlamak için kullanılan, "kuvvetsizler"dir "süre"nın parçalarıdır!.. Nietzsche'nin "üstün insan için olayların gerçek değeri kuvvete götürmeleri ile ölçülür" sözü ile "Çin Filmleri"nde kuvvetlerinden başka hiç bir şeyleri olmayan **tek boyutlu** kahramanlarımızı ve dramatik yapı içersinde yer alan "olaylar"ı kıyaslayabiliriz.

"Üstün insan" nasıl bir evrimle oluşacaktır? Buna "Barışı yeni savaşların vasıtası olarak sevmelisiniz. Ve kısa barışı uzun barıştan çok sevmelisiniz. Size iş değil, savaş tavsiye ederim. Barış değil, zafer tavsiye ederim. İşiniz savaş, barışınız zafer olsun. Ancak ok, yay elde bulunduğu zaman susulup sakin oturulabilir. Yoksa gevezelik edilir" diye cevap verir Nietzsche. **Savaşın sorumsuzca bir savunuluşudur bu.** Savaş "üstün insan"ın eğitimi için zorunludur, her zaman istenmelidir. Ve "mücadele gizli kapaklı olarak ve birtakım kuralların arkasına sığınarak da yapılmamalıdır. Mücadelenin böylesi zehirleyici ve soysuzlaştırıcıdır. Mücadelede kuvvet **açıkça** kullanılmalıdır." Faşizm'in kuvveti yüceltişindeki soysuzluk "Çin Filmleri" için de geçerlidir. "Çin Filmleri"nin **tek boyutlu, kukla tipleriyle kuvvet hayatın onca zengin gerçekliği içinden tek değer olarak çekilip, her şeyden soyutlanmış olarak seyirciye sunuluyor.**

Tamamıyla başıboş, her kayıttan uzak kuvvetlerini kullanan, bu tek boyutluluklarıyla her şeyi üstesinden gelen bu sahte "kahramanlar"a özendirmek istenen halk, giderek faşizm'i daha kolay kabul edebilir bir ideolojik yapıya doğru getirilmek isteniyor.

Burada şiddet sorununa antropolojik açıdan yaklaşanlara da cevap verebiliriz. Onlar savaşları **kaçınılmaz** olgular olarak görüyorlar. Hatta "insanın içinde durmaksızın biriken, patlamak isteyen vahşet içgüdülerinin boşalmasına meydan verdiği için" savaşların olumlu yönlerine dikkati çekiyorlar. **Oysa "üstün insanlar"ın yetişebilmesi için kuvvetin özgürce, hiç bir engel tanımadan kullanılması gerektiğini savunarak, savaşları, faşist bakışları yücelten faşizm'in felsefesi şiddetin gerçek sorumlusunun kim olduğunu gösteriyor.** Şiddet çıkarları faşizm'i savunmakta olan sınıfların varlığı devam ettiği sürece ortadan kalkmayacak. Fakat şiddeti insan doğasının yok edilmez yazgısı olarak gören antropolojik değerlendirmeler, şiddetin asıl sorumlusu olarak egemen sınıfları göstermekten kaçınacaklar. Şiddeti dünya tarihinde ilk defa halka karşı kullanmaya başlayanlar sömürücü sınıflar oldu. Buna sömürülenler, haklı olarak karşı şiddetle cevap vermek zorundaydılar. "Çin Filmleri"nde, diğer filmlerde ve şiddet konusunu ele alan bütün kitle haberleşme araçlarında eleştirmeye giderken, dikkat edilmesi gereken nokta, sorunun hangi sınıfın yararları açısından ele alındığı olmalıdır.

Ernest Fischer'in "Asıl korkunç tehlike çok somut, basit, isterseniz gerçekçi deyin. birtakım budalaca filmlerin, resimli romanların insanları kafa tembelligine, sapıklığa ve suç işlemeye teşvik eden bir endüstrinin varlığıdır. **Toplumsalcılık düşmanları soyut yöntemler kullanmaz. Savaş, incelmış sanat yapıtlarıyla değil, çok kaba birtakım hesaplarla hazırlanır**" sözlerini anarak "Çin Filmleri"nin işlevlerinin küçümsememesi gerektiği vurgısına varıyoruz. Çünkü "Çin Filmleri" "**incelmış sanat yapıtları**" olmayışlarıyla sadece halk kitlelerini hedef alıyorlar.

Aydın SAYMAN

LÜTFİ AKAD'IN SON FİLMLERİ

Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Lütfi Akad'ın 1972-74 arasında çevirdiği dört filmi ele alan bu inceleme yazısını, bütünüyle katılmadığımız değerlendirme ve yargılar taşımasına karşın, bir tartışma zemini hazırlanmasında yararlı bulduğumuz için yayımlıyoruz. - Y.S.

Bu yazımda, Lütfi Ömer Akad'ın 1972'den bu yana yönettiği filmlerden "İrmak", "Gelin", "Düğün" ve "Esir Hayat"tan bahsetmek istiyorum. "Yaralı Kurt" ve "Gökçe Çiçek" bu incelemenin dışında kalıyor. Konu edilecek dört filmin senaryo yazarı olarak ta Lütfi Akad'ın adı geçiyor. Öteki önemli yönetmenler için olduğu gibi Lütfi Akad için de ayrıntılı bir incelemenin yapılmadığı biliniyor. Doğal olarak, bu yazı da sınırlı ve eksik karakter taşıyacak, çünkü kapsamı dört filmi içine almakta yalnızca...

I.

Ülkemizde, bir sinema yapıtının yaratılmasında sanatçıyı **maddi** ve **düşünsel** planda sınırlayan olgular, öteki bütün sanat dallarında olduğundan daha fazladır. En azından bir edebiyat ürünün yaratılmasından çok farklıdır. Bunun temel nedeni, sinemanın, bizde, bütünüyle **ticaret metai** olarak algılanması ve sinema düzeninin **çarpıtılmış** da olsa özünde **kapitalist** nitelikler bulunmasıdır. Türk sinemasının sanatsal ve politik yapısını da doğrudan doğruya bu olgu etkilemiştir. Günümüz Türkiye'sinde sinemayla seyirci arasındaki ilişki, bu **çarpık kapitalist** yapının ürünleriyle, bilinçsiz halk kitlelerinden oluşan seyirci-nin karşılıklı alış-verişi olarak özetlenebilir.

Nasıl ki Türk sinemasının ekonomik altyapısı batı sinemasının tıpatıp aynısı değilse, sanatsal ve politik yapısı da değildir, ama büyük ölçüde onun etkisini taşır. Bir bakıma **ilkel bir bileşimdir batı sinemasının**. İçine geçmiş olarak **yarı feodal** ve **kozmopolit** kültürleri içeren ve egemen sınıfların ideolojisiyle kaynaşmış olan bu bileşim, sonuçta, izleyici kitlelerini yabancılaştırmaya ve pasifize etmeye yönelik bir ortam yaratmıştır.

Kabaca çizmeye çalıştığımız bu sinema ortamını tek bir sözcükle nitelemek istersek "**gerici**" diyebiliriz. Sinemayı bütün olarak gözönünde bulunduracak olursak bu tanım yanlış olmaz. Sinemanın bir "**alet**" olarak özünde taşıdığı nitelikler nedeniyle egemen sınıfın ideolojisini savunan ve yayan bir kimlik taşıması, neredeyse kaçınılmaz bir sonuçtur. Başka sanat türleri için böyle olmayabilir. Sözgelimi bir ülkenin edebiyatı, pekala egemen sınıfın edebiyatı olmayabilir. Ama sinema için böyle bir farklılığın söz konusu olmadığı somut örneklerle de belli olmuştur. Bu durumda bir ülkenin sinemasının bütün olarak değişmesi — uzun bir süreci gerektirse de — ancak, o ülkenin toplumsal yapısının köklü bir değişime uğramasıyla olur. Yoksa Türk sineması, toplumsal olgulardan **soyut** olarak ve salt kendi **iç dinamiğiyle** nitelik değişmesine uğrayamaz. Türkiye'de sinema alanında ister kısa ister uzun filmler için olsun, egemen düzenin karşısında, devrimci bir bağımsız sinema örgütünün kurulması olanak dahilinde ve mutlaka denemesi gereken — ki bizde denemiş ve deniyor — bir yol. Ancak şimdi konumuz bu değil, Türk sinemasına, onun ürünlerine, yönetmenlerine işçi sınıfı ideolojisi açısından nasıl yaklaşılmış gerektiğini kısaca açıklayabilirsek Lütfi Akad ve onun sinemamızdaki yeri için söyleyeceklerimiz de doğru bir temele oturmuş olacaktır.

Bütün olarak gerici nitelik gösteren sinemamızda **genel** bir tanımla **"ilerici"** diyebileceğimiz az sayıda sinemacının varlığı bilinmekte. Bunları da göz önüne alarak şimdiye kadar önerilen birkaç sava bakalım: "Türk Sinemasının yıkılması beklenmelidir," önerisini ele alalım önce. Bu düşünce bir yandan pasifliği önerirken, öte yandan "Türk Sinemasını yok sayıp, bağımsız ve devrimci bir sinemayı kurmaya bakalım," şeklinde bir eylem yolunu da içermektedir. İkinci tümceye "Türk sinemasını yıkmaya çalışıp,"ı da ekleyebiliriz. Bütün bu önerilerin ortak eksikliği ve yanlışlığı koklu bir toplumsal değişim sonucunda kurulacak olan sinemanın, öncekinin **mirasından** yararlanılarak kurulabileceği gerçeğini unutmalarıdır. Bu miras, **teknik** ve **maddi planda** film üretiminde kullanılan araç, gereçler, işgücü vs ise, **kültürel planda** film üretilmesinde incelenmesinden elde edilecek sosyolojik veriler ve bu sinema içinde bireysel de olsa yapılmış olan sinema faaliyetleridir. Türkiye'nin sosyo-ekonomik **altyapısının kültür** planında da **birebir** şeklinde kendini gösterdiği ileri sürülemez. Çünkü diyalektik, altyapı-üstyapı ilişkilerinin **birebir bağlantı** şeklinde ortaya çıkmadığını kanıtlamıştır. Böylece şimdiki sinema düzeninin ürünlerinin incelenmesi, kurulması için çalışılan ulusal-devrimci sinemanın kuramını yapmakta kullanılacak **tartışma tabanlarıdır**. (**Ulusal-devrimci sinema** kavramı bir başka yazımızın konusu olacaktır.) Yine bugünkü Türk Sineması, reklâm filmciliği ve kısa film, bağımsız sinema çalışmalarıyla birlikte, yeni sinemanın pratiğinin yapılacağı alanlardır, birer basamaktır.

Türk Sinemasının bugünkü düzeni içinde çalışan ilerici diye genel bir tanım kullandığımız sinemacılar, doğal olarak bu düzenle **"uzlaşmış"**lardır. Önce bunun bir **anlaşma** değil, **uzlaşma** olduğunu vurgulayalım. Uzlaşmanın, geçici ya da kalıcı olmasının önemi bir yana, sonuç olarak sinema düzenine egemen olan ideolojiyle — ki sözcüleri yapımcılar, işletmeciler vs. olmaktadır, — yönetmenler arasında kurulacak değişimin niteliğine göre değişen karakterler aldığı bir gerçek. **"Karanlıkta Uyananlar"**'dan **"Utancı"**a, **"Hudutların Kanunu"**'nden **"Baba"**'ya kadar uzanır bunun ucu. **Lütfi Akad**, **Atıf Yılmaz**, **Yılmaz Güney** gibi isimler bu çizginin belirgin isimleridir. Ürünleri gerek bilinçli, gerek sezgisel yollardan ulusal bir sinemanın kurulmasına etkili olacak denemelerdir. Bu nedenle filmleri içerikleri konusunda yapılacak olumlu ya da olumsuz eleştirilerin dışında sinemasal yanlarıyla da kurulacak olan yeni bir sinemanın yararlanabileceği kaynaklar olarak önem kazanmaktadır. Bu böyledir. Eğer devrimci bir sinemanın öz-biçim bütünlüğü içerisinde gökten zembille ineneğine, ya da bir **"proletkult sinema"** olabileceğine inanmıyorsak,

II.

Lütfi Akad deyince 1948'den bu yana yirmi beş yıllık bir sanat eylemi geliyor aklı. Bu süre içinde kırk beş kadar film yapmış, Türk sinemasının en güçlü örneklerine imza atmış Akad. Gerçi yapıtlarının tümünü gözönüne alırsak, içinde yaşadığı sinema düzeninin şartlarına bütün bütün boy eğdiği filmlerin sayısı daha ağır basar; ama Akad'ın sanatçı kişiliğini, dünya görüşünü bu düzenle arasındaki dengeyi kendi lehine kurduğu filmlerde aramamız gerekir. Böyle yaptık mı, onun Türk Sinemasında çeşitli dönümleri açan **"ilk"** örnekleri verdiğini görürüz. Sözelimi sinemamıza özgü bir olay olan **"tiyat-rocular dönemi"**'ni yıkan ve sinemasal anlatımı gerçekleştiren film olarak Akad'ın 1952'de yaptığı **"Kanun Namına"** gösterilir. **"Kanun Namına"**'dan 1966'da yaptığı **"Hudutların Kanunu"**'na kadarki dönem, Akad'ın genellikle saptayıcılıkta kalan bir gerçekçilik eğiliminin, biçim olarak çeşitli batı ülkelerinin sinemasal özelliklerinden etkilenen, ama bunları aşma isteğinin tohumlarını taşıyan bir dönemdir. Bu dönemdeki çalışmaları hakkında şunları söylüyor yönetmen: "Batı özentisi filmler yapıyor, kendimiz seyredip kendimiz beğeniyorduk. Fakat seyirci şamarı vuruyordu hepimize... Muharrem Gürses'in istismarcı filmleri bile halka bizden daha yakındı." (1)

Akad'ın **ikinci dönemi** diye anılan ve **"Hudutların Kanunu"**, **"Kızılırmak - Karakoyun"** ile başlayan dönemde, halk sanatlarından ve geleneklerden yararlanarak gerçekçi çaba-



Aysun Güven ve Serdar Gökhan "IRMAK"ta.

larını tarihsel-toplumsal bir araştırmanın verileriyle zenginleştirdiğini görüyoruz. Böylelikle sinemamıza **ulusal sanat** biçiminde yaklaşan ilk iki film oluyor bunlar. Amaçladıklarını şöyle açıklıyor akad: "Hudutların Kanunu'nda yalın bir sinema denemesi yaptım. Sade ve öz bir anlatım. Halk masallarındaki sade ve kesik anlatımı denemek istedim. Bu yolun bizi Türk Sinemasına has bir üslûba götüreceğine inanıyorum. (...) Geniş bir halk sanatı olması gereken sinema, halkın dilini, dünyaya bakış açısını, gelenek ve yaşantısını hesaba katmadıkça yoz bir sanat olmaya mahkûmdur."(2)

Akad'ın ulusallık çabaları son yıllarda yaptığı "**İrmak**", "**Gelin**", "**Düğün**" filmlerinde daha yoğun ve geleneklerden yararlanma sorununa sinema açısından açıklıklar getirecek bir şekilde görülecektir.

Geri bırakılmış ülkelerin devrimci sanatçıları için belki de en önemli konulardan biri olan geleneklerden yararlanma sorunu, sinemada uzun bir süredir bilinçli ya da bilinçsiz olarak sürdürülmektedir. Akad'ın filmlerinde özellikle bulunan bir unsur olduğuna göre üzerinde durmamız gerekir. Önce "**eleştiri**" açısından, bu konuda yapılan bir yanılsaya değinelim. Bu, içinde dinsel motifler bulunan ya da geleneklerden söz açan her yapıtı, "**gelenekçi**" "**dinci**" hatta "**gerici**" olarak yorumlama şeklinde oluyor. Neredeyse Allah sözcüğü geçen birkaç diyalogu olan filmler, salt bu nedenle yerilecek... Oysa bulunduğu gibi sanat yapıtının anlattığı çevre ve birey için, dinin ya da geleneklerin işlevinin varoluşu ne denli ağır başarsa gerçekliği daha ilk ve en kaba anlamıyla yansıtmak için bunlardan söz açmak doğal bir davranış olarak karşılanmalı. Eğer gerçekliği bütün boyutlarıyla vermeyi istiyorsak. Ancak, geleneklerin sanat ürünü içinde görünümü nasıl olmalı? Devrimci sanat açısından bunun açıklamasını, **Selâhattin Hilav**'ın bir soruşturmayla verdiği cevaptan çıkarabiliriz: "Ulusal, yani sosyalist bir sanatın perspektivi, batıda sanat araştırmasının yaratmış olduğu bütün imkânlara ve yurdumuzun bütün yerli potansiyeline sahip çıkılarak aşılmasını gerektirmektedir. (...) Şüphesiz bu aşma hareketi için de ulusal geleneklere dayanmak ve muhtevayı, (kimi zaman da biçimi,) bu ulusal kaynaktan çekip çıkarmak zorunludur. Bundan ötürü halk gelenek ve sanatlarının ileriye

açık ve insani öyle yüklü olanlarının, gözönünde tutulan sanatın teknik ve estetik özellikleri açısından ele alınması ve bunlardan yararlanılması, hem orijinal sanat ürünlerinin yaratılması hem de halkla kurulması gereken ilişkilerin sağlanması bakımından gereklidir. Yalnız burada, kullanılacak geleneksel değerlerin oldukları gibi yeniden ortaya çıkarılmaları değil, yeni dünya görüşünün ve praksisinin gerektirdiği biçimde bir **cevher-değişimine** uğratılması, yani yepyeni bir sentez içinde toparlanması ve yeni bir ışık altında savunulması gereklidir.”⁽⁹⁾

Türk Sinemasında, özellikle köy filmlerinde geleneklerin söz konusu edildiği görülür. Sinemamızda anlatılan köy tipi, birkaç tanesi dışta bırakılmak şartıyla, edebiyatımızda olduğu gibi **feodal** yapı gösteren niteliktedir. Bu durumda gelenek, töre kavramları ister istemez yer alıyor filmlerde. Ancak bu yer alış çoğunlukla gelenekleri, töreleri **yücelten** bir anlayış içinde oluyor. Bu şekilde, yani geleneksel değerleri **cevher-değişimine** uğratmadan, **değişmez** ve **mutlak** olarak yorumlayan, böylece **olumlu bir tavır** olarak önen **gerici** kullanımların örneği çok. Sözgelimi, yakınlarda çevrilen bir film olduğu ve sinemamız için bir kuram savunan **Halit Refiğ** e ait olduğu için **“Fatma Bacı”**’yı gösterebiliriz. Refiğ’in filminde toprak meselesi yüzünden kocası öldürülen, bir kan davası çıkmasından korkarak büyük kente göç eden bir kadının ve çocuklarının oykusü anlatılır. Refiğ, kadının tek erkek çocuğunu, babasını intikamını almaya azmetmiş bir kişilik olarak gösterir. Çocuk, babasının katili hapisten çıkınca bir silah satın alır ve adamı öldürmeye gitmeden önce camide namaz kılar, bir yandan da Kısasın İslam’da farz olduğunu, bu görevi yerine getirmeye gittiğini söyler. Böylece kan davası sorunu toplumsal boyutlarından koparılacak salt bir **“din”** gereği olarak yorumlandığı gibi, bu **“diş diş”** anlayış, ilkel anlamıyla **“doğru”** bir tavır olarak ileri sürülür.

Gelenek sorununu sinemada enine boyuna kurcalayan ve devrimci yoruma en yakın biçimde uygulayan yönetmen Akad’dır. Önce **“İrmak”**’tan başlayalım. “İrmak” kırsal kesimde geçen bir öyküdür, ama birim olarak feodal bir köy değil, kapitalist üretim ilişkilerinin yer etmeye başladığı bir köy alınır. Film, **ağa-yarıcı** ilişkilerinin iktisadi etkenlerle **ağa-ırgat** biçimine dönüşümünü bir aşk öyküsünün çerçevesi içinde ustalıkla anlatır. Gerçi filmin dramatik yoğunluğu, halk hikâyelerindeki, şiirlerindeki motiflerle bezenmiş bir aşkın dolaylarında toplanmıştır ama; sosyal yapı, bir fon teşkil etmekten çok daha derin bir biçimde ve ana temayla iç içe olarak kendini gösterir.

Köydeki toplumsal yapının değişimini — eski yapıya ilişkin bir deyiş olan — **“Ağalık vermekle, yiğitlik vurmakla...”** töresini kullanarak açıklıyor yönetmen. **Ağa-yarıcı** ilişkilerinin **ağa-ırgat** ilişkisi şeklinde kesin bir karşıtlığa bürünmesiyle **“Ağalık vermekle”**’nin, **“ağalık almakla”**’ya dönüştüğü gerçeğini açıkladığı gibi, **“yiğitlik vurmakla”**’yla beliren **eski ahlâk anlayışının** yerine **“yiğitlik bağışlamakla”**’yı öneriyor Akad. Bunu da köyün yoksul salcısı Nuri’nin eninelevde düşen sevdiği kızı kurtarıp evlenmesiyle yansıtır. Üstelik gerçekliği bozacak hiç bir olay ya da tip kullanmadan kuruyor sinemasını.

Akad, biçim kaygılarına saplanmayan, gerilim grafiğini yapay olgularla çizmemekte ısrar eden sinema anlayışını “İrmak”’da da sürdürüyor. Akad’da saptadığımız bu kaygılı dikkat edilirse, bir çok geri bırakılmış ülke sanatçılarında bulunan kaygılara özdeğir. Sözgelimi, **“Hudutların Kanunu”**, **Güney**’in “Umud”uyla beraber Brezilyalı yönetmen **Nelson P. dos Santos**’un **“Kuru Hayatlar - Vidas Secas”**’ına; **“İrmak”**’sa İspanyol yönetmen **Bardem**’in **“İntikam - La Vengeance”**’ına benzetilebilir. Bütün bu yönetmenler aynı ortak düşmana, yani **kozmpolit kültürün** sinemadaki yansısı olan ve Claude Lelouch’dan James Bond filmlerine kadar uzanan **“gösteri sineması”**’na ve yine batı toplumlarının kendi gelişim özelliklerinden, sanat geleneklerinden kaynaklanan tarzlara karşıdır. Buna karşılık **sanatın işlevi** ve **ulusal, yersel** kaynaklardan yararlanma konusunda birbirlerine yakındırlar.

Lütfi Akad’ın saydığımız özelliklerini devam ettiren, aşağıda konu edineceğimiz



K. Kırıl, H. Koçyiğit ve A. Rona "GELİN'de.

"Düğün", bir önceki filmi olan "Gelin"le birçok benzerliğe sahip. Bir üçlemenin iki bölümü olmasından geliyor bu yakınlık. Her iki yapıt da tutarlı ve eksik yanlarıyla birbirlerini açıklayıcı özellikleri gösteriyorlar.

III

Akad adı geçen iki filmde de Anadolu'dan büyük kente göç etmiş ailelerin bu yeni toplumsal yapı içindeki değişimlerini konu edinir. "Gelin'deki Sorgunlu ailesi, esnafından oldukları bir Anadolu kentini, daha güçlü bir ailenin bütün gelişim yollarını ellerine geçirmeleri üzerine terketmiştir. Ordaki mülklerini satarak şanslarını büyük kente denemeye kalkışır. Törelere, inançlarına sıkı sıkıya bağlı bir ailedir Sorgunlu'lar. "Düğün'deki altı kardeşten kurulu aile ise, geçim derdiyle büyük kente göç etmiş yoksul bir ailedir.

"Gelin'deki Sorgunlu ailesi, ellerindeki sermayeye İstanbul'un kıyı semtlerindeki bakkal dükkânından kazandıklarını da ekleyerek ticaret düzeninde yer edinirken; "Düğün'deki aile de aynı amaçla hareket eder ama, henüz böyle bir değişimi gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği belli olmadan parçalanmaya uğrar. "Gelin'de de sonuçta böyle bir bölünme meydana gelir.

Akad her iki ailenin büyük kent ortamındaki yaşayışlarını yansıtırken eski yaşam biçimlerinin yarattığı törelerin, inançların maddî olguların sonucu olduğunu ve yeni maddî koşullar içinde değişiklik gösterdiğini işaret eder. Aynı zamanda bu bireysel kurtuluş çabalarının yarattığı yabancılaşmayı, gayriinsanî oluşumları, halk hikâyelerinden, dinsel törelerden yararlanarak eleştirir. Her iki ailede de **emek** ve **sermaye** arasında bir seçim sözkonusu olur. Bölünmeler de — **genellikle duygusal seçimlerle** — **emeğin** ya da **sermaye düzeninin** yanında olmak şeklinde ortaya çıkar. Akad sermaye düzenini lânetlerken,

işçileşmeyi, emeğiyle geçinmeyi savunur, önerir. Bu, bir yerde, bireysel kurtuluş çabaları-na karşı çıkma anlamına gelmektedir.

"Gelin" büyük ölçüde "alegori"ye dayanır. Oğlunu Tanrı'ya kurban etmek isteyen **Hazreti İbrahim** Kısâs'ından yararlanarak yapılmış bir alegoridir bu. Sorgunlu ailesi sınıf atılmanın eşiğine gelmişken bir soruma karşılık: "Torunları... tedavi çok para isteyen ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır. Kısâs'da, Tanrı, Hazreti İbrahim'e soyun göndererek oğlunu kurban etmesini önlemiştir ama, kimse Sorgunlu ailesini gittikleri yondan çeviremez ve Osman kurban edilir.

"Gelin"deki Hacı İlyas tipi de ilginçtir. Koyu dindar biridir Hacı İlyas, ama büyük oğlunun dükkânda kendinden gizli şarap sattığını bildiği halde istifini bozmaz. Çünkü kârlı bir iştir şarap satmak. Öte yandan torununu doktora götürmeyi reddeder ve duayla, kocakarı ilâçlarıyla iyileşebileceğini savunur. Çünkü tedavi ettirmesi para kaybı demektir. Böylece çıkarına geldi mi inançlarına boşveren, ama çıkarılarının zedeleneceğini gördü mü dini, töreyi bahane eden, bencil, hesapçı kişiliğiyle genelliği olan bir kişilik kazanır. Aynı zamanda Hacı İlyas tipi, bu özellikleriyle **törelere maddi nedenler sonucu** ortaya çıktığı ve yine **maddi nedenlerle değiştiği** gerçeğini yansıtır.

Akad'ın paraya, ticaret düzenine karşı duyduğu kin, hem görüntü olarak, hem de diyalog olarak filmlerinde yansır. Sözelimi "Düğün"de, Bekir'in Cemile'nin yuklu bir başlık karşılığı Yaşar'a verilmesini önerdiği sahnede şöyle bir konuşma geçer:

BEKİR — Benim aslan bacım... Adamın kötüsü olmaz, meğer ki zuğûrt ola...

ZELHA — Öle bilmişsin... Kim parası var eyi adam... Biz.. Biz de kötü.. Bu mu dediğin...

Halil'in Habibe'yi ortaklık kuracağı Cabbar'a vermek istediği sahnede şunlar konuşulur:

HALİL — Bu iş bitti bacı... Yemek işi yok artık... Tüccar olduk...

ZELHA — Bilekle, alinteriyle tüccar mı olunur... Nerdeymiş sermaye...

"Düğün"ün ilk sahneleri Urfa'dan birkaç belgesel görüntüdür. Şehirdeki yoksul evleri, pazar yerlerini, seyyar satıcıları, cami duvarlarına yaslanmış oturan yoksul, yaşlı insanları gösteren bir sıra görüntü... Birden İstanbul'a geçilir ve gürültüsü kalabalığı dışında Urfa'daki sahnelerin benzeri görüntüler sıralanır: Hamallar, seyyar satıcılar, işçiler vb. Bu arada kişilerin tanımları başlar. "Düğün"ün bütün kişileri kentin **yoksul, ezilen kesiminden** insanlardır. Altı kardeşten kurulu ailenin en büyüğü Halil eski elbise satıcısıdır. Kardeşi İbrahim, büyük kızkardeşleri Zelha'nın evde pişirdiği yiyecekleri gezici olarak satar. Habibe'yle Cemile fabrikada çalışırlar. En küçüklü Yusuf okumaktadır. Cemile'yi başlık karşılığı alan Yaşar, kebabçı çalışır. Habibe'nin sevdalısı Zeki kasaptır. Bir tek Cabbar vardır ekonomik gücü yerinde olan; kaçakçılıkla geçinen, içki düşkünlü biridir, Halil ve kardeşlerinin dayıları Bekir, en az yeğenleri kadar yoksuldur. Ama kentin kurallarına uymuştur. Çeşitli yollardan "avanta"sını bulmaya çalışan çıkarıcı, zavallı biridir. Bekir'in bu niteliği, diline pelesenk ettiği "Emmi demek baba yarısı demek" sözüne karşın en ufak bir yardımında komisyon almayı ihmal etmemesinde belirir. Cemile'yi Yaşar'a yamak isterken — işini bilen bir satıcı ağzıyla — şunları söyler: "Bilmişim elbet... Sana bir kız vereceğim... Ehli namus... Bizden... Dili dilinden anlar... Memleket yemeklerini rahmetli anan kimi yapar... Eli az sakat, bildin, gördün... Lâkin bir çiğ köfte yoğurur, ipek vallahilazim..." Habibe'yi Cabbar'a yamarken de aşağı-yukarı aynı sözleri yineler: "Dili dilinden anlar, memleket yemekleri yapar, anan kimi... Genç... Bildin, gördün... Bir çiğ köfte yoğurur ipek... Yedin..."

"Düğün" büyük kentin gecekondularında yaşayan bu yoksul insanların yaşam mü-

cadelesi içinde nasıl birbirlerini ezdiklerini, birbirlerini yediklerini anlatır. Çevre ve kişi tanıtımı bölümünde, geçim çabalarının bunalıcı baskısına karşın birbirlerine saygılı, uyumuş görünen kişiler, yine ekonomik güçlüklerin itelemesiyle birbirlerini kırmaya başlarlar. Halil, korunmaya muhtaç kardeşi Cemile'yi ellerine geçecek başlık parasının uğruna Yaşar'la evlendirir. Yaşar, başlık ve düğün yüzünden katlandığı borçları ödemek için Cemile'yi istemeye istemeye hizmetçiliğe gönderir. Yusuf okulu bırakıp çalışmak zorunda kalır. Daha sonra da ağabeylerinin, başka seyyar satıcılarla yaptığı, yaralanmayla biten kavgada suçu üzerine alıp hapse girer. Habibe sevdalı Zeki'ye değil de kendilerine **"para"** yardımı yapacak olan Cabbar'a verilir. Bütün bu yıkımlarda hep kendileri dışında olan, ama bu mutsuzlukları yaratan, davranışları yönlendiren bir **güç** vardır. Akad bu olguyu ustalıkla yansıtır seyirciye. Habibe'nin Cabbar'a verileceğini duyan Zeki kendini engellemeye çalışan arkadaşlarına karşın evi basar ve Halil'e hakaret eder, Zelha'ya kaçak kavgayı engellemek ister :

ZEKİ — Zelha abla... Oldu mu bu... Oldu mu?

ZELHA — Bıçağı ver Zeki... Sen eyi çocuksun...

ZEKİ — İyiyim ya... Sen de iyisin Zelha abla. (Halil'i, Bekir'i ve İbrahim'i göstererek.) Bu da iyi... Sen de... Bu garip de iyi adam... Hepimiz iyiyiz... İyiyiz ya niye böyle oluyor... Niye... Niye...

"Düğün"de odak noktasını teşkil eden iki karakter vardır: Zelha ve Halil. Ama daha çok Zelha, Zelha'nın kişiliği "Gelin"deki Meryem'le özdeşir. Her iki filmde de kadındır **direnme unsuru** olan. Aynı zamanda olumlu kahramandır. "Gelin"deki Meryem, ailenin bütün zengin olma niyetlerine duygusal planda bu niyetlerin getirdiği yıkımlara direnme şeklinde ortaya çıkar. Oğlu Osman'ın göz göre göre ölüme terkedilmesi üzerine evi terkeder, hemşerisi bir işçi çiftin yardımıyla fabrikada çalışmaya başlar. İnanmadığı bir yaşama biçimine **katılmaz**, işçi olmayı **yeğler**. Zelha da Meryem gibi sevecen, çalışmaktan yılmayan, cefa çekmeye, **"başkaları için yaşamaya"** hazır Anadolu kadınıdır. **Meryem ve Zelha'nın çizdiği kadın tipini Akad'ın daha önceki bir filminde "Ana"da da bulabiliriz:** "Kan dövallıların peşine düştüğü kocası ve çocuklarıyla birlikte, kendilerini mahkûm etmek isteyen bir geçmişin tortularına karşı yiğitçe direnir Döndü. Tıpkı 'Hudutların Kanunu'nun kaçakçı olmaya direnen Hıdır'ı gibi. Hıdır'da olduğu gibi Döndü'de de çağdaş Anadolu insanının dünya görüşü, çevre ve olaylar karşısındaki müthiş dinamik tavrı, soylu ve yüce başkaldırısı belirir." (4)

Akad'ın Anadolu insanında bulduğu, ya da olmasını istediği bu davranış biçimini Zelha'nın şu diyalogundan çıkarabiliriz: "Ağam... Halil'im... Dönmek ne sözdür? Şu istanbul'un toprağında bir bize ayak basacak yer kalmamıştır öle mi? Daha çok adam alır İstanbul... Lâkin aha böyle yürek ister... O yürek de bizde vardır evel Allahım... Namusunla, alınterinle çalışmışsın, bu toz duman içinde kök salacak bir yer bulursun, çare yoktur... Aha İbrahim'in ayakları, aha ellerim... Senin aklın, daha Habibe'yle Cemile'nin yürekleri, hiç ummadığın Yusuf bile baş yarar... Harran'ın dikenı bodur olur, lâkin yapıştığı yerden kolay sökülmezdir..."

Görüldüğü gibi Akad'ın **"direnen"** kişileri, bu güçlerini, deyim yerindeyse, kendi iç **dinamiklerinden** alıyorlar. İşlediği kişiler **sınıf bilincine** ulaşmış olmadığına göre yönetmenin bu çabası olumlu ve tutarlı bir davranış oluyor. Ancak, Akad'ın zaman zaman kahramanlarının başkaldırılarını **başka olgularla desteklemeden, bilinçli bir direnişe yöneltmeden** vermesi, hem bir abartıyla karşı karşıya kaldığı izlenimini veriyor; hem de yapıtı **boyutsuzlaştırıyor, kısırlaştırıyor**. Sözelimi Zelha'nın, Halil'in Yusuf'u okuldan hapse düşüren, kızkardeşlerini kazanacağı para, kuracağı iş karşılığı istemedikleri kim-selere verdiren davranışlarını engellemeye çalışmasını anlıyorsanız da, yine aynı Zelha-

nın Cabbar'la Habibe'nin düğününü bozmasını inandırıcı bulamıyorsunuz. Bu konuya tekrar değinmek üzere "Düğün"ün öteki kişiliklerine dönelim.

Zelha'nın karşıtı şeklinde ele alınan Halil için söylenecek pek bir şey yok. Halil de öteki kişiliklerle temel bir çelişkisi olmayan, hayata bilinçli olarak bakmaktan yoksun bir kişidir. Kızkardeşi Zelha'yla, Zeki'yle, Ferhat ve obür kişiliklerle olan çatışması tüccar olma özlemlerinin başlamasıyla ve bu uğurda başkalarının omuzlarına basmayı kabullenmesiyle belirir. Akad'ın, Halil'in bu yönelişinin sonuçta gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini açıklamadığına da işaret edelim.

Öteki karakterler arasında benim ilgimi çekenlerden biri de Yusuf oldu. Yusuf, **Akad'ın elinde** kendini fedaya hazır, soylu kişiliği ile geleceğin umut kaynağı oluyor. Nitekim Yusuf ailenin varlığını sürdürmesi için ağabeylerinin suçunu kendi üstüne almaktan çekinmiyor. Akad, Yusuf'un dramını verirken yine dinsel bir hikâyeyi kullanarak seyirciye kendi içinden bir "misal" getiriyor: Kardeşleri tarafından kuyuya atılan **Hazreti Yusuf Kısas'ı** ile.

Akad'ın bence yeteri kadar işleyemediği, oysa üzerinde dursaydı filme yeni boyutlar katabileceği kişilik işçi Ferhat'tır. Zelha'yla Halil arasındaki çatışmada Zelha'nın yanında yer alan Ferhat'a arka planda yer verilmiş. Olaylara hiçbir zaman doğrudan doğruya katılmıyor Ferhat. Hep fonda kalıyor.

Akad'ın hem "Gelin", hem de "Düğün"de rastladığımız **idealizme** kayan bir yanı var ki, bu, yapıtlarının **gerçekçiliğini, çok boyutluluğa erişmesini engelliyor**. Bu da kendi öz değerleriyle, inançlarıyla, dünyagörüşleriyle belli bir direnmeyi, başkaldırıyı birlikte getiren karakterlerini, bu özelliklerine **yenı bir şey katmadan** doğruyu bulacakları şekilde hareket ettirmesiyle oluyor. Belirli bir **bilinçlenmenin gerekli olmadığını, halkın kendi özdeğerlerinin** yardımıyla doğruyu bulacağını savunulduğu **izlenimi** yaratıyor kimi sahneler:

Örnekleyelim: "Gelin"de Meryem, kazanç hırsıyla kendinden geçmiş ailesinin bu uğurda oğlunun ölümüne sebep olmasından sonra her şeyi bırakır ve hemşerisi işçi çiftin yardımıyla fabrikada çalışmaya başlar. Meryem'in davranışı, onun kurtuluşu değildir elbette. Sınıf atlamanın eşiğine gelmiş ailesini büründükleri **"gayriinsani çevre"** dolayısıyla terketmiştir. İşçi olmasıyla bir şey çözülmemiştir. Zaten Akad'ın Meryem'i işçi olarak göstermesi, lânetlediği parasal düzene karşı yücelttiği emeğin bir sonucudur; somut olarak gösterilmesidir. Meryem'in işçi olması Akad'ın güttüğü mantıksal gelişim içinde olumlu gibi görülüyorsa da, bunu **salt "ahlaki çehresiyle"** vermek belli bir eksiğin varlığını sürdürmesini engellemiyor. Hele Meryem'in kocasının da **"duygusal"** bir seçimle karısının yanında yer alması, tehlikeyi artırıyor.

"Düğün"de de rastlıyoruz buna. Zeki'nin, "Hepimiz iyiyiz... İyiyiz ya niye böyle oluyor..." dediği sahne baştan beri gelişen olayların birikimini su yüzüne çıkarmakta, filmin **"mesajı"** olmaktadır. Gerilim grafiğinin ulaştığı en yüksek nokta burasıdır. Filmin içeriksel gelişiminin doruk noktasıdır aynı zamanda. Öykünün bundan sonra devam etmesi, ancak, buraya kadar geliştirilen olgulara içerikte yeni bir adım sağlayacak; biçimsel olarak da gerilimi, ilgiyi devam ettirecek, bir üst düzeye olgular gerektirecektir. Oysa Akad ilerideki sahnelerde kahramanlarını, onlara sordurduğu sorunun üzerine **itmıyor**, tersine baştan beri geliştirdiklerini yok eder gibi olan **zorlama** sahneler başvuruyor. Filmin bitimindeki olayları sıralayarak bunu kanıtlayalım:

a) Başlık karşılığı Cabbar'la evlendirilmek istenen Habibe'nin düğünü Zelha tarafından bozulur. Akla yakın nedeni olmayan bir sahnedir bu. Çünkü Zelha'nın bunu yapabilecek hiçbir dayanağı yoktur. Halil'e şunları söyler Zelha: "Kardaşlarımı sana yedirmeyeceğim... Var, başkalarının etini ye gücün varsa... Biz kendi halimize yeteriz..."

Bu diyaloga bakılırsa, eğer Halil kardeşlerine zarar vermeden doğru bildiği yolda gitmiş olsaydı, karşı çıkılması gereken bir nokta kalmazdı anlamı çıkıyor. Bu da filmde sona kadar geliştirilen ve Zeki'nin sözleriyle doruğuna erişen olguya ters düşüyor.

b) Yine aynı sahnede Yaşar'la evlenmiş olan Cemile'nin kocasını terkediği Zelha'nın yanına koşması, Ibrahim'in de satıcılarla olan kavgada suçun kendinde olduğunu ve polise teslim olacağını bildirmesi, sonuçta baştan beri oluşan haksızlıkların kendiliğinden tamir edilmesi anlamına geliyor. Böylece Halil ve Yaşar yanlış olarak suçlu kefesine oturtuluyorlar. Daha şaşırtıcı olanı da Zelha'nın bütün bunları neye, hangi tutanağa dayanarak yapabildiğidir.

Kendi inisiyatifli dışında etmenlerin varlığını akıldan çıkarmadan, Akad'ın baştan beri getirdiği gerçekliğe **sınıfsal kimliğini** kazandıramadığını, bir çeşit **"kendiliğinden" ciliğe** kaçtığını söyleyebiliriz sanırım.

Lütfi Akad'ın filmlerinde çevre ve insan tanıtları oldukça geniş bir yer tutar. Kendi deyimiyle "Kişiler arasındaki dramatik ilişkilerde yansıtmaya çalıştığım" gerilim, çok yavaş bir gelişim gösterir. Eğer gerilimin bir film boyunca izleyicinin ilgisini devamlı tutması için gittikçe yükselen bir özellik göstermesini zorunluluk sayıyorsa, Akad gibi gerilimi biçimsel çabalarla ayakta tutmayı reddeden bir yönetimde bunu, hikâyenin örgüsü içinde aramız gerekir.

Böyle olunca da, "Düğün"de uzun bir tanıtma bölümünün izleyicinin ilgisini zayıflattığını görürüz. Gerilim grafiğinin düşme gösterdiği bir başka yer de Zeki'nin Zelha'ların evindeki diyalogundan sonrasındır. Bu sahneden sonra içerik bakımından bir gelişme, zenginleşme olmadığı gibi, gerilim de zorlama bir iki olayla ama daha alt düzeyde devam ediyor.

Bütün bu aksaklıkların dışında diyalogların başarısına değinmek gerekir. Akad cümle kuruluşlarında yaptığı ufak değişikliklerle, sonu -tır, -tir'le biten cümlelerle Urfa dolaylarının ağızını yaptığı gibi, diyalok kullanmanın yaratacağı yöresel kalma tehlikesini de yok etmekte.

Lütfi Akad sinemasının özelliklerinden olan alıcı hareketlerinin, optik çalışmaların sınırlı kullanımı "Düğün"de de devam ediyor. Akad'ın hikâyenin dramatik yapısını ön plâna alarak düzenlediği kurgu ustacadır: Karşıtlıklar, birbirlerini yaratan olaylar, kurguyla çarpıcı bir biçimde veriliyor. Sözgelimi Cemile'nin evlendirilmesine karşı çıkan Zelha'nın diyalogunun hemen arkasından düğün sahnesi, bunun da ardından başlık parasının eklenmesiyle alınacak motorlu araç "kesme" yöntemiyle perdede yer alıyor. Akad, Zeki'yle Zelha arasında geçen, yukarıda verdiğimiz sahnenin çarpıcılığını devam ettirmek için bir arkasındaki sahneyi (Zelha'nın Ferhat'a haber vermeye gittiği şantiye sahnesi) toprak söken bir aracın kulakları sağır eden gürültüsüyle açıyor. Böylece bir önceki sahnenin **psikolojik etkinliği** bir süre daha sürüyor. Bu arada filmde **"sarkıtlığını"** söyleyebileceğimiz bir iki sahnenin — tanıtma bölümünde — varlığından söz açmalı. Akad, belki de daha sonra aile içinde meydana gelecek bölünmanın etkisini kuvvetlendirmek isteyecek kardeşler arasındaki sevgiyi uzun uzun, neredeyse bıkırtıcı bir şekilde ve hiç de artistik sayılmayacak biçimde yansıtıyor: Sözgelimi Zelha ve Halil dışındaki kardeşlerinin avludaki ağaç etrafında birbirlerine sarıldıkları sahne. Kardeşlerin olağan işlerini yaparken durup durup birbirlerine sevgiyi bakmalarının verdiği ağırlık ve tekrar yetmiyormuş gibi bu sahne de eklenince anlatımda bir tökezlenme hissediliyor. Oysa bir iki küçük bakışla istediği duyguyu verebilirdi Akad. Bunun örneklerini hem kendisi, hem de başka yönetmenler vermiştir daha önce.

Bir sinema yapıtı için yan öğelerden biri sayılırsa da müziğin önemli bir fonksiyonu olduğu kabul edilir. Müziği yalnız başına almayıp, konuşma ve doğal seslerle birlikte ses



P. Savaş, K. Usluer, S. Doğan, T. Akan "ESİR HAYAT"da.

unsuru olarak düşünürsek önemi daha büyüktür. Temelde görsel bir sanattır sinema, ancak ses unsurunun başarılı kullanılması, yani görüntü ve ses arasında kurulacak diyalog ilişkisi, bir sinema yapıtının başarısı için önde gelen unsurlardan biri olur. Sorunu sesin kullanımıyla sessizliğin kullanımı arasındaki uyum olarak koyup, tutarlı bir uygulamanın artistik başarı için yüzde yüz gerekli olduğunu ileri sürebiliriz. Bu konuda en ileri adımlar yine birkaç yönetmenin **Akad**'in, **Atıf Yılmaz**'ın ve **Yılmaz Güney**'in filmlerinde atılmıştır. **Güney**, kendi oyun gücünden de yararlanarak müziğin, hatta sesin desteğine ihtiyaç görmeden başarılı sahneler yaratmayı bilmiştir. Akad'ın yapıtlarında, elbette, yüzlerce yerli filmde olduğu gibi her çeşitten müzik bir **yığın** halinde bulunmuyor. Son filmlerinden "İrmak" hatırlanırsa müziğin yaratılmak istenen atmosfer için yerinde olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Filmde müzik kullanımı için genel kurallardan biri; "...görüntüleri pekiştirmek için kullanıldığına göre, bunu görüntüleri bastırmayacak, görüntüde yer alanı bitimlemeyecek, bunları tekrarlayıp güçten düşürmeyecek, müziğin temposuna uydurmak için filmin temposunu zedelemeyecek" yolda kullanılmasıdır. "Gelin"de ve "Düğün"de, özen gösterildiği açıkça belli olan müzik kullanımının yazık ki başarılı olduğu söylenemez. Konuşma olmayan her yere müzik koyma, hatta konuşma olsa bile alttan alta müzik verme alışkanlığının kalıntıları devam ediyor gibi geldi bana.

"Düğün" ve "Gelin" filmlerine bağlı olarak, hemen aynı konuyu ele alan bir başka film, **Halit Refiğ**'in "**Gurbet Kuşları**" hatırlanabilir. Hikâyesi ve dramatik yapısı **Visconti**'nin "**Rocco ve Kardeşleri - Rocco e sui fratelli**" andıran "Gurbet Kuşları" da Akad'ın bu iki filminde olduğu gibi Anadolu'dan büyük kente göç eden bir aileyi konu edinir. Ayrintılara inmeden, filmler arasındaki şu temel ayrılığı belirtelim; Halit Refiğ'in kişileri de büyük kentte yenilgiye uğralar. Ancak yenilgileri Akad'da olduğu gibi **maddi nedenlere dayanmaz**. Daha doğrusu **ana neden** olmaz. "Gurbet Kuşları"ndaki ailenin kızı zengin

birî tarafından aldatılır ve kötü yola düşer. Oğulları da kadın meseleleri yüzünden dikiş tutturamazlar. Yani **"ahlâksal"** sayılabilecek bir iki neden onların yenilgisine yol açar. Oğullardan biri, o, da yüksek okulda okuma olanağı bulup zenginçe bir ailenin kızıyla evlenip **sınıf atlayarak kurtulur**.. Daha önemlisi ailenin öteki fertleri kurtuluş çaresini gelinlerinin basısından aldıkları krediyle tekrar Anadolu'daki memleketlerine dönüp dükkân açmakla bulurlar. Akad'ın kahramanlarında olduğu gibi büyük kentte kalıp yaşama kavgalarını sürdüremezler kısacası...

"Esir Hayat"a gelince, bu film sanırım Akad'ın koşullara yenik düştüğü ürünlerinden birî sayılmalı. Başarılı bir biçimde olmasa da Akad birtakım savlar ileri sürüyor bu filmde. Bunların eleştirisine geçmeden önce filmin konusu hakkında bir iki açıklama yapalım; Olaylar Kıbrıs'ta Türk kesiminde geçiyor. Son Kıbrıs olaylarının kargaşalı dönemlerinden de faydalanarak, kirli yollardan para kazanıp sonra da ticaret vs. ile varlığını arttıran bir **Ali Rıza Bey** ve çevresi var önce. Ali Rıza Bey uluslararası işler de yapan bir büyük kapitalist. **Mustafa Bey** onun Kıbrıs'taki fabrikasının memuru ve bir yere kadar da kapıkulu. Karısı **Kamer** yaşadığı çevreden memnun olmayan ama yaşamaya da devam eden biri. Film kadının bu karaktere neden ve nasıl sahip olduğunu yansıtmıyor. Ancak eleştirici bir gözle bakılınca böyle verilmek istendiğini hayal meyal çıkarıyorsunuz. **Tevfik Bey**'de aynı çevreden bir adam ve o da Ali Rıza Bey'e göbeğinden bağlı. Bu çevrenin yozluğu, dekadanslığı Mustafa ile Kamer'in, Tevfik Bey'in yan odada olduğundan habersiz dedikodu yaptıkları sahneyle verilmeye çalışılmış. Ali Rıza Bey'in kimliği ise zaten belli. Mallarını neden Panama bandıralı gemiyle getirdiğini soran bir kadına; "Sermayenin en önemli özelliklerinden birî de her bayrağın altına girebilmesidir." diyor Ali Rıza Bey. Bu çevrenin dışında aynı yörelerde yaşayan ve lokanta çalıştıran iki kişi var. **Hulûsi Kentmen** ve **Turgut Boralı**'nın canlandığı bu kişiler kanımca **"halktan"** insanlar olarak yansıtılıyorlar. Kanımca, çünkü bunlar Yeşilçam'ın çoğu filminde gördüğümüz, güldürü unsuru görevini yapan, klişeleşmiş ve ne anlama konduğu anlaşılmayan tipler.

Filmin **yanışlığı**, Ali Rıza Bey'le evlendirilmek istenen Tevfik Bey'in kızı Ayşe'yle, Kıbrıs'taki fabrikanın gözde mühendislerinden **Aydın** arasındaki aşk ve bunun sonuçlanış biçimi ile olumlu kahraman diye çizilen Aydın tipinin tutarsızlığından geliyor.

Yoksul bir yaşamdan geldiğini bir ara öğrendiğimiz Aydın **millî ekonomiden** yana bir **teknokrat**. Nitekim Mustafa Bey'e sadece hammadde dışarıdan getirilecek yeni projeler sunuyor bir yerde. Ancak bilinç düzeyi buraya kadar. Akad ona bir de kültür, sanat sorunlarında da millîci bir karakter eklemiş. Ayşe'nin Avrupa desenlerini eleştirirken "Bak buranın halkı neler yapmış." diyerek eski paralardeki kabartmaları gösteriyor ve savunuyor. Kıbrısın tarihini sanatını bilen biri. Buna karşılık Ayşe, Avrupa'larda okumuş, yabancılaşmış **"snop"** bir kız.

Artistik biçimde çizilmese de tipler bunlar. Sorun, Ayşe'yle Aydın'ın birbirlerine aşık olmalarından sonra Ali Rıza Bey'le Aydın'ın **temelli çelişkileri** olan bir konuma getirilmeleri ve Aydın'ın **olumlu** ve **önerilen** bir tip olmasıyla belirginleşiyor. Film Aydın'ın, Ayşe'yi Ali Rıza Bey ve çevresinin elinden alması ve birlikte Anadolu'ya kaçmalarıyla sonuçlanıyor. Bu durumda Aydın yukarıda belirttiğimiz karakterleriyle **genelliği** olan bir zümrenin temsilcisi olarak **idealize** edilmiş oluyor. Oysa Aydın, sınıfsal konumu ve bilinç düzeyiyle Ali Rıza Bey'lerin karşısındaki gerçek sınıfı, işçi sınıfının temsilcisi falan değil. Eleştiri dışı olarak şunu söyleyebiliriz; Aydın'la Ayşe'nin arasındaki ilişki, araya giren olaylar sonucu, filmdeki gibi idealize bir sonla bitemez. Aydın, önündeki parlak mühendislik geleceğini kaybetmemek için Ayşe'yle ilişkisini keser ve bir teknokrat olarak fabrikadaki görevine devam ederdi. Oysa Akad "Gelin" ve "Düğün"de de bulduğumuz gibi **idealist bir kaçış** yapıp "Ayşe"nin olmayan zincirlerini kolayca kırabiliyor. Böylece yönetmen bütün boyutlarıyla olmasa ve kaba yollarla anlatılsa da Ali Rıza Bey ve çevre-

sine, yani kapitalizmin temsilcilerine bir **eleştiri** getirirken, sorunun çözümünü teknokrat Aydın'ın eline vererek küçümsenemeyecek bir **tutarızlık** yaratıyor.

"Esir Hayat" üslup olarak ta Lütfi Akad için bir **"düşüş"** olmuş. Bunda üstünkörü ve çelişkili yapılmış tipteninin de rolü var sanırım. Sözgelimi, Ayşe'nin Aydın'la ilişkili kurmadan önceki snop tavrını çizmek için onu, desen konusunda konuştururken sık sık "Paris'teki hocam der ki..." şeklinde konuşturması Akad'da rastlayacağımızı hiç ummadığımız bir kolaycılık oluyor. Yine Ayşe'nin hızlı araba kullanma merakı bu kolaycılığın devamı. Doğal olarak, Ayşe'nin daha sonraki değişiminin de nasıl ve neden olduğu inandırıcı biçimde ortaya konamıyor. Aydın'a gelince, sonradan bir millî kültür havarisi şeklinde karşılaştığımız bu tip filmin başlarındaki, o Amerikan filmlerinden çıkmış karton kişiler gibi davranışlarıyla nasıl bağdaşır anlayamadım. Yanlışlıkla aldığı Ayşe'nin bavalundaki çamaşırları tek tek havaya kaldırıp sırtan, Ayşe'nin arabasıyla hızla önünden geçtiği her zaman — oyuncunun o yapmacık mimikleriyle iyice çekilmez olan — suratını buruşturup, kulaklarının tıkayan Aydın, nasıl olur da sonraki o idealize karaktere bürünür?

Filmin, bir araştırma ürünü olan başarılı birkaç sahnesinin varlığını da, bu arada belirtelim. Ayşe ve Aydın'ın çeşitli mekanlardaki, bakış yönleri hareketleri iyi düzenlenmiş, konuşmasız planları ve yer yer de düşün sahnesi başarılı. Anlatımın en ters yerlerinden biri de turistik reklam filmi görünümündeki, Aydın'ın Ayşe'ye antik kalıntıları ve yapıları gösterdiği sahne...

VI.

Akad'ın yazı içinde de beliren özelliklerinden birkaçını sıralayalım:

1. Akad'ın gerçekçiliği genellikle **saptayıcılıkta** kalmasına karşın zaman zaman onu aşan özellikler göstermekte.

2. Çalıştığı sinema ortamının yapısından da gelen özelliklerle Akad, zaman zaman filmlerinde **idealist** ve **kendiliğindenci** yönelimler gösteriyor.

3. Yukarıda belirttiğimiz nedenselliği belli olmayan yönelimlerin yanında yine de ele aldığı konuyu sosyal, ekonomik boyutlarıyla inceleyen ve bunda hemen hemen **"tek"** olan bir yönetmen.

4. Türk sinemasında, **ulusallık** ve **geleneklerden yararlanma** konusuna da zaman zaman Atif Yılmaz ve Yılmaz Güney'de de görmemize karşın en doğru biçimde eğiliyor. **"Hudutların Kanunu"** ve **"İrmak"** bunun en açık kanıtı olan iki ürünü.

5. Sinemamızda **"yerli"** tipler çizen, kahramanlarına bize has özellikleri kazandırarak yaşanır yapan bir yönetmen Akad. **"Türk insanı"**nı çiziyor ki bu asla küçümsenmeyecek bir olay. Ve bunu büyük bir incelikle yapıyor. **"Vesikalı Yârim"** de olduğu gibi. Böylece **"halk sineması"** tanımına uygun en iyi örnekleri, bu konuda **"ulusal"**çıların yaptığı spekülasyonlara karşın, yine kendisi veriyor.

6. **"Gelin"** ve **"Düğün"** örneklerinde gördüğümüz gibi anlatımı aksamalarla dolu da olsa, bir **coşkun**un, bir **dinamizm**in eksikliği duyulsa bile, sinemamızın kendi **üslubunu** kurmuş bir iki yönetmeninden biri "İrmak"sa üslûbunun en başarılı örneklerinden...

Lütfi Ömer Akad, "ustasız, geleneksiz" başladığı bir sinemanın, **ustası ve geleneği**dir.

1. Lütfi Akad Konuşuyor, May, Sayı 4, Ocak 1968'den alıntılanan : Giovanni Scognamiglio, Altı Yönetmen, S. 32, Türk Film Arşivi yayını, 1973.

2. Soruşturma, Lütfi Akad, Ulusal Sinema, Sayı 2, 1968.

3. Soruşturma, Selahattin Hilav, Ulusal Sinema, Sayı 3/4, 1968.

4. Ali Gevgilili, Döndü Ana, Yeni Dergi, Sayı 45, Haziran 1968'den alıntılanan : Giovanni Scognamiglio, Altı Yönetmen, S. 44, Türk Film Arşivi yayını, 1973.

5. Nijat Özön, 100 Soruda Sinema Sanatı, S. 116, Gerçek Yayınevi, 1972.

Kaynaklar

1974' DE ÇEVİRİLEN TÜRK FİLMLERİ

Agâh ÖZGÜÇ

Yedinci Sanat dergisi, bu sayısından başlayarak 1974'de çevrilen tüm Türk filmlerini kısa konu özetleriyle birlikte okurlarına sunacaktır. Agâh Özgüç'ün kişisel çabasıyla hazırladığı bu belgesel araştırma Türk sineması üstüne kuşkusuz yararlı bir kaynak niteliği taşımaktadır. — Y.S.

1) **KAHRAMANLAR** - Bayrak (r.) — Y. ve S.: Remzi Jöntürk / G.y.: Sertaç Karan / O.: Fikret Hakan, Tanju Korel, Yılmaz Köksal, Salih Güney, Tugay Toksöz, Ülkü Özen, Gönül Hancı, Funda Gürçen, Sedef Ecer, Atilla Ergün, Kayhan Yıldızoğlu, İsmail Hakkı Şen, Nazan Adalı, Handan Adalı / Y.e.: Şahin Film (Şahin Koçak).

Millî Mücadele yıllarında geçen bir kahramanlık öyküsü. Birinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul'u işgal eden düşman kuvvetleri Şehzadebaşı karakolunu basıp masum bandocu erleri öldürürler. Bu ara düşman kuvvetlerine karşı kendi aralarında birleşen, bir albay, bir asteğmen, iki onbaşı ve bir erden kurulu beş vatansever kahraman genç Anadolu'ya silâh kaçırmak, işgalcilere sabotaj yaparlar... Ve uzun bir mücadele sonunda Şehzadebaşı karakolundaki kanlı baskının intikamını alan beş Kuvayi Milliye'ci genç kahramanca ölürler.

2) **SÜTÇÜNÜN RÜYASI** (r.) — Y. ve S.: Ayhan Baturalp / G.y.: Fehmi Eryılmaz / O.: Süheyl Eğriboz, Gülgün Erdem, Yeşim Yükselen, Ceyhan Cem, Zeki Tüney, Yaşar Güçlü / Y.e.: Özyay Film.

Bir sütçünün rüyalı öyküsü. Sütçü bir gece uyurken rüya görür. Rüyasında başından çeşitli serüvenler geçer. Ve sonunda rüyasından uyanınca gerçek yaşamına döner.

3) **BABALIK** (r.) — Y.: Melih Gülsen / S.: Nurettin Erişen / G.y.: Mustafa Yılmaz / O.: Cüneyt Arkin, Aytaç Arman, Deniz Erkanat, Turgut Özatay, Yeşim Yükselen / Y.e.: Gülsen Film (Melih Gülsen).

Oğlu uğruna kendini feda eden bir kabadayının öyküsü. Şoför Murat bir çetenin tehdidi ile suç işleyip hapse girer. Çete elemanları, şoförün hapisten çıkmasına yakın günlerde, intikam korkusuyla peniçe kapılırlar. Ve Murat'ı öldürtmek üzere hapishaneye genç bir fedai gönderirler. Küçük bir suçtan hapishaneye giren genç, bir madalyon aracılığıyla Murat'ın babası olduğunu öğrenir. Birlikte hapisten çıktıkları gün, çete babayla oğulu bir köşede kıstırır. Ve baba kendini feda ederek, yıllar sonra hapishanede bulunduğu oğlunun kaçmasını sağlar.

4) **ESİR HAYAT** (r.) — Y. ve S.: Lütfi Akad / G.y.: Cahit Engin / O.: Tarık Akan, Perihan Savaş, Turgut Boralı, Hulûsi Kentmen, Suna Selen, Kâmuran Usluer, Güner Sümer, Süha Doğan / Y.e.: Erman F. (Hürrem Erman).

Bir tekstil mühendisi ile, bir desinatör kızın aşk öyküsü. Mühendis Aydın bir dokuma fabrikasında yeni görevine başlamak üzere Kıbrıs'a giderken Ayşe ile tanışır. Ayşe, Aydın'ın çalışmak üzere gittiği fabrika sahibinin kızıdır. Sevişirler. Ne var ki fabrikanın Londra'da bulunan en büyük hissedarı Ali Rıza beyle Ayşe nişanlıdır. Büyük bir ekonomik güce sahip olan Ali Rıza bey yeni yatırımlar yapmak üzere Kıbrıs'a döner. Düşün gecesini Ayşe, Ali Rıza beyi terkedip, Aydın'a kaçar. Ali Rıza'nın adamları peşlerine düşer. Sonunda âşıklar bir motorla Kıbrıs'ı terkederler.

5) ERKEK DEDIĞİN BÖYLE OLUR (r.) — Lando Buzzanca'nın "Erkek Dediğin" dizisinden — Y. ve S.: Volkan Kayhan / G.y.: Salih Dikişçi / O.: Öztürk Serengil, Emel Özden, Serap Olguner, Mine Sun, Renan Fosforoğlu, Suna Pekuysal, Semih Sezeril, Cevat Kurtuluş / Y.e.: Birlik F. (Müfit İlkiz).

Kekeme bir gencin başından geçen, içiçe altı skeçten oluşan öyküsü. Anadan doğma kekeme olan gencin, bir macera sonucunda dili açılır. Çeşitli aşk maceraları yaşar. Ve sonunda mahallesindeki sevdiği fakir kıza kavuşur.

6) 2x2=5 (r.) — Y. ve S.: Yavuz Özkan / G.y.: Mengü Yeğin / O.: Yavuz Özkan, Nazan Adalı, Öcal San, Selçuk Uluergüven, Erbil Atanay, Erol Ocak / Y.e.: Ok Ajans.

Ölümüne 12 saat kalmış bir adamla, intihar etmek isteyen bir kızın psikolojik öyküsü. Adamla kız kısa bir süre içinde tanışır, birbirlerine yakınlaşırlar, gene bu kısa süre içinde çevrelerindeki olaylar aynı hızla gelişir.

7) ÖLÜM YOLCUSU (r.) — Y. ve S.: Semih Evin / G.y.: Sertaç Kuran / O.: Tugay Toksöz, Esen Püsküllü, Tuncer Necmioğlu, Danyal Topatan / Y.e.: Renk F. (Ünsel Aybek).

Bir polisin öyküsü. Bir polis peşine düştüğü şebekenin elemanlarını suçüstü yakalamak amacıyla aralarına gizlice sızar. Polis çeşitli maceralar sonucunda yaralanır. Kendisini tedavi eden hemşireye âşık olur. Maceranın sonunda şebeke teslim olur.

8) AYRI DÜNYALAR (r.) — Y.: Orhan Aksoy / S.: Fuat Özlüer / G.y.: Çetin Gürtop / O.: Cüneyt Arkin, Ekrem Bora, Gülşen Bubikoğlu, Turgut Özatay, Şükriye Atav / Y.e.: Ertler F. (Türker Inanoğlu).

Bir kolejli kızla, bir gangsterin aşk öyküsü. Kolej öğrencisi genç kızla, gazinocu gangster bir trafik kazası sonucunda tanışır. Aralarındaki arkadaşlık kısa bir süre içinde aşka dönüşür. Kolej öğrencisi aşkı uğruna ister istemez yabancı olduğu bir dünyaya girer. Bazı kişiler genç kıza kaçırlar. Ve gangster tekrar tabancasına sarılır. Sevdiği kıza kurtarır, düşmanlarını da temizler.

9) ÖLÜM TARLASI (r.) — Y.: Yücel Uçanoğlu / S.: İlhan Engin / G.y.: Dinçer Önal / O.: Kartal Tibet, Fatma Belgen, Ülkü Özen, Bilâl İnci, / Y.e.: Gaye F. (Necdet Erdur).

Bir kaçakçının aşk öyküsü. Urfa dolaylarında kaçakçılık yapan bir genç, mayın tarlasından kurtulmak için, dört karılı bir ağanın evine sığınır. Ağa, köyde dört karısının üzerine bir kıza daha sevmektedir. Evine sığınan genci kıza istetmek üzere ailesine gönderir. Fakat genç ile kız arasında aşk başlar. Birlikte kaçarlar. Peşlerine ağanın adamları düşer. Ve âşıklar sonunda kurtuluşu, mayın tarlasında intihar etmekte bulurlar.

(Devam edecek)

Yönetmenler

Stéphane Lévy - Klein ve Denis Taranto



Federico Fellini ile "ROMA", üstüne bir konuşma

1972 yılında yönetmen FELLINI ile ROMA filmi üstüne yapılan aşağıdaki konuşmayı, filmin eleştirisel çözümlemesine değgin yeni bir şey getirmemekteyse de, yönetmenin bazı kişisel görüş ve tutumlarını açıklamak bakımından yararlı olduğundan yayımlıyoruz. - Y.S.

— Sizin için ROMA'nın taşıdığı anlam nedir?

— Bu tür sorunlarla uğraşmıyorum. Yaptığım ondördüncü veya onbeşinci film olması dışında başka hangi anlamı olabilir? Evrimimin hangi aşamasında bulunduğumu sormam. Arka arkaya film yaparım. Aklıma bir şey gelir gelmez, bir sözleşme imzalar, çalışmaya koyulurum.

— ROMA'nın bir öyküsü olmadığı söyleniyor, ancak bir temel düşünceden yola çıktınız.

— Bir kent insan gibidir, olasılıkla binbir değişik biçimde tanımlanabilir. Bazı kentler erkektir, başkaları kadındır. Roma kenti göz kamaştıran bir kadındır, bir kadınlar çokluğu. Bir analık yanı, bir de seven bir yanı vardır. İdeal bir annedir, neredeyse kayıtsız. Kendisini yalnızca sana veremeyecek kadar çok oğula sahip bir anne. Geldiğinde seni bağrına basar, canın dilediğinde de bırakıp gitmene birşey demez. Alabildiğine işletebileceğin bir madene benzer. "Bütün yollar Roma'ya gider" deyişini anımsarsan, ne denli doğrulandığını görürsün. Önce kente gökler yolu ile, yani havadan, uçakla varılır. Yükseklerden kent hafifçe dumanlı bir ışık denizi gibi gözükür, arasından bir kubeler topluluğunun görkemli bir biçimde sıyrıldığı. Damlar sıcak ve dinlendirici renklere bürünür; otomobiller küçük oyuncaklar gibi koşuşurlar. Bir de, seni farkına varmadan kentin kapılarına götüren çevre bulvarlarında birdenbire kaybolan otoyollardan gidersin kente. Roma'yı sana göklere çıkaran deyimlerle anlatıyorum: ona bir film adamam gerektiği.

— Film nasıl doğdu?

— Diğerleri gibi. Temel düşüncüyü her zamanki çalışma arkadaşlarımla tartıştım. Sonra tek başıma kapandım. Bellibaşlı sahneleri çizmeye koyuldum. Bir senaryo taslağı yazdım, nedir ki ortaya çıkan şey artık başlangıçta düşündüklerime uymuyordu. Kâğıt üzerine salıvermiş olduğum sözcüklerin tutuklusu olmuştum. Üçüncü bir aşamada kentin bütün insanları, hepsi yaşamlarının rolünü yakalamayı umarak, gözlerimin önünden geçtiler. Ondan sonra görüp saptamak için çekim yerlerine gittim. En ufak ayrıntılar bir kez inceden inceye ayarlandıktan sonra, her şey çok çabuk oluşur. O zaman somut ko-

nunun, yüzlerin, giysilerin vb..., senin kuramsal sanaryondan çok değişik olduğunu hayretle görürsün. Setten süzülen havanın şartlandığı başka bir film yaparsın. Bu büyülu bir arıdır, belki de en güzeli, ancak film evrimini sürdürür, şeytanca değişim gerçekleşir. Yapıtın ancak kurgusu, dublajı yapıldıktan, müziği film için hazırlandıktan, altyazıları yazıldıktan vb... sonra gerçekten tamamlanmış olacaktır. Filmin gerçekleşmesi ile hazırlanması, tasarlanması ile ekrana yansması anları arasında, birbirinden ayrı iki öykü yarattığın izlenimine kapılırsın.

— Kendiniz için ufak bir otoyol kesimi yaptırdığınız söyleniyor Cinecittà'da, ne dersiniz?

— Kendi zevkim için değil, elbette filmin gereği içindi bu. Değerli çevre yollarını tıkayarak, Roma'nın girişini kapatmaktansa, dilediğim gibi çalışma olanacağını sağlayan bir yol seçtim ve çok uzun zamandan beri tanıdığım bu eski Cinecittà'ta, gerçekte aslından daha mükemmel olan 500 metrelik örnek bir kesim yaptırdım. Bunun için de elimden gelen herşeyi yaptığımı söylemem gerek. Umberto stili ile 1900'ler stili arasında değişen ev cepheleri yerleştirdim. Hemen hemen her yere büyük yazılı işaretler koydurdum. Reklâm levhaları ve yön gösteren çeşitli trafik işaretleri bakımından hiç birşey esirgemedim. Arabalarım su tankerleri ile yıkıyor, en kısa sürede kurutuluyor ve yeni baştan çekicinin önüne geliyorlardı. Sonu gelmeyen bir döngü, saplantı haline gelen bir geçitti. Pratik nedenlerden kentin hemen hemen tamamını yapay dekorlarla yeniden kurdum. Örneğin, bundan otuz yıl önceki Roma genelevleri üzerine uzun bir süre belge derledikten sonra, onları ortadan kaldıran çağdaş dünyaya karşı, taş üstüne taş koyarak — plâstikten, tabii — onları yeniden canlandırdım. Roma ayakta kalmasının müzikholleri, ilginç lokantalar ve hatta metro ancak yeniden yaratıldıktan sonra gerçek anlamlarını kazanıyorlar. Bu amaç için de, uyguladığım yöntem tek çareydi.

— Roma yeraltı dünyasına karşı bu büyülenme nereden geliyor?

— Hiç kimse Roma kentinin kaynayan, iç yaşamının farkında değildi. Binlerce işçi hergün metro yapımında çalışıyor, masalımsı boğucu bir evren içersindeler. Kendilerini çeviren toprağı önceden yoklamadan bir tek parmak boyu ilerleyemeyecek durumdalar. Çağdaş doğmakta olan, eski Roma'nın son kalıntılarını yavaş yavaş silen bir dünya ile her yıl biraz daha yıkılan bu eski dünya arasındaki karşıtlığı göstermek ilgi çekici idi.

— ROMA'da sizin çeşitli yerlerde görünmenizin anlamı nedir?

— Sorunuza cevap vermeden önce, filmi kısaca bölümlerine ayırmak gerekir. ROMA bellibaşlı üç bakış açısından oluşmaktadır. Güldürüsel, gülünleştirici ve öykündürücü bir giriş. İlk görüntülerin nedeninin görsel, kitaptan alınma, yapay anlatım ı, bilgiçe bilgiler olduğunu anımsamanız gerekir. Küçük bir kasaba faşizm, amerikan "itfaiyecisi" filmleri, çeşitli "Quo Vadis"ler yolu ile başkentin sözü edildiğini duyar. Kulaktan dolma olanlar gibi bu bilgilerin de her zaman az çok yüceltilmiş bir hali vardır.

İkinci bakış açısı belleğin aracılığından yararlanmaktadır. Erkek çocuk biraz büyümüş ve Roma'ya gelmiştir. İlk sekanlarda başkentin, onun henüz taşralı akıl yapısı üzerindeki etkilerini buluruz. Küçük bir aile pansiyonunun tipik Romalı sakinleri geçit geçitler, onların evrimini, anlatımlarını, yemek yiyişlerini, aşk yapmalarını vb. görür. Üçüncü bakış açısı, ve şimdi sorunu cevaplamış oluyorum, bir yönetmen gözü ile Roma kentine nesnel bir biçimde bakma çabasıdır. Ancak yapıt sahibi, bendeniz, kendine özgü düşünceleri olan bir kimse olarak, kentine duygusal ve kişisel bir biçimde bakmaktadır. Bu nedenle doğduğu yer sayılabilecek olan kentine yönetmen olarak görünmek zorundaydı.

— ROMA, SATYRICON veya 8 1/2 olsun, filmleriniz sürekli bir sis içersinde geçmektedir. Neden?

— Bütün yaptıklarımı sessiz ve çok anlamlı bir ortama yerleştirmek için. Kışkırtıcı min doğuştü niteliğini vurgulamak için. Bazen gerçek zehirli gazlar ortalığa yayıldığında,



teknisyenlerim ve ben savaş zamanındaki gibi maskeler takmak zorunda kalırız. Sete beni görmeye gelenler, çoklukla şuraya buraya bu zehirli dumanları çıkaran âletleri yerleştiren işçilerle karşılaşırılar.

— **Bu dumanlar neden yapılmıştır?**

— Barut, naftalin ve magnezyumdan.

— **ROMA'yı çekmek için neden beş kez girişimde bulundunuz?**

— ROMA'yı, aynı zamanda ayrı ayrı ele alınabilecek bir öyküler dizisi biçiminde çekmek istiyordum. Bu sistem garip gözükebilir, ancak sonradan malî açıdan bile en uygunu olduğu ortaya çıktı. İnsan anıları olduğu zaman bunları oldukları gibi duyurkat üzerine somutlaştırır. Sonra kurgu sırasında, çarpıcı ve evrensel bir anlatıma ulaşmak için kendi düşüncelerini ayırmayı, seçmeyi, örgütlemeyi sağlayan bir uzaklık konur. Tamamen görsel bir benzetmeye gidersek, görüntüler arasında tutarlı ve uyumlu bir bağlantı sağlamak için geri çekilmek ve her kez göz merceğini ayarlamak gerekir. ROMA'nın gücü ve etkisi işte buradadır.

— **Fransa'da ya da başka ülkelerde, İtalya'dan değişik olarak, filmleriniz baş tafa adınız konarak sunulmaktadır. Bu arzunuz üzerine mi oluyor?**

— Kesinlikle hayır. FELLINI - ROMA türünde başlıkların niçin konduğunu bilmek ister misiniz? Bu 8 1/2 dönemine kadar uzanan bir öyküdür. Sekiz buçuğuncu filmime ne ad koyacağımı bilemiyordum. Yapımcı filmi beğenmiş, dağıtımcı da onu alıkoymuş ve FELLINI 8 1/2 adını takmıştı. Bunu gülünç buluyorum. SATYRICON için ise yapımcı aynı adı taşıyan ve daha önce piyasaya çıkan başka bir film ile benim filmimi ayırmak istemişti.

ROMA'ya gelince, filmin İtalya'daki adı ROMA'dır. Fransa, Amerika ve başka ül-

kelerde ise "utanılmalı yapımcılarım", görüşümü bile almadan iş yapmış olan" eski formülü sürdürmekte direndiler. Böylelikle son filmimin adının FELLİNİ - ROMA olduğunu hayret etmeden öğrendim. Biraz karşı gelmek istedim, ancak anında sonunda beni kayıtsız bırakan birşey oluyor bu.

— Şu sırada tasarılarınız var mı?

— Evet, ancak henüz bunlardan size söz edemem. İlk filmlerimin yalın stiline geri dönebilirim. Şu anda iki tasarı üzerinde çalışıyorum. Henüz hangisini gerçekleştireceğimi bilmiyorum. Yazı tura atacağım, bundan sonraki yapıtımı şans belirleyecek. Sizi yanıltmamak için ne birinci senaryomun ne de ikinci senaryomun ana düşüncesini açıklayacağım. İkisi de henüz nüve halindeler. Şimdi için ise, büyük bir tasarım var: "Gigi Fatzi"ye yemeğe gidelim.

POSITIF, sayı 140, Temmuz - Ağustos 1972.

Çeviren : JAK KAMHI

Fellini üstüne

Burada son olarak Türk Film Arşivi'nde "Satyricon" ve "Roma" filmlerini izlediğimiz italyan yönetmeni Federico Fellini üstüne kimi genellemeler yapmak istiyoruz... Fellini kabul etmek gerekir ki korkunç bir gözlemci, üstün sinema yaratıcılığına sahip bir kişi. Anlatmak istediklerini duyduğu gibi yansıtabilmek için de büyük bir titizlik gösteren, her sahnesinin en küçük ayrıntılarına önem veren işine korkunç saygılı örnek bir yönetmen. Ancak sanatta "nesnelliği" kabul etmeyip, çevresini, dünyayı kendi gördüğü ve duyduğu gibi yansıtmak isteyen, bu arada düpedüz kendini de anlatmakta olan ve bu anlamda "kişisel" kalan bir sanatçı.. Fellini'nin son filmlerinde kişilerin ve çevrenin betimlenmesi değişik, olağanüstü ve simgesel boyutlar taşıyor, genellikle de "grotesk"e ulaşıyor.

Olumsuzluk, Fellini filmlerinin sınıfsal ve ideolojik yönden temellendirilmesinde başlıyor. Şimdiye dek daha çok yüksek burjuvazinin yozlaşmışlığı ve moral çıkmazlığı üstünde duran Fellini, "Satyricon"da da kamerasını Neron Roma'sının egemen sınıflarına çevirerek aynı yozlaşmayı "had" derecesinde göstermeyi seçiyor. Ancak "yozlaşma süreci"ni ve nedenlerini araştırmaya gitmiyor, yalnızca "yozlaşmışlığı" saptıyor ve bu çevreye acıma ve alayla bakıyor. Eski Roma'nın alt sınıfları, köleler, bu sinema içinde ancak figüran olarak yer alabiliyorlar.. "Roma"da ise genellikle "küçük burjuvalar", onların bohem yaşantıları, giderek hippiler gösteriliyor, bir de Fellini kiliseye bağlı çokmuş aristokrasiyle ilgileniyor. Yine ince bir "ironi", yine "mizah" ve yine çok üstün bir sinema anlatımı.

Fellini, marksist bir yönetmen değil. Dolayısıyla sınıf mücadeleleri onu hiç ilgilendirmiyor. Sinemasının önemsenebileceği yani, anlatım gücünün dışında, olsa olsa, bugüne dek burjuva yaşantısının öznel bir sergilemesini yapması olabilir. Fellini için bir burjuva nihilistidir denebilir. Kapitalist toplum yapısının üst-yapı kurumlarını (ahlâk, din, vb..) sürekli eleştirir, kişilerini, bu üst-yapı değerleri içinde ele alır, yorumu "karamsar" "pesimist" bir yorumdur. O, canlı, renkli, coşkulu, bohem bir burjuva yaşamının tanığı ve bu yaşamın çelişkileri ve dramıyla sergileyicisidir. Fellini için "yaşamak" önemlidir; sinemasını, anlatılını olduğu gibi kabul etmeyecek "ergin kafa"da seyirciler için yaptığını söylemektedir.

Burjuva kapitalist sinema dünyası, Fellini'nin "günah çıkartma" niteliğindeki filmlerini her vakit kendi ideolojisi için kullanabilir, Fellini "büyük sanatçı" diye göklere çıkarılabilir. Emekçi sınıflardan yana bir sinema açısından, bu abartmalara karşı uyanık bulunup yönetmeni olduğundan fazla büyütmemek yerinde olur.

NEZİH COŞ

Filmler

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

TÜRK FİLMLERİ (Sinemamızın olanakları içinde değerlendirilmiştir)

* **2000 YILIN SEVGİLİSİ.** "Karanlıkta Uyananlar"ın yönetmeni Ertem Göreç, günümüzde piyasanın isterlerine uygun basmakalıp "tür filmleri" yönetmeye devam ediyor. Bu kez de Refik Halit Karay'ın romanından çıkarak tarihsel bir "aşk filmi" kotarmış. 2000 yıl önce Beytüşşebap'ta, Kanunî döneminde bir Macar derebeyinin topraklarında ve günümüzde fabrikatör kızı Güldal'la, arkeoloji meraklısı doktor Fahir Bey arasında geçen aşk serüvenleri düzgünce bir sinema diliyle anlatılıyor, oysa seyirci, yer yer Ö. Gencebay müziğinin de eşliğiyle bir kez daha, gerçek yaşamdan ötelere, masal ve hayâl âlemlerine sürükleniyor, afyonlanıyor, giderek "kaderciliğe" yöneltiliyor. Oy./ Hülya Koçyiğit, Serdar Gökhan, Atif Kaptan, Mümtaz Ener.

* **YANAŞMA.** Bu da "Bitmeyen Yol"un yönetmeni Duygu Sağıroğlu'nun son yapıtı. Köye, üretim ilişkilerinin dışında, soyut ve bireyci aşk ilişkileri düzeyinde bakan, tutarsız, temel sorunlardan uzaklaştırıcı, sapırtıcı, abartılmış şiddet ve sadizm öğeleri taşıyan çarpık bir film. Bir ağa kızı ve çevresinde ona sahip olma savaşı veren biri ağa oğlu, biri eşkiya artığı, biri ağa yanaşması üç erkeğin serüvenleri. Ağa ve eşkiya kişilikleri de zamanı ve mekânı soyutlamış filmde temelsiz, yüzeyde ve kukla kişilikler olarak kalmışlar (Geçen sayıda eleştirildi).

* **ESİR HAYAT:** Lütfi Akad bu kere de kamerasını burjuva çevrelerine çeviriyor. "Gelin", "Düğün" gibi önceki filmlerindeki "kurban" motifini yine bir eleştiri aracı olarak kullanmaya çalışıyor. Oysa güçsüz bir eleştiri tonu var filmin. Başkahraman Ayşe, babası tarafından zorla ve ekonomik çıkarlar için Ali Rıza'ya satılrsa da, satılmasa da, Akad'ın burjuvaziye karşı bir eleştirisi olduğu söylenemez. Sınıfsal bir eleştiriye gitmenin yolu, herhalde Yeşilçam'ın beylik motiflerini yeniden ortaya sürmek değildir. Filmin finali de yine soyut ve anlamsız. Bu olumsuzlukların yanısıra Akad, anlatım yönünden de yetersiz, kendi çizgisinin bile gerisinde bir düzeyde kalmış. Oy. Tarık Akan, Perihan Savaş, Kâmuran Usluer, Güner Sümer, Suna Selen, Hulusi Kentmen, Turgut Borali.

YABANCI FİLMLER

* **RÜZGÂR GİBİ GEÇTİ (Gone With the Wind):** Ticarî sinemanın klâsîği "Rüzgâr Gibi Geçti" nin 70 mm. lik yeni kopyası üç aya yakın bir süredir gösteriliyor. Victor Fleming'in yer yer zengin dekorlarla süslü göz doyurucu mizansenlerle karşıma çıktığı film, melodramların tüm beylik unsurlarını içinde taşıyor. Ölmez aşklar, büyük tutkular, yılların eskitemediği duygular, savaşlar, ölümler, aile faciaları, entrikalar, vb. 3,5 saatlik filmin özellikle ikinci yarısı tahammül edilir gibi değil. İlk yarının başlıca özelliği olan Amerikan iç savaşı da bir aşka fon sağlamanın ötesinde hiç bir vakit gerçek nedenleriyle verilmiyor. Oy. / Vivien Leigh, Clark Gable, Leslie Howard, Olivia de Havilland, George Reeves.

yedinci sanat

1973 - 74' ün En İyi 10 Yerli ve 10 Yabancı Filmi Soruşturması

YEDİNCİ SANAT dergisi, okurları arasında, geçtiğimiz mevsimin en tutarlı 10 Yerli ve 10 Yabancı filmini seçmek üzere bir soruşturma düzenlemiştir. Bütün sinemaseverler 1973-74 mevsiminde gösterilen yerli ve yabancı filmler arasından **10'u aşmamak üzere, istedikleri sayıda** önemli buldukları filmi seçerek bize bildirmek suretiyle bu soruşturmaya katılabileceklerdir.

Seyircinin ya da sinema dergisi okurunun oylarına göre "mevsimin en iyi filmleri" sanırız ülkemizde ilk kez YEDİNCİ SANAT dergisi tarafından saptanmış olacaktır. Bu okur soruşturması bir yandan okurun seçim ölçeğinin anlaşılmasına yardımcı olacak, bir yandan da izlediği sinema dergisinin çalışmalarına belli bir ölçüde katkıda bulunması anlamını taşıyacaktır.

Türkiye'de ciddi bir sinema dergisi okurunun filmlere yaklaşımı ve beğeni ortalamasının şematik de olsa saptanması, tüm sinema çevresi tarafından da ilgiyle karşılanacaktır sanırız.

Soruşturmaya cevap gönderecek okurlarımızın **ad ve soyadlarının** dışında, **yaşlarını, öğrenim durumlarını, mesleklerini ve bu mevsim filmleri izledikleri kenti** de bildirmelerini bekliyoruz. Bu bilgiler, soruşturmamızın sonuçlarını alırken bazı değerlendirmeler yapabilmemize olanak sağlayacaktır.

YEDİNCİ SANAT, "**1973-74'ün En İyi 10 Yerli ve 10 Yabancı Filmi**" soruşturmasının sonuçlarını, Temmuz sayısında (17. sayı) açıklayacaktır. Soruşturma cevaplarının en geç **(22 Haziran Cumartesi)** tarihinde elimizde olacak şekilde aşağıdaki adrese gönderilmesini rica ederiz :

P.K. 164 Beyoğlu - İST.

- * **İBLİSİN KURBANLARI (The Other)**. Hollywood sinema düzeninin elverdiği ölçüler içinde, titiz ve çizgi-dışı denemeler vermeye çalışmış bir yönetmen olan Robert Mulligan, bu "orta" yolda yürümeyi sürdürüyor. Ruhbilimsel ve yarı-korku türünde bir film olan "The Other", ölen kardeşinin kişiliğinin etkisinde kalarak bilinçsizce suça yönelen bir küçük çocuğun serüvenlerini izliyor, hiçbir sonuca da ulaşmıyor. Mulligan'ın yine titizlikle anlattığı bu hikâye, sanırız ticarî yönden de pek başarılı sayılmaz. Seyri gereksiz bir yapıt. Oy./ Uta Hagen, Diana Muldaur.
- * **BELÂ (Duel)**. Televizyondan sinemaya atlayan genç, yeni bir yönetmen, Steven Spielberg'in anlatım ve gerilim açısından başarılı, oysa öz açısından boş ve tutarsız bir korku, heyecan yapıtı. Otomobili ile başka bir kentteki iş randevusuna yetişmeye çalışan bir adamın, peşine takılıp onu öldürmeye çalışan köhne ama devasa bir petrol tankeriyle mücadelesi ve sonunda onu yenışı. Spielberg, olsa olsa bizim, Amerikalı bir burjuvaya acıamızı, onun adına heyecanlanıp, tepki göstermemizi ve sonraki zaferiyle rahatlamamızı istiyor. Bu da az şey değil. Oy./ Dennis Weaver, Jacqueline Scott, Eddie Firestone, Lou Frizell.
- ** **KOPAR ZİNCİRLERİNİ GÜLSARI (Prashai Gulsara)**. "Leylekler Uçarken" in başarılı görüntü yönetmeni Sergey Urusevski'nin salt biçimsel endişelerle yaptığı bir yönetmenlik denemesi. Cengiz Aytmatov'un senaryosu, kendi romanının, 1950'lerin Sovyetler Birliği'ndeki kimi toplumsal sorunlara — yetersizce de olsa — yer veren yanlarını es geçerek, yalnızca bir at çobanının gayri meşru aşkını ve atı Gülsarı'yla kurduğu dostluğu ön plâna çıkarmış. Film giderek ele aldığı dönem içindeki toplumsal düzene, ekonomik çizgiye inmeyen duygusal bir eleştiri de getirmeye çalışıyor. Yetersiz, eksik, tutarsız bir yaklaşım bu. Urusevski ise konunun tavrıyla ilgisiz, kamera oyunları, görüntü atraksiyonları ile yetinmiş, kalmış. Oy./ Nurmukhan Zharturin, Feride Şaripova.

GÖZLEM YAYINLARI

S U N A R

- 1) **EKONOMİ POLİTİK EL KİTABI**
Pierre Salama - Jacques Valier (15 lira)
- 2) **SOSYAL SINIFLAR (Kriter ve Göstergeler)**
Muzaffer Sencer (30 lira)
- 3) **AVRUPA İŞÇİ HAREKETLERİ TARİHİ**
Wolfgang Abendroth (15 lira)

P.K. 966 Karaköy/İST.

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 Dilimi - Kültürü - Sanatı ve Emeli
"1974 Türkiye'sinde" en **DEMOKRATİK** ve en **ADIL** yöntemlerle değerlendirecek en
GÜÇLÜ ortaklıktır.

K O O P E R A T İ F

S A N A T İ N S A N İ Ç İ N D İ R



G Ö Z L E M F İ L M

Amacımız Ekim (14) ve aralık (9) seçimlerinin sonucu olarak **DEMOKRASIYE AÇILAN** yeni Türkiye'nin — Halkçı koşullarla yüklü **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** bir **YAPIM (ÜREYİM) EVİNİ** **KOOPERATİF DÜZENİ** içinde gerçekleştirmek.

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



Sunar

Eser : **BEKİR YILDIZ**

BEDRANA



Yönetmen : **SÜREYYA DURU**

Senaryo : **VEDAT TÜRKALİ** ● Kamera : **ALİ UĞUR**

Oyuncular :

PERİHAN SAVAŞ ● **AYTAÇ ARMAN**

İHSAN YÜCE ● **TALÂT GÖZBAK** ● **TUNCER NECMİOĞLU**

SİRRİ ELİTAŞ ● **ESİN KARAKAYA** ● **SABAHAAT İŞİK**

Renkli