

yedinci

AYLIK
SİNEMA
DERGİSİ

SANIAT

17

TEMNİZ - AĞUSTOS
1974
7,5 TL.



"KIZGIN TOPRAK, OLAYI • MEVCUT DEĞERLERİN DİRİLMESİ

MARIN KARMITZ VE SİYASAL SİNEMA

bağımsız bir sinemanın oluşturulması yolunda

gezginci film gösteri ekipleri için güç birliği çağrısı

YEDİNCİ SANAT dergisi, Yeşilçam dışı bağımsız sinema çalışmalarını hızlandırmak, aynı zamanda da sinemaya daha eleştirel gözle bakacak yeni ve dinamik bir seyirci oluşturmak için Yeşilçam içinde ve dışında yapılmış uzun ve kısa, tutarlı örnekleri, gezginci ekipler halinde emekçi sınıfların karşısına çıkartma ve tartışmalı gösteriler düzenleme girişimine geçmiştir. Çeşitli kaynaklardan ve bu gösterilerden toplanabilecek gelirler, yeni kısa filmlerin yapımı ve organizasyonun genişletilmesi için kullanılacak ve bu sistem içinde emekçi sınıflardan yana yeni bir sinemanın oluşturulmasına çalışılacaktır.

Yedinci Sanat dergisi, ilk elde İstanbul yöresinde başlatılacak bu gezginci gösterilerin, kısa zamanda ülke çapında bir yaygınlık göstermesini umut etmektedir. Kısa ve uzun filmlerden oluşturulacak çeşitli programlar, sendikalarda, halkevlerinde, öğrenci ve öğretmen kuruluşlarında, parti şubelerinde, köylerde vb. yerlerde sunulmaya çalışılacak, seyircinin filmleri değerlendirmesi, eleştirmesi ve gelecekteki çalışmalar üzerine önerilerde bulunmaları amaçlanacaktır.

İstanbul içinde ilk gösterilerin yapılacağı semtler Gültepe, Kuştepe, Çağlayan, Kâğıthane, Eyüp, Zeytinburnu, Kartal ve Beşiktaş olarak saptanmıştır.

YEDİNCİ SANAT, gerek bağımsız sinema çalışmalarının gereğine inanan, gerekse bu gezginci gösteri ekipleri içinde amatör bir anlayışla görev almayı kabul edecek arkadaşlara güç birliği çağrısında bulunmakta ve kendi yöreleri içinde (İstanbul içi ve Anadolu'nun herhangi bir yöresi) bu harekete katkıda bulunmalarını beklemektedir.

YEDİNCİ SANAT

NOT : Bu amaçla dergimizle ilişki kurmak isteyen arkadaşların (P.K. 164 Beyoğlu-İST.) adresine yazmalarını ya da sabah saatlerinde dergi merkezine uğramalarını bekliyoruz.

yedinci sanat

TEMMUZ - AĞUSTOS 1974

SAYI : 17

YIL 2

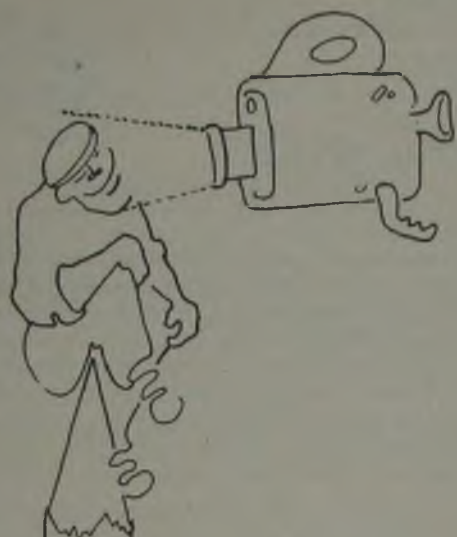
AYLIK SİNEMA DERGİSİ

Sahibi : Nezih 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, altı aylığı 40 TL. dir. Yabancı ülkeler için iki katı alınır. Dergiye gönderilen yazılar geri verilmez. Dizgi ve Baskı : EKO Matbaası. Dağıtım : İstanbul ve Ankara : DE-DA, İzmir : Kıvılcım Dağıtım. Son baskı tarihi 31 Temmuz 1974.

Ön kapak : Erkal Yavi

Resim : Akla Karşı ve Güç İçin / Meksika filmi (Krakovi 74'den)

	KARİKATÜR	2	SINAN ÇETİN
FORUM			
	MEVSİMİN GETİREMEDİKLERİ VE GÖTÜRDÜKLERİ	3	ABDULLAH ANLAR
	"KIZGIN TOPRAK" OLAYI	15	Y.S.
	"MUSALLİM İLE KUŞDE" HİKAYESİ	18	OSMAN ŞAHİN
AÇIK OTURUM			
	"KIZGIN TOPRAK" ÜSTÜNE BİR AÇIK OTURUM	24	E. AYÇA / O. ŞAHİN / B. YILDIZ
	KARİKATÜR	33	OSMAN S. AROLAT
YÖNETMENLER			
	MARIN KARMITZ VE GURUBU	34	(Çeviren : E. Ayça)
AYIN KONUŞMASI			
	VEDAT TÜRKALİ İLE KONUŞMA (2)	44	A. ANLAR / E. AYÇA / N. COŞ
	NIJAT ÖZÖN'ÜN AÇIKLAMASI	63	NIJAT ÖZÖN
	VEDAT TÜRKALİ'NİN CEVABI	65	VEDAT TÜRKALİ
HABERLER		68	
KAYNAKLAR			
	1974'DE ÇEVİRİLEN TÜRK FİLMLERİ	72	AGAŞ ÖZGÜÇ
SORUŞTURMA			
	ÇİN FİLMLERİ ÜSTÜNE HALK SORUŞTURMASI (3)	76	A. ANLAR / N. COŞ / M. YILDIRIM



Shanletir

Forum

BİR SİNEMA MEVSİMİNİN GETİREMEDİKLERİ VE GÖTÜRDÜKLERİ

Abdullah ANLAR

Bir sinema mevsiminin genel bir değerlendirmesine giderken, herşeyden önce alışlagelmiş mevsim başı ve mevsim sonu yargılarının basmakalıplığını, idealist kriterlere dayanan kıyaslama biçimlerini yadsımak gerekiyor. Kendisini halka karşı sorumlu kabul etmesine sınıfsal konumu gereği lüzum olmayan, ürünleri, "insanı 'bayağı' maddesel gereksinmelerin egemenliğinden 'kurtarıp' 'yüksek, ruh âlemiyle bağlantısını' sağlayan, pratik yararı olmayan, insancıl bir uğraş olarak kabul edilen" bir sanat anlayışı adına denetledikleri savındaki eleştirmenter, yapıtların işlevleri üzerinde durmamayı bir ilke olarak savunuyorlar. "Sanat borsası ve önemli bir oranda sanat eleştirmenterliği — ki bu borsanın bir uzantısıdır — bir sanat yapıtının işlevsel değeri ile ilgilenmezler. İlgilenseler de dekoratif anlamda, yatırım için, sosyal yerleri yüzünden, ya da entellektüeller açısından bazı şeyleri yeni bir ışık altında görebilmek içindir bu (Burjuva entellektüelinin alâmeti farikası sayılan "tefekkür" düşkünlüğüne dikkatinizi çekirim) Sınıfsal mücadelenin ürünü olan sanatın, her çağda ve her türüyle, eylem yerine "tefekkür"ü öğütleyerek yönetici sınıfın ideolojik aracı oluşu gibi işlevsel çözümler tabu sayılmış; bunun yerine sanatçının ün yapmasını sağlayan "seçkin bir kişisel stil" kavramı üzerinde durulmuştur." (James Roy MacBean; "Godard ve Dziga Vertov Grubu" Yedinci Sanat sayısı : 3).

Yapıtların politik işlevlerinin irdelenmesini küçümseyen bu tavrın gerekçesi, aynı zamanda, sanatla politikanın koparılmaz birlikteliğini kabul etmemiş gibi gözüküp, işlevsel değere pratikte, sınıfsal bir savunmanın vazgeçilmez ögesi olarak yer veren bir sınıfın, **iki yüzlülüğünü** de içerir. Bu iki yüzlülüğün belirlenmesi için "**sonsuz**", "**evrensel**", "**insancıl**" gibi tuzak ölçütlerin geçerli olduğu apolitik görünümlerdeki tartışmaların karşısına bilimsel ölçütlerin kesin egemenliğinde "işlevsel değerler"in felsefi ve politik kapsamını, ön plana getiren tartışmalarla çıkılmalıdır ("sanata politikayı kakalıyorsunuz" familyasından ucuz itirazların isterik saldırısından yılmadan). Çünkü; "Sinemanın toplumsal işlevi eleştirilmediği sürece, hiç bir sinema eleştirisi belirtilerini eleştirisinden öteye gidemez ve kendisi de belirti niteliğindedir. Beğeni sorunları içinde kendisini tüketir ve sınıf ön

yargılarının tutsağı kalır" (Bertolt Brecht, Aktaran Marcel Martin, Gerçek Sinema sayı 5-6).

Bir sinema mevsiminin bitiminde, gösterilen filmlerin, bütün sınıflar için geçerli olarak kabul ettirilmeye çalışılan "evrensel bir sinema sanatı"na (?) neler getirip neler getirmediği sorusu değildir sorulması gereken. Ortaya konacak soruların cevapları herşeyden önce, gösterilen filmlerin, halkın bilinçlenemeyişine ve bilinçlenişine ne ölçüde, nasıl etki ettiğini aydınlatmak zorundadır.

Sermayenin denetimindeki (ekonomik ve ideolojik anlamda) filmler hayatı, idealist felsefenin ilkelerine göre yorumlayarak, "gerçek"le mücadele gireler; bu mücadelelerde, sinema gibi, gerçeğin kendisini değil "gerçeğin benzeri"ni gerçek yerine kabul edilmesini sağlayabilen olanaklara sahip bir aracının kolaylıkları ağırlıklarını koyarlar. Gerçekle girişilen bu mücadelenin nedeni açık ve basittir: "Gerçek devrimcidir" çünkü. Gerici mesajlarla yüklü filmlerle gerçekten bahsettiklerini kendilerinden emin olarak savunanların en büyük demagojilerinden birisi, sinemanın, gerçekliğin yansıtılışı süreci içerisinde, bu yansıtışa katılan kişilere gerçeği değiştirecek nitelikteki bireysel etkilere izin vermeyecek bir nesnellığe sahip olduğu, bu konuyla sınıflar üstü bir karakter kazandıdır. Bu savunma, bütün sınıfların, kimin elinde olursa olsun sinemanın "tarafsız aracılığı"na tam bir güven duyabilmesini amaçlıyor. Burjuvazinin "sinemasal gerçek"i gerçekle özdeşleştirmek çabasının en tehlikeli belirtilerinden birisidir, sinemanın ayrı sınıfların kullanım biçimlerinde farklı tanımlar kazanamayacağı. Egemen ideolojinin gerçekle giriştiği trajik savaşın alanı olarak değerlendirilebilecek bir sinema mevsimini bütün boyutlarıyla görebilmek için, herşeyden önce, bu savaş gözlerden uzak tutmaya yarayan ideolojik perdeleri aralamak gerekir.

Devletin resmi sansürü, bir sermayedar olan yapımcının koyduğu sansür, kapitalist üretim ilişkileri içerisinde, bu ilişkilerin haksız sonuçlarına sinema yoluyla karşı çıkabilmenin olanaklarını kısıtlamada ne kadar önemliyse, "ideolojik sansür" olarak nitelendirilebilen, sinemanın, egemen sınıfların elinde kullanılış sürecini, sinemanın tanımlanmasında tek ve yeterli bir pratik temel olarak kabul ettirmeyi isteyerek, yapılan, yapılacak olan devrimci filmlere geçmişin ölüme doğru giden sınıflarının gerici miraslarını yüklemeye çalışmak tavrı da o derece önemlidir. Sinema ortaya çıktığında idealizm bir felsefe olarak iyice "yaşını başını almıştı". Egemen sınıfların elindeki sinema, hemen bu ideolojik mirası devraldı ve bıraktı. Buna bir anlamda, sinemanın idealizme, bu ölüme hızla yaklaşmakta olan ihtiyara, sonuçsuz kalmaya mahkûm, "gençlik aşısı" yapıdır da. Fakat bu, "aşı"nın küçümsenemeyecek etkilerini görmekten alıkoymamalıdır bizleri. Etkiler, halkı da içine alan bir genişliğe ulaşabildiği için.

"ideolojik sansür" egemen sınıfların çıkarlarını koruyan bir sinemanın yaşatılmasında rol oynayabiliyorsa, bu halkın ustaca **kullanılmasıyla** sağlanmaktadır. Devrimci sinemanın ilk etaplarda karşılaştığı engellerden,

belki de en soysuzca hazırlanmış "ideolojik sansür"dür. Godard'ın bu engelle olan ilişkisi üzerinde durabiliriz örneğin: "Söz konusu olan sinema olunca, Godard ilk filmlerinin ulaştığı seyircinin ve bu seyircinin yalnız filmlerdeki sıfısal özellikleri farketmekle kalmayıp, sömürülen sınıflar yanında saf tutup tutmadığının, gerçekçi olarak gözlemlenmesine gerek duymuştur. Seyirci sinema sanatını çalışan sınıf yararına teorik ve pratik bir araç daha önemlisi sosyal değişim için bir araç niteliğine dönüştürme gereğini duyacak mıdır? Godard doğal olarak, böyle bir radikalliğin eski seyircinin çoğundan beklenemeyeceğini farketmişti. Öylesine yerleşiktir ki idealist estetiğin pişkin önyargıları. Sonuçta Godard ve Gorin böylece, sinemayı her şeyin üstünde, sınıf ayrılıklarını ve sınıf çatışmasını gizlemeye yaramaktan çıkarıp yeni ve devrimci bir yönde kullanmak istediklerinden, **yeni filmlerini eski seyirci çevresinden gelebilecek her etkiden uzak tutmayı amaçladılar."**

Devletin resmi sansürünün, kapitalist yapımıcının sansürünün aşılabildiği noktada, karşılaşılan "ideolojik sansür"ün, burjuvazi tarafından direkt olarak uygulanmadığını, halkı bu doğrultuda dolaylı bir "**sansür kurulu**" gibi kullanarak, halkın çıkarlarını savunan sinemacının karşısına çıkarttığını görüyoruz. "Halkın beğenisi" kavramının ardındaki koyu yabancılaşma somutlaşıyor. Böylece "yeni filmleri, eski seyirci çevresinden gelebilecek gerici etkilerden uzak tutma"yı göz önüne almak zorunda olmakla beraber, halka yaklaşmanın diyalektik yaşayor devrimci sinema. Halkın kullanımına karşı verilecek tavizsiz mücadelenin, "halkın beğeni"sinin ("ideolojik sansür" deyimini de kullanılabilir), ülke şartlarının somut karakterleri de ele alınarak, nasıl şekillendiğinin saptanmasına dayanması gerektiği, olguların tarihsel, ekonomik kökenlerine inmeyi zorunluluk sayan bir düşünüşün doğal bir sonucudur.

Halkın, idealist estetiğin ürünleriyle kurduğu ilişkiler, bu ilişkilerin yarattığı şartlandırmaların sağlıklı bir saptaması bağımsız bir sinema hareketinin, kaçınılmazcağı "**bağımlılıklar**"ının önemini ortaya koyarken, geleceğe dönük çalışmaların nasıl olması gerektiği konusunda aydınlık getirecektir. **Bir mevsimin değerlendirilmesi, savaşılan düşmanın tanınması olarak da düşünülmelidir.**

Herşeyin, önüne geçilmez bir hareketlilik içersinde, aralıksız bir oluş sürecini yaşadığını, güneşi balçıkla sıvamak istercesine umutsuz bir inatla, belirlemekten kaçınıyordu karşımıza çıkartılan filmler. Bu süreç içersinde ölenlerle, doğanların diyalektik birlikteliği, "**gerçeğe benzer**"in aldatıcı yöntemleriyle gözlerden uzak tutulmaya çalışılıyordu. Tarihsel sürecini tamamlamış, tarih sahnesinden çekilmeye mahkûm olanlar, ısrarla "beyaz perde"de tutuluyorlarsa, sinemadan çürük kokuların yayıldığı bir çöplük olarak sözetmeye hakkımız olması gerekir. Bu açıdan bakarsak, filmleri ikili bir ayırma tabi tutabiliriz.

Burjuvazinin "gerçeğe benzer"ine sadık, yani burjuvazinin anladığı "gerçek"i yansıtan filmler; birinci kategori içinde yer alabilirler. Bir yok-

oluş sürecini, kendi sınıfsal kavrayış sınırlarının dışına çıkmadan, yani kendi yokoluşlarını hazırlayan yeni güçlere sinemalarında yer vermeden yansıtmaya çalışan entellektüel burjuva yönetmenlerinin bu filmleri, sadece umutsuzlukla dolu bir atmosfer getiriyorlar. Bu kötümserlik, bükemediği bileği (tarihi) sıkamayan, hala kazanılamayacak zaferlerin hayâlini yaşayan, kaçınılmaz olarak pesimist olmak zorundaki bir sınıfın, **gerçekliğin diyalettik yapısını bozması** sonucu ortaya çıkıyor.

Filmleriyle getirdikleri bu karanlık atmosfere, diri güçleri de ortak etmeye çalışmak gerçekliğin bir yönünü bütün bir gerçekmiş gibi öne sürerek görüş açısını daraltmak, son çözümlemede, ölümünün yaklaştığını sezen bir sınıfın, kendisiyle birlikte herkesi mateme sokmak bencilliğinin belirtisidir.

Liza (Çılgın Fahişe) ve **Pariste Son Tango** bu genelleme için en tipik iki örnekler. Ferreri'nin burjuva mantığının sınırları içersinde kalan, son derece bireysel (bir açıdan anarşist) tavrı, doğal olarak gerçeğin diyalektiğini kavramasını olanaksız kılıyor, onu karşı çıkar görüldüğü bir yapının ideolojisini savunmak durumunda bırakıyordu. Her çağda, her mekânda gerçeklik geleceğin diri güçlerinin tohumunu mutlaka içinde taşır. **Bu tohumlar aynı zamanda, tükenen nesnelere tükeniş nedenlerine de cevaplar getirirler.** Gerek Ferreri gerekse Bertolucci, biraz da kendi yaşamlarının pratiğinin ötesine geçemedikleri için hayatın ölüme doğru giden nesnelere (filmlerinde burjuvaziyi) algısal düzeyde ele alabiliyorlar, güçlenerek yaşayan şeylere (proletaryaya, sosyalizme) yaklaşmadıkları (veya yaklaşmak istemedikleri) için, karamsarlığın nedeni hakkında hiçbir açıklama getirmeyen filmleriyle, sürekli oluşumları, bu oluşumların ileriye dönük yenilikler getirici sağlıklılığını yadsıyorlardı. **Çelişmeyi ortaya koymadıkları için,** filmlerinde, gerçekliğin içersindeki zıtların mücadelesi yer almıyor, her şey kendisini tekrar edip duruyordu. Aralıksız oluşumun zorunluluğunu kavrayamayan — **ki bu kavramayı kişisel nedenlere bağlı değildir** — bir mantık için, kendisini tekrarlayan ürünler vermek kaçınılmaz bir sonuçtur. **Cehennemde İki Adam**'da da Boorman'ın ulaştığı sonuç aynı pesimist niteliğe sahipti. İki asker sonuçta egemen ideolojinin "savaşacaksınız" duyurduğuna teslim oluyorlar ve filta kurulan bir dostluğun parçalanması ile sona eriyordu. Bugün herkes savaşın korkunç bir olay olduğunu biliyor. Boorman bunu tekrarlarken, seyirciye asıl gerekli olan bilgileri getirmiyor (savaşların nedenleri, amaçlarına göre farklılıklar taşıyışları, savaşların önüne geçmenin radikal yolları vb.) aksine savaşmanın adeta insanlar için bir yazgı olduğunu vurgulayan bir "son"la Amerikan usulü "savaş aleyhtarlığı" (?) yapıyordu. Oysa esas önemli olan savaşa devrimci açıdan bakan ve yorumlayan sınıfların hayatın bütünlüğü içinde yer alması ve getirdikleri alternatiflerle askerler arasındaki kardeşliği sağlam temellere dayandırmayı başarmış oluşlarıdır... Bu örneklerin alt yapısında üretkenliğini kaybetmiş, üretim güçlerinin gelişimi için ayak bağı olmaya başlamış bir sınıfın (burjuvazinin) çıkmazı yer alır.

Bunun için, burjuvazinin dünyadaki varlığı devam ettiği sürece, önü-



Bernardo Bertolucci / PARIS'TE SON TANGO

müzdeki yıllarda, **Marlon Brando**'yu "**Son Tango**"ya devam ederken (her seferinde biraz daha çökmüş olarak) görebileceğimizi, "**Köpek-kadın**"ı yeni serüvenlerinde "yeni" sahipler ararken izleyebileceğimizi "müjdelemek" (!) falcılık olmayacaktır. Fakat "**Son Tango**"ların da artık kesinlikle, biteceği günler kuşkusuz gelecektir. Diyalektik düşüncenin sineması, gerçeğin değişim halindeki yapısını kabul edebilecek tek alternatif olarak, hayatın içindeki aydınlık atmosferlere çevirecektir kamerasını.

Gerçeğin değişirliğini yadsıyan tavrın, sıradan örnekleri ise ikinci bir kategori içerisinde değerlendirilebilirler. Seyirciyi tam bir hayâl dünyasına angaje ediş, pesimist burjuva sinemacılarının tavrını yadsımağa olabiliyor, bu tip filmlerde. Ölmekte olan nesnelere üzerindeki mızımız oyalanmanın yerini, gerçekten tam bir kopuşun aldığı, "gösteri sineması"nın en tipik niteliklerini saf olarak içeren filmler, gerçeğin diyalektik yapısını bozmada, birinci kategori içerisindeki filmlere kıyasla daha da ölçsüzdüler. **Ferreri**'nin, gerçekliğin ölmekte olan nesnelere üzerinde yoğunlaşan, mızımız, karamsar sineması, milyonlarca kişiye onların kolayca benimseyebileceği metalar durmaksızın üretmek zorunda olan bir endüstri için kuşkusuz "riskli" sayılabilecektir. (Bizim ithalcilerimiz bu riski "**Liza**"yı, "**Çılgın Fahişe**" diye "lekeleyerek" (!) atlatmayı denediler!). Bunun için gerçekliğin çökmekte olan kesimleri üzerinde idealist oyalanmaları (ki bu entellektüel tavır daha bilinçlice bir hazırlanış süreciyle ortaya çıkmıştır. Halkın sübjektif durumunun daha gelişmiş olduğu ileri kapitalist ülkeler, bu tip filmler için pazar olabilmektedir) içeren filmlere daha az yer verip, direkt "masal" filmlerle, kitleleri "neşelendirmek", "heyecanlandırmak", "korkutmak", "âşık etmek" endüstrinin ve egemen ideolojinin çıkarı gereğidir. Geçtiğimiz sezonda, bu açıdan bakıldığında, "komedi", "korku", "macera" türlerinde

filmler ağırlıklarını koymuşlardı. Hayatın kendisine bakıldığında, onu, "ko-
medi gerçekliği", "korku gerçekliği", "macera gerçekliği" gibisinden saç-
ma ve asılsız kategorilere ayıramayışımıza karşılık, sinemanın bunu yaparak,
"türler" ortaya çıkarışı, "gösteri sineması"nın gerçekle giriştiği mücade-
lenin etkin bir aracı sayılabilir.

Genel olarak bu iki kategori içerisinde değerlendirdiğimiz filmler, şu
noktada tam bir birleşme içersindedirler: Kitleler için sinema salonlarında
yaşamamış zamanlar yaratarak, herşeyin ileriye dönük gelişimini, gözler-
den kaçırmaya çalışmak. Bunun bir sonucu sayılmaz mı, televizyonun ünlü
"Kaçak"ı Dr. Kimble'in Türkiye'ye gelişinin, aynı sıralarda basında yer alan
Sosyalist işçi Partisinin kuruluş haberinden çok daha fazla ilgi çeker oluşu.
Geçtiğimiz sinema sezonu boyunca gösterilen bütün filmlerde ele alınan
temalarla, son yılların ekonomik, politik olaylarının genel bir karşılaştırması
bize, **herşeyiyle hayata karşı kapanmış bir ayrı dünyanın donukluğunu gös-
terecektir.** Herşeyin söylenmediği, söylenemeyeceği bir dünyanın... **Belâ**
gibisinden filmlerle, özel otosundaki ABD'li vatandaşın, bir petrol tankerini
takibinden kurtulup kurtulamayacağı türünden son derece özel, son de-
rece "yapıntı" sorunları (!) Amerika gerçeğinin mevcut dinamikleri (anti-
emperyalist, anti-militarist bilinçlenmenin gelişimi, bürokrasinin çarklarından
çıkan pis kokular (Watergate, vb.) yerine dünya halklarına, "heyecanlı" bi-
çimlerde sunarak, aslında geleceğe dönük hiç birşey söylemeyen bir si-
nema, geçtiğimiz sezonun egemeniydi.

Bu sinemanın, "**afyon sineması**" nitelemesini hak edişinin felsefî ne-
denlerinden birisi de **olayları özlerinden kopartarak yansıtıdır.** "**Şeylerin
belirîş biçimi ve özleri vasıtasız olarak çakışsaydı bilimler gereksiz olurdu**"
der **Marx.** Yargıyı daha açarak ilerlersek bilim'in fonksiyonunun olguların
çokluğu, vüzeysel görünümünün gerisindeki özü, gerçek çizgileri bulmak,
temel olan derin iç süreçleri ortaya çıkartmak olduğunu saptarız. "Öz"ün
sadece dış görünüşleri, dış belirîşlerine dayanan bilgi, dünyanın doğru bir
tablosunu veremeyeceği için, **eyleme kılavuzluk da yapmaktan yoksundur.**

Bilime inanmayan bir sinema, bilimle sanatın koparılmaz diyalektiğine
ucuz suçlamalarla ("filmlerde konferans çekmeyelim", "politikanın sanat-
ta yeri yoktur", "lütfen işe sloganları karıştırmayalım", "didaktik kurulum"
vs.) karşı koyan bir sinema, gerçeklik konusundaki idealist tavrını "olay-
ların birbiri arkasına sürüp gittiği" çizgisel anlatımı ısrarla kullanarak so-
mutluyor. Neden sinema, gerçeği değil de "gerçeğin benzeri"ni yansıtıyor
sorusunun cevaplarından birisi de diyalektik düşüncenin öz olgu birliğe-
liğini açıklayan kategorisi içersindedir. Gerçekçi olmak salt olguları "ta-
rafsız" (?) bir "objektiflik"le (?) saptamak değil, "**çelişkileri anlamak ve
onları aşmak için**" olguların temeline inerek özü ortaya çıkartmaktır. Bu
açıdan bakıldığında bilimin yani **vasitanın** filmin içersinde olması, öz hak-
kında açıklamalar getirmesi, gerçekçi olmanın yüklediği bir **zorunluluktur.**
"Toplumcu gerçekçi sanatçı, toplumsal ilişkilerin karmaşık **nedenselliğini**
açığa çıkaran, egemen düşüncelerin, egemen sınıfın düşünceleri olduğunu



Steven Spielberg / BELA

belirten, insanların karşılıklı ilişkilerinde varolan çelişkilere işaret edip bunların içinde geliştiği koşulları gösteren, gerçekliği çalışan sınıfın ve onun sosyalizm yanlısı düşünsel bağlaşıklarının bakış açısından ele alan sanatçıdır.' (Brecht, Aktaran : Marcel Martin, Gerçek Sinema sayı 5)

Bu diyalektik bağın değerlendirilmediği filmlerde iki tavrıdan söz edilebilir. 1) İdealist estetiğin teorik ve pratik etkilerinden tam bir kopamayışın sonucu ortaya çıkan bilinçsizce bir değerlendirmeyiş. 2) Sınıfsal bir tercih sonucu bilinçli olarak değerlendirmeyiş. (İsyan'ın bazı yönleri bu kategori içersinde tartışılabilir. Fakat genelliği ağır basan bu çalışma içersinde, İsyan'ın bütün yönleri hakkında yapılacak değerlendirmeler, istenilen genişliğe ve açıklığa ulaşamayacağı için, bu sinema mevsiminin bir anlamda bu tek "özel" örneği ancak ayrı bir yazı ile ele alınabilir).

Geçtiğimiz film mevsimi boyunca izlenen filmlerde genel olarak ikinci tavrın belirgin bir şekilde ortaya çıktığını saptayabiliriz. **Sanatı bilimden kaçışın bir sığınağı** olarak gören idealist estetik için böyle davranmak kaçınılmazdır. Çünkü bilim, "gösteri sineması"nın gerçeği tahrif ederek, "gerçeğe benzer"i gerçek diye yutturmaya çalışan "mizansenler"inin ipliğini pazara çıkartabilen en etkin güçtür.

Örneğin bilimin yargıçlığına başvurduğumuz zaman "Bir Demet Meneke"nin koskoca bir yalan olduğunu belirleyebiliriz. Sosyal bilimler, olguların, olgulardaki insanların, insanlar arasındaki ilişkilerin özünü verirler bize. Bir burjuvanın hümanist kavramlarla tanımlanamayacağını, onu gerçekçi

(bilimsel) olarak tanımlamak için, üretim ilişkileri içerisindeki yerinin ortaya konması gerektiğini verirler. Hele onu halka tanıtmaksa söz konusu olan ve tanıtıcılar onu **sınıfının genelliğinden** soyutlayarak, bir masal ülkesinin prensi olarak sunuyorlarsa, giderek halkta kof özelemler uyandırılmak isteniyorsa, bilim bunu kabul etmeyecektir. Tefvik Salah'ı anlatan Tahir Şeria'nın şu sözlerine bu açıdan yeniden bakalım: "Başka yerlerde halktan insanların çok iyi, zenginlerin hep kötü olduklarına rastlanır. Tefvik Salah'ın kendisi hiç de iyi değildir. **Kişilerinin "iyiler" ya da "kötüler" olması onun umurunda değildir. Şu paşanın veya bu devlet memurunun çok insancıl nitelikleri mi var? Hiç önemli değil;** esas olan, gerçeği nesnel olarak gösterip bilinçlendirmeye çalışmak ve daha çok da **"bu gerçeğin niye böyle olduğunu kanıtlamak"**tır. İnsanları savaşmaları için harekete getirmek, köleleştirme, sömürme ilişkilerini, toplumsal zıtlaşmaları, cehalet ile bilimi, yoksulluk ve işbirliğini, örgütlenme ile anarşiyi ortaya döküp göstermek, antagonizmi ve antagonist çıkarlar arasındaki güçler ilişkisini anlatmak. Yeterli bilinçlenmeye erişememiş halk topluluklarıyla, bu toplulukların kendi durumlarını doğru olarak irdelemesini engellemek için tüm güçlerini birleştiren (para, yönetim mekanizması, ordu, polis, yasalar) sömürücüleri (feodaller, burjuvalar, bürokratlar) ortaya koymak." ("Tefvik Salâh ve Aldatılmışlar", Yedinci Sanat, sayı 9).

"Ekonomik, toplumsal ve tarihsel olarak şekillenmiş" insan anlayışının karşısına, **"yalnızca kendi zekâsıyla, kendi isteğiyle, kendi düşünceleriyle hareket eden insan"** (kendi sözcüğü yerine prodüktör, işletmeci, düzenin yasaları, sansür, bunlarla uzlaşma halindeki yönetmen, senarist gibi kavramlar da kullanılabilir) anlayışını çıkartan idealist görüş bu felsefeyi temel alarak, (sermaye zaten var) yaratıyor **"gerçeğe benzer"**i. İnsan belirlenmesinde bilimin değil, sermayenin koyduğu ölçütlerin (bu ölçütlerden biri de hümanizmdir) geçerli olmasıdır ki, bir mevsim boyunca karşımıza "fabrikasını işçilere bırakan patronlar", "fabrikasını sevdiği kız uğruna karısına devreden patronlar", "talan peşinde koşan Türk aşireti" (halk değil) gibisinden zor katlanılır saçmalıklar çıkabiliyor.

Kapitalizm öncesi kalıntılar içeren bir ülke olan Türkiye de sermayenin, dinsel motifleri yoğun olan filmlere de yatırım yaptığı görüyoruz. Geçtiğimiz sinema mevsiminde **Yücel Çakmaklı**, "Millî Sinema" doğrultusunda yaptığı çalışmalarına **Ben Doğarken Ölmüşüm, Oğlum Osman, Diriliş** filmleriyle devam edışıyle dikkati çekti. **Ben Doğarken Ölmüşüm** yoğun şartlandırma çabalarının bir diğer değişik biçimine örnekti. Yoksul halka "pembe düşler" kurdurtan, onları "iki saatliğine" de olsa günlük hayatın katı gerçeğinden uzaklaştıran "mutlu son"lu "neşeli" filmlerden farklı olarak, **Ben Doğarken Ölmüşüm** gibi koyu melodramlarla, egemen sınıflar, halkın gerçek acılarının yerine, sahte ve abartılmış acıları "beyaz perde"ye getiriyorlar, bilime aykırı olarak maddeyi "doğarken öldürerek" halkı acılar karşısında tevekküle çağırıyorlar, halkı adeta acı çekmekten zevk alan Orhan Gencebay gibi mazoşist tiplere benzetmeyi amaçlıyorlar. Halkın acılarına popülistçe "ortak oluşun" din unsuruyla takviye edilişi so-

nucu ortaya daha etkili olabilen melodramlar çıkıyor. Özellikle Anadolu sinemalarında "iyi iş" yaptığı bildirilen **Oğlum Osman**'da "batılı" bir Alman fabrikatöründen İslâmın kıymetini bilmeyi öğrenen genç bir "müslüman burjuva"yı anlatırken gerçeği soysuzca tahrif ediyordu. (Bir burjuva çocuğunun züppeliklerini, batı hayranlığıyla özdeşleştirdiği devrimciliğin sonucu olarak göstererek, "dinine bağlı", "insancıl" bir Alman burjuvası tipi yaratıp, onu batı uygarlığının yaratıcılarının simgesi olarak sunarak, bu burjuvanın ağzından halkımıza "ahlâk dersleri" verdirterek, batının halklarına ait ürünleri sorumsuzca yadsıyarak...) Yücel Çakmaklı bu filmiyle aslında yabancı sermaye ile kolayca uzlaşabilen mütegalibenin bu uzlaşma sonucu ortaya çıkan kozmopolit ideolojisini somutluyor ve savunuyordu. Bu kozmopolitlik, Çakmaklı'nın, filmine dünya sinema endüstrisinin (finans kapitalin) ürettiği dinî filmlerden (Ben-Hur, On Emir, Peygamberler Tarihi) parçalar monte etmiş oluşuyla daha bir somutluk kazanıyordu. Tabii bütün bu işlerin "millî" etiketi ve de patenti altında yapılmakta olduğunu yeniden hatırlatmakta yarar var!

Bu noktada neden burjuvazinin bilimin düşmanı olmak zorunda olduğuna da, sinema gerçekliği içerisinde bir cevap bulabiliyoruz. Sermayenin çok önemli ölçüde egemenliğinde olan kapitalist ülkelerin sinema endüstrisi, bilime saygı duymayı kabul etseydi (ki olamaz) filmler etkin bir mistifikasyonun araçları olma fonksiyonunu kaybederlerdi. Eğer gelecekte söz konusu olan, tekrarlanmalıdır ki "**yeni sinema**" içerisinde bilime yer veremeyi, geçicliğin bir zorunluluğu olarak savunacaktır. Basmakalıp saldırılar, arkalarında tarihsel gelişimin mahkûm ettiği koskoca bir "gösteri" sineması'nın savunulamayacak mirasını taşıyorlarsa, "**yeni sinema**" için önemsencek engeller sayılmayacaklardır.

Olgularla öz arasındaki ilişkiyi saptamak istemeyişin devamı olarak yaklaşılabilecek, bir diğer oportünizm örneği de, filmlerin "sonuç"larının, gelişimin "gerçeğe benzer" mizansenlerle hazırlanışının neticesi olarak, son derece sapıtıcı karaktere sahip oluşlarıdır. Sonuca gelinceye değin "**bahaneler**"in "nedenler"in yerine kullanılması sonucun istenilen subjektif niteliğe sahip olmasını sağlayabilmektedir.

Örneğin "**Şok**"ta ulaşılan, herşeyin umutsuz bir tekrarlanış içerisinde devam edeceği gibisinden karamsar bir sunuşun subjektifliği, nedenlerin belirlenmesinde görülen bilinçli bir kaçış yüzündendir. "iyiliksever" bir kadının tanıklığıyla yetinilerek, bu tanıktan başka tanıkların olamayacağı izleniminin verilmesi, olayın sömürü ilişkilerinin genelliği içerisinde değerlendirilmesinden kaçılması, varılan "**sonuç**"u yapay kılmıştır. Oysa Fransa gibi: sosyal olayların tanığı olabilecek ve pasif bir tanık olarak kalmayıp, gerekli müdahaleleri yapabilecek örgütlülüğe sahip bir işçi sınıfının etkinliğini gösterebildiği bir ülkede, gerçeklik çok zengin alternatifler taşıyabilir. Tabii ki gerçeğe saygı duymaktan korkmayanlar için...

"**Neden**"in çok önemli bir gerçeklik unsuru olarak değerlendirilemeyeşi, seyircilerin olgular arasındaki ortak yönleri kavramalarını da önleme

ye yarar. Seyircinin "değişik" film özlemi bu açıdan düşündürücüdür. Her filmin, diğer filmlerden farklı özellikler taşıyor görünüşte ilgi çeker oluşu, işlevleri yönünden bakıldığında, **ampirist (dar deneyci)** bir görüş tarzının benimsetilmek çabasının belirtisi olarak değerlendirilebilir. Hep olgularda kalış, nendenler üzerinde durmayı, seyircinin özelden genele, genelden özele ulaşmasını istemeyen bir ideolojinin bilinçli sesi midir aslında. Herşeyi sürekli bir tekrar içersinde gösterebilmek çabasında olan bir sinema için "nedenler" üzerinde bilimsel analizlere gitmemek bir zorunluluktur. "Neden" aynı zamanda, aynı mekânda "sonuç"ta olabileceği için, "neden"siz bir sinemanın "sonuç"u gerçek değil "gerçeğin benzeri" olmaktan öteye gidemez. "2001"de Dave'in Tanrıya ulaşması "sonuç"u, "nedenler" bilimsel bir değere sahip olmadığı için gerçek "sonuç" olarak kabul edilemezdi. "Nedenler" in film içersinde, derinlemesine bir araştırmanın ürünleri olarak, bilimsel boyutlarıyla yerini alamayışının tipik bir örneği de **Düğün**'de karşımıza çıkıyordu. Kavga etmek için Zelha'lara gelen Zeki şöyle konuşuyordu; "iyiyim ya... Sen de iyisin Zelha abla. Bu da iyi.. Sen de.. Bu garip de iyi adam.. Hepimiz iyiyiz... İyiyiz ya niye böyle oluyor.. Niye? Niye?" Sorulabilir; "nedenler" karşısında cevapsız bırakılan sorularla yetinmeyi (böylece film kişilerinin bilinç düzeyinin ilerisine geçmeksizin) gerçeklik olarak kabul eden bir sinema anlayışı "niye"lerin cevabını bulmuş olan **bilinçli insanlar gerçeğine** nasıl çevirebilecektir kameramız

Bu tavır karşımıza çıkan filmlerde niçin "sonuç" a aşırı bir önem verildiğini de açıklar. "Sonuç"un hazırlanışındaki temelsizlik, giderek, "sonuç"un aldatıcı, cezbedici kılıflarla örtülerek, kofluğunu gizleme isteğini doğurur. "**Mutlu son**"larla dolu filmler, diyalektik süreci (niceliklerin birikimini) yadsıyan bir sinemanın, yokoluş sürecinin niceliksel birikimleridir.

Bilimin çeşitli olanlar ve tesadüfler, olağan ilişkiler gerisindeki zorunlu iç ilişkileri bulmak zorunda oluşu gerçeğinin inkârı, idealist sinema anlayışının bir diğer özgül felsefi tavrını ortaya kor. Bu anlayış, **gerçekliğin zorunlu yönelişlerini** belirlemekten kaçarken, aksine, tarihi **tesadüfi** olayların karmaşık bir yığını olarak kavratmak çabasına girer. Kapitalist üretim ilişkilerinin var olduğu ülkeleri mekân olarak seçip, binlerce "mizansen"le karşımıza çıkan filmler, düzenin geleceği üzerine hiçbir şey söylemezler. Bu düzenin geçici olduğunun zorunluluğu kesinlikle yansıtılmaz. Her gerçeklik oysa mutlaka **zorunlu olan** ve **zorunlu olmayan** unsurları aynı anda içinde taşır.

"**Asiye Nasıl Kurtulur**"da zorunlulukların altı çizilmez. Düzenin tanımı yapılmayarak, düzen devam ettiği sürece fakir halk kızlarının "kötü yol" a düşebileceğinin bir **zorunluluk** olduğu saklanır, bireylerle tesadüflerin yön verdiği "gösteriler" çözüm içermeyen kadenci sonlarla gösterme "gerçekçilik"ler yapılır. "**Amansız Mücadele**"de **Bart Cordell**'in faşizmle "hesaplaşması" (!) da göstermelik bir "gerçekçilik"tir (!). Bugün anti-faşist görünen liberal bir burjuva, yarın kendi çıkarları tehlikeye girdiği anda, faşist olabilir. Gerçekliğin bu zorunlu yönünü belirtmekten kaçarak, değişmelerin kitlelere neler getirebileceğini söylememeyi amaçlayan, bu tip filmlerle, "sinemamız" politikadan da bahseder görünüp, avcılığa çıkar.



Lütfi Akad / DÜĞÜN

Tesadüflerin sonsuz derece revaçta olduğu bir sinemadır karşımızdaki... Oysa gerçekçilik, tarihsel anın tahlilini yaparak, gerçekliğin zorunlu yönelişlerini açıkça belirleyerek yapılabilir. İlerici bir filmde kapitalizmin çöküşünün zorunlu olduğu söyleniyorsa, bu filme katılmış "suni bir nutuk" değil, gerçekliğin, bilime dayanılarak, dürüstçe yansıtılışdır.

Sorun insanlara, "binbir türlü" olaylarla dolu bir kaos içinde yaşanılmadığını, gerçekliğin kolayca kavranabilecek genel yasalarca belirlendiğini anlatabilmektedir, tarihsel oluşumun zorunlulukları nelerdir sorusuna cevaplar arayabilmektir. **Tevfik Salâh** sinema kuramının özünü şöyle açıklıyor. **"Halkın tarihsel oluşumunun her anında, halka söylenmesi gerekenleri söyleme sanatı."**

Diyaletik gelişim, olanakların gerçeklik haline dönüşümünün sürecidir. "Olanaksız" ise, nesnel yasalara aykırı olduğu için hiçbir zaman gerçekleşemeyecek şey olarak tanımlanır. Olanakla gerçeklik arasındaki bağlantının ele alındığı diyaletik düşünüşün bu kategorisi; bir mevsimin değerlendirilmesinde diğer bir ölçü olarak kullanılabilir.

İdealist filmler, olanaksız gerçeklik haline getirmenin sürecini yansıttılar. Nesnel yasaların karşı durulmazlığı **"filmsel gerçeklik"** için "çocuk oyuncu" dır sanki. Bu tavir, hayatın nesnel yasalarına bağlı olmayan, en olanaksız hayalleri "gerçeklik" haline getirebilen, "süper", "olağanüstü" kahramanlara dayanan bir sinemayı doğurmuştur. Bu sinema, kitlelere, tek başına, çelişmelerini çözmek için mücadele eden, kazanan binlerce kahraman getirmiştir. Oysa hayat bize her gün bu "sinemasal gerçeğin" tutarsızlığını göstermiyor mu? **"Kişisel bir kurtuluş yoktur, bir toplumsal sorunun bir davanın parçası olarak yola çıktığında"** (Tevfik Salâh'dan aktaran Tahar Şeria, Y.s. sayı 9). İnsanlığın önündeki **"çözümlenebilecek problem-**

ler"ın' bütün boyutlarıyla tanımlamasını yapmaktan kaçan bir sinema, gerçeklik haline dönüşmesi mümkün **"olanak"**lar hakkında uyarıcı bir etki yapmaktan uzaklaşır, **"olanaksızlar"**  zerinde yoğunlaşarak uyutucu bir etki yapar.

Dünyanın şu andaki gerçekliği içersinde tarihin gelişimiyle çakışan olanaklar nelerdir? **"Olanaksızların sineması"**nı eleştiren **"yeni sinema"** bu sorunun cevabını içeren ürünlerle, sinemaya toplumsal bir işlev kazandırır. "Olanaklar"ın gerçeklik haline d nüşm  ise ancak kitlelerin toplu davranışlarıyla sağlanabileceği için, "birey"lerin tekil davranışlarını  n plâna çıkartan sinemanın gerçeği değil, "gerçeğin benzeri"ni vermek zorunda olduğunu ortaya koyar. Geçtiğimiz sinema sezonu boyunca bir yiğin film oyalayıcı ayrıntılarla süslenmiş suni çelişmeleri ierişleriyle, seyircilere **"pembe hay ller"**den başka birşey getirmediler.

"İnsanı acımaşız ve sürekli bir bombardımandan kurtarmak, ona ses sizliğin alanını, kendini bulması için sakinliğini geri vermek, insan duyarlılığının ve d şunmenin, aydınlığın niteliklerini kazandırmak gerekmektedir." (Elias Condal, Yedinci Sanat, sayı 3, Siyasal film, siyasal hareket)

Her yeni film sezonu, yeni bombardımanlar getiriyor. Nitelikte bir değişmeden söz edilemez. Sadece bombardımanların etkinliğini arttırmak için **"mal farklılaştırmaları"** yapıyor, dünya film endüstrisinin pazarlamacıları. **"ıta Filmleri"** halkı bir kaoslar dünyası içersinde tutabilmek için, daha yoğun yabancılaştırıcı unsurlar taşıyışlarıyla, bu farklılaştırmanın son  rneği olarak istilâ etti sinemaları.

Bir mevsimin genel değerlendirmesine giderken, filmlerin siyasal bir işleve sahip olduklarını yadsıyan anlayışın, gerçeği değil "gerçeğin benzeri"ni yansıtan bir sinemanın ancak **"reklamcısı"** durumunda kalacağı bilinmelidir. Çünkü sinema, siyasal yönünü bazı "slogancılar"ın (!) abalarıyla değil, doğuşuyla beraber kazandı, kazanmak zorundaydı. Dünya, nasıl ki insandan önce, zaman ve mekân içinde var olduysa, sinema da, siyasal yönüne, bunun insan tarafından bilincin aydınlığına çıkartılmasından önce sahipti. Sinemayı bu yönüyle kavramayan bir tavır, bunun için sinema mevsimi gerçeğini değil, **"sinema mevsimi gerçeğinin benzerini"** eleştirebilir ancak...

‘‘ KIZGIN TOPRAK,, OLAYI

‘‘Kızgın Toprak’’ geçtiğimiz aylar içerisinde ‘‘bir olay’’ haline getirildi.

‘‘Yedinci Sanat’’ın 12. sayısında yer alan eleştiriyile gerici ideolojik yapısı hakkındaki görüşlerimizi belirtmiş olduğumuz bu filmin etrafında kopartılan görünüşte parlak ama özünde kof gürültülerin temelsizliği ve sahteliği kuşkusuz tarihin gelişimi tarafından mahkûm edilecektir. Fakat, kuru gürültüye pabuç bırakmayacak olan herkes, haklı sorular yönelterek, gerçeği bilincin aydınlığına çıkartarak tarihin daha çabuk karar vermesini sağlayabilecektir.

‘‘Kızgın Toprak’’ın önem kazanması, kapitalist üretim biçiminin vazgeçilmez unsuru olan reklâm mekanizmasının ustaca çalıştırılması sayesinde olmuştur. Filme kaynaklık eden Osman Şahin’in hikâyesi ise yine kapitalist üretim biçiminin ve onun ideolojisinin öngördüğü şartlara uygun olarak **kullanılmıştır**. Sürecin, pazarlama bölümünde, Osman Şahin imzası reklâmın daha güçlü olabilmesini olumlu yönde etkilemiştir. Bu noktada Brecht’i dinlemekte yarar var :

‘‘Kentsoylu öğretilerde bir kişiliği dile getiren sanat yapıtı, pazara sürülmezden önce, bütün öğelerin birbirinden ayrıldığı kesin bir işleme sokulmalıdır; böylece, söz konusu öğeler, bir bakıma teker teker sürülür pazara (...) Özgün yazar yapıtın pazarda işletilmesi gereksinimleriyle bir kenara itilmeksizin, filmin bir ya da birkaç yeni yazarı olabilir (bunların hepsi ayrı bir kişiliktir). Yazarın adı bu değiştirilmiş yapıt için kullanılabilir, yani yapıt bir yana bırakılır, yazarın adı kullanılır. Hattâ düşüncesinin meyvesi, yani ne olduğu belli yapıtı bir yana bırakılıp aşırı solcu bir aydın oluşu da kullanılabilir. Gerçekten de, metin anlamsızlaştırıldıktan, yeni bir anlam kazandırıldıktan ya da iyice anlamsız hale getirildikten sonra, yapıt için yepyeni bir kullanma biçimi bulunabilir. Yapıtın ilk savlara, toplumun değer verdiği, yerleşik düzene katılabilecek ve piyasaya ünlü birinin adını taşıyarak gelen bir sav biçimine getirilip yozlaştırılabilir. Edebiyatın içeriğine yeni bir biçim, ya da biçimine değişik, ya da belli ölçüde değişik bir içerik verilir. Ayrıca, biçim konusunda, konuşmaların biçimiyle oyun biçimi ayrı ayrı ortaya çıkabilir. Anlatısal içerik başkaları tarafından okunabilir, kişiler başka bir anlatıya aktarılabilir falan. Sanat yapıtlarının böyle parçam parça edilmesi, ilk bakışta, kullanılmaz hale gelmiş, artık yürüyemeye-



"Kızgın Toprak"ta Fatma Girik ve Tamer Yiğit

cek arabaların uyduğu piyasa yasalarına uyar gibidir; eskiyen arabalar daha küçük birimlere ayrılır (maden, koltuk, lâmba falan gibi...) ve satılır. (Bertolt Brecht: Sinema Üstüne Yazılar; Çağdaş Sinema, sayı: 3, sf. 28).

"Kızgın Toprak" olayı ile karşımıza çıkan durumun edebiyat yapıtlarının sinemaya uyarlanması ile ilgili yönü, aslında genel bir niteliğe sahiptir. İlerici yazarların yapıtlarını sömürmeye, kendi bünyesinde eritmeye son derece hevesli bir sinema "sektör"ü bütün kapitalist üretim biçimlerinin var olduğu ülkeler için yaşayan bir gerçekliktir. Yaşayabilmek için "taze kan" arayan film yapımcılarının öne sürdükleri "yem"lere (geçmişteki deneyleri dikkatle hatırlayarak) kanmamak gerekiyor. Bu "yem"lerden en geçerli olanlarından birisi de, film sayesinde yazarın geniş kitlelere "ulaşabileceği" demagojisidir.

Osman Şahin'in "Kızgın Toprak" olayını değerlendirdişi, ilerici edebiyat yapıtlarını yağmalamak için sorumsuzca bir hücumla geçmiş olan film yapımcılarının arttığı şu günlerde, yazarları uyarabilecek bir deneyin aktarılışı açısından önem taşımaktadır. Yazar, herşeyden önce, eserini eksiksiz olarak değerlendirmeli, kendisini düşlere kaptırmamalıdır. Yazar bir irdeleme süreci içerisinde yönelteceği sorularla insafsız bir endüstrinin varlığının bilincine varmalıdır.

“Kızgın Toprak” filminin yeniden pazarlanmasında kullanılan en önemli olay da “Taşkent Film Şenliği”dir. Bu noktada bazı sorular ve kuşkular kaçınılmaz bir şekilde insanın kafasını kurcalamaya başlamaktadır. Bunlardan ilki, filmin Taşkent’e gönderilmek üzere seçimi, ikincisi de filmin Taşkent’te ödüllendirilmesidir.

“Türk Sinema Yazarları” olarak Taşkent’e gönderilmek üzere filmi seçenler kimlerdir ve bunu hangi ölçüler ve görüşler içinde yapmışlardır? Açık şekilde gerici bir öz taşıyan böyle bir filmi Taşkent için uygun görenlerin gerçek amaçları nelerdir? Bizim kuşkumuz, kendilerini “Türk Sinema Yazarları” olarak niteliyenlerin, ayrıca kendilerini ilerici, hatta devrimci bile gösteren kişiler olduklarıdır ve bu seçimi yaparken de filmin özünden çok “Taşkent” ile olan ilişkilerin sürdürülmesi ve film seçme inisyatiflerinin kaybolmamasını amaçladıklarıdır. Çünkü “Taşkent’e gönderilebilecek doğru bir Türk filmi bu yıl yapılmamıştır, bu nedenle hiç bir film öneremeyiz” diyebilmek çok zordur; çünkü başka yollardan bir filmin devreye girmesi bu “seçicilerin” işlevlerini yok edecektir. Ya da bu “Türk Sinema Yazarları” sanılanın tersine gerici, tutucu kişilerdir ve “Kızgın Toprak”la çok isabetli bir seçimi doğal olarak gerçekleştirmişlerdir.

Filmin bir Sovyet Cumhuriyeti’nin başkentinde ödüllendirilmesi de oldukça garip bir durum yaratmakta ve bazı kuşkuları doğurmaktadır. Gerici bir öz taşıyan, ayrıca sinematografik olarak da pek başarılı olmayan bir film için “ödülsüz bir şenlik”te, ödül yaratılması ve verilmesi olayının gerçek yüzü nedir? Burada sorun, Sovyetler Birliği’nin bir iç toplumsal-siyasal sorunu gibi belirlemektedir. Taşkent’te “Kızgın Toprak”ın seyirciler tarafından aşırı bir sevgi gösterisiyle karşılanmasının ve yazar Cengiz Aytmatov’un ısrarlarının (Aytmatov’un Sovyetler Birliği’nde geleneksel köylü ideolojisinin tutuculuğa tâviz veren bir yazar olduğunu ve bu konunun dergimizde daha önce yayımlanan “iki Aytmatov Uyarlaması” yazısında da ele alındığını hatırlayalım.) “Şenlik” yöneticilerini filmi ödüllendirmeye zorlamış olduğu görülmektedir. Açık olarak gerici bir filmin sırf Türk filmi olduğu için bu denli ilgiyle karşılanması Sovyet iktidarı açısından düşündürücü olmuştur kuşkusuz. Sosyalist toplum ilkelerine ters düşen bir film sırf Türk filmi olması nedeniyle Türk bölgesinde alkışlanmaktadır. İşte halkın bu tepkisi karşısında etkisiz kalamayan “Şenlik” yöneticileri halka “ödün” vererek film için bir “ödül” yaratmışlardır. Bu ödülün oyuncu olarak Fatma Girik’e verilmiş olması bile film için yeterli bir reklâm unsuru olabilmektedir. İşte “Kızgın Toprak” olayındaki aldatmacaların bir yönü de Sovyetler için bir iç çelişki ve seyirciye verilen ödün olarak beliren davranışın bize “ödül” olması ve bu yolla filmin bizim seyircimize de reklâm edilerek gerici çizgedeki ideolojik etkinliğini sürdürmesi, arttırmasıdır.

YEDİNCİ SANAT

OSMAN ŞAHİN'İN HİKÂYESİ

MUSALLİM İLE KUŞDE

Henüz kapının eşliğindeydi.

— Bana dokanma ağaaam, diye bağırды karısı.

Durakaldı Musallim. Şaşırmıştı. Güçlülükle bir kaç adım atabildi.

— Vay Kuşde, vay benim helâlim.. Senin dilin ne söyler ki, yüzün bana garip olmuş? Baksana erin Musallim'dir ha, çıkıp gelmiş mahpustan?

Kuşde duymuyor, konuşmuyordu. Sesleri alacak vakitleri yitirmişti kulakları âdeta. Ağlıyordu da.

Uçuklamış dudaklarını açtığıında, grtlağına çökülüp zorla alınmış bir çift söz, ağzındaki umulmayan.

— Sen gittin gideli, nice dalga denizler aşmıştır üstümden. Kirlemişler beni Ağaaam... Duy kulağıında, özbeöz avradıyın ağzından. Günahlamışlar beni. Ondandır sana lâyük gelmeyişim. Ondandır yolunu gözleyişim...

Musallim'in bir kaç damla kezzaptı sanki, yüreğini delip geçen. Bir zaman konuşamadı. Sonunda gene de güçlendirebildi sesini.

— Hele tez söyle avraat? Hangi düşmandır, benim olana el atan?

Kuşde nin yüzü ölümlüydü. Saçı-başı dikelmış...

— Cello'dur ha, diye bağırды. Uşaklarıdır birlik olup tepeme çökenler. Boğazıma orak takıp, ırzıma geçenler.

Artık ak yanları karaydı Musallim'in. Soluğu mayalı değildi yaşamaya yeniden. Öylesine bir öfkeydi ki gelip içinde kabaran; dağa-taşa yetecek kadar...

Birden kapı ardındaki mavzeri kaptı. Fırladı dışarı.

Çiğ gibi dolu yağıyordu dışarda. Hem de atın yelesini kırpacak kadar. Ama, Musallim için dolusuzdu her yan.

Atına atladı. Dağları tutan bir parıltı seziliyordu kinli gözlerinde Dizginlerini canlandırdı elinde. Geride bıraktı, geride bıraktı. Bir zaman bir kararsızlığı yaşadı, öldüreceğini seçmek arasında. Sonra havvanının karını toplukladı. Doludizgindi şimdi atı, yağın dolunun altında.

Kuşde'nin başı uzandı içerden. Ağıt yüzlüydü. Kocasını aradı dolu ziğliminin içinde. Boşanmış gidiyordu atlı. Kayboldu olacak... Korkuya kapıldı birden..

— Koma beni, koma beni, diye haykırdı. Böyle çekip gitmen için mi beklemişem bunca aydır yolunu? Kurbanam, komaa...

Yalın ayak, başı çıplak koşmaya başladı Kuşde.

Dolu, dinme nedir bilmiyordu. Çırpıyordu ağaçların tozunu. Kıraç tarlaların yüzünde, kızgın saç üstünde oynayan mısır taneleri gibi tinkişiyor, sığır sırtı tepelere doğru kayıp gidiyordu önü. Kuru kenger topları savruluyordu rüzgarının önünde; gevrek hişirtlar çıkararak...

Musallim, az sonra görünmez etti kendini. Zaten geri dönmeyi niyetinden yok eden bir hızdaydı atının gidişi. Bilebildiklerinin tümü bir deyimle kesip, sıvrılmıştı şimdi. "Öldürmek.." Bu kelimeyle başlıyor, bitiyordu inancının tümü. Ama bu bir kelimenin inancı ona, bozkırı bile dolduracak sözler ettiriyordu kendi kendine...

— "Ula Celloooo.. Ula kottoş... Bu sefer sana öyle bir oyun edeceğim ki... Hemi de bir gör, bak. Kuş uça kanadıylan, yılan aksa göbeğiyle, acep derman bulup koyabilecek mi yerine, ve de, bu can bu tende durdukça. Kökünü - Kürtmücünü.. Kümesteki tavuğunu... Ula nerede görülmüştür, ersiz-sahipsiz bir kancığın tepesine çöküldüğü? Boğazına orak takılıp üstüne uçkur çözüldüğü? Tut ki, töremiz düşmanlık olsa bile?.. Eyi hoştur babo, madem ki keskin bıçak yapmaktı beni maksadın. Hoştur, olmuştur... Artık benim de kanyı sağ etmemek boynumun borcudur, Cellooo... Nasıl ki İslâm'ın şartı beştir kara kadim kitapta. Bir kol fişeklen, bir tüfektir şimdi buna ilâve. Bunu böylecene bilesin, it oğlii..."

Cello'yla sürtüşmesi, bir-iki yıl evvelinden başlıyordu. Musallim o yıl, elinde ne var, ne yoksa dökmüş-döşürmüş, bir sal satın almıştı Birecik'ten. İşte ne olduysa o zaman olmuş, karşısında bulmuştu Cello'yu.

— Ne yapıysan ula, diye çıkışmıştı Musallim'e. Şimdik bu senin yaptığın, ekmeğimi çatal etmek değil de nedir, hemin orta yerinden?

Şaşırmıştı Musallim.

— Bire babam, sana ne benim gemimden? Bir şer-iz mi tutmuşam

— Ula sakarlık etme? Sen de biliysen ki, bu havalide gemi yüzdürmek, sürü geçirip harç almak, herdayım bana yazılmış bir haktır.

— Eyi ya babam, sen Kâzo'lusan. Bense Musayip'li. Bundan böyle herkes kendi köyünün mahlûkatını geçirip, taşısı ya? Yetmiy mi?

Ama Cello'nun huyu yumuşayacak gibi değildi. Pekti öfkesi.

— Vallaha aşiret gelse, yürüse üstüme, gene razı olmazam. Sana benden bu kadar.

Çenesinin altına girercesine sokulmuştu Musallim.

— Bak Cellooo, demişti. Sen zenginsen babam. Herdayım elin sebil, cebin boldur yanime. Benimse halim meydanda. Ne bir tarlam-tapanım vardır. Ne de, canım iki topak ekşi erik çekse, uzanıp koparacak ağacım... Gel etme-eyleme. Bunca masarîf etmişem. Topal et huyunu da, uzlaşak seninle?

Musallim, giderek daha doymaz bir hınçla kamçıladı atını. Atın topukları kanatlandı süvarisinin kanı kanına geçmişcesine... Ancak, yolunun ucu birdenbire Çayırdüzü'ne çıkınca, şaşırdı. İki yanına bakındı. Gözleri tanıdığı yerleri görüp anlama gücünü yitirmişti âdeta. Buna rağmen anladı, yolunun Kâzo'ya değil, bir başka köye saptığını. Bir "neuzubillah" çıktı öf-

ke kokan nefesinden. Tekrar gerisingeri dizgin aldı. İzinin üstüne geri döndü.

Kese yoldan, kayalıklara doğru tutturdu. Kendi köyü Museyip'in altbaşındaki söğütlüğe kadar indi. Kâzo'ya giden yol, buradan ayrılırdı çünkü. Daha kavşağa girdi girmedi. Tiz bir çığlık kaptı kulağı. Yağan dolunun koyaklarda yankılanan haşılısında kendi kendine inceliyor kalınlaşan bir çığlık.

Musallim, durdurdu atını. Gelmekte olan bir karaltıyı seçmeye hazırlandı gözleri. Kuşde'yi düşekalka gelmeye çalışan. Öfkesi, daha bir korlandı Musallim'in. Gözleri kara bir elmasa döndü. Yanıp söndü çukurunda.

Artık karısı, öfkesiyle, düşmanı arasına girmiş bir yabancıdan farksızdı şimdi.

Kuşde, kocasının özengili ayaklarına atıldı.

— Koma beni, koma ardlarında beni beni, diye uvundu. Ne yanlara gi-diysen, ne yanlara Gitmeeee... Al canımı... Al canımı da gideceksen öyle git al, ahlaramı düşmandan...

Musallim konuşmadı. Ona bakıyordu. Baktıkça gözleri koyu-sert bir sessizliğe dönüşüyordu.

Ansızın bir tekme kaktı karısının göğsüne. Kuşde geri devrildi. Ama, bırakıcı değildi peşini. Toprağı yolarcasına kalktı yerinden. Seğirtti; ayakları yarılacak mı, yırtılacak mı demeden. Gitmekte olan atın boynuna atıldı, attı kendini.

— Öldüüüür, diye yakardı çığlık çığlığa yeniden. Öldür... Nasıl olsa can gövdeme mülk değil. İşte atın, içte saçım. Bağla kuyruğuna... Bağla kuyruğuna da, sürü canımı ardından. Artık karartacak günlerim yok benim.

Musallim, atın dizginlerini çekti. Omuzundan omuzundan solumaya başlamıştı ama. Birdenbire sıyrılıverip indi yere. İnmesiyle, hayvanının yularını sıyırması bir oldu başından. İkiye katladı, ver ha, ver ha.. Çırpa çırpa döğmeye başladı Kuşde'yi. Kıvranıyordu altında, dolu geçmiş sütleğen kurd gibi bükül bükül... Ama bunca acı, gene de baskın çıkamıyordu canına.

— Vur ağam, vuuuur, diye yalvarıyordu. Akibet mert; ölüm nasıl olsa gelecek. De vur...

Bir iki daha vurdu. Sonunda boşadı döğme işini, Musallim. Öfkesinin boşalıvereceğinden korkuyordu belki de. Döndü. Atını aradı dolu yağmurunun içinde. Az ilerdeydi at. Bir yaban incirinin dibine siper etmişti gövdesini. Oraya doğru yürüdü.

Dayadı sırtını incir ağacına. Kimsesizliğinin, biçaresizliğinin direğiymiş bu ağaç şimdi. Koskoca bir yalnızlığın harmanıydı üstünde üğünen. Öylesine bir yalnızlık ki, o anda canını ayakta tutan kını daha yoldaş çıkamadı kendine. Çözölmeye başladı. Gözleri doluktu. Boşandı boşanacak... Bir eliyile yüzünü ovaladı. Çok isterdi omuzlarına çöken ağırlığın altından fırlayıp kurtulmayı. Yapamadı. Kükreresine bağırarak veya ağlamak isteği çöreklenip kaldı içinde.

Yönünü çevirdi. Fırat hayli aşağısındaydı. Sessiz, baygın kaynıyarak akıyordu, hiç bir zaman bıkip usanmadığı ölümsüz yatağının içinde. Baktı...

Baklıkça, taaa yukarılardan, izollu'dan bir top anı dârnılmaya başladı yü-reğinin ortasına. Tıpkı ışık serpen bir düş gibi.. Elini uzatsa tutacak, öyle yakın. Daha yeni köfü takmış bir kız, tuluğuyla su çekiyor görünüyordu nehirden yukarı. Bazan da yün seriyordu yazlık zomalarının üstüne.

Ansızın çakan bir şimşekle beraber, o ilk sevgilerde havayı, kılıcına yaran kırılmaçlar gibi gelip geçti içinden. Silkindi. Akli, içinde bulunduğu zamanın önyündeydi şimdi. Donüp baktı karısına O, bir bohçalık candı sanki, tepilmeye hazır. Yaşayıverip tüketmişti kırkbeş-elli yaş ilerisini, bir kaç ayın içinde. Başını devamlı bir yakarışa sunamış, ağılıyordu.

— Uuuyyy, uy, uy, diyordu. Helâk olmuşam, helâââk.. Mundar olmuşam. Utanılacak gün görmüşem kurbanam... Hele sen söyle kı, bunca lâ-netlenen cihanda yaşamak neyedir? Hangi yüzle, ne yüzle? Gel etme-cyle-me... Ardlarında koma beni. Günaha emanet etme... Vur, vur haa... Vallah-billah hiç kimseye minnetim yoktur, bir can için.

Musallim'in kulağı, söylenenleri alıyor muydu, belli değil. Yalnız, bakışları yakındı ona karşı. Sirtını ağaçtan almış, atına dayamıştı. Bir kolunu da atının boynuna dolamış, öylecene dinliyordu.

— Kavlınden geçenin hayır kimedir, dedi Kuşde. Yoksama öldürme-ye degmez mi bellemişsen sen beni? Bağışlayıp emanetine almaya razı de-ğilem ben. Anlamışan mı? Eğer bilem ki, meramında bu vardır. He vallah, he billah nah şu dala don bağımla asaram canımı da, el ağzına şahmeran ederem namını. Çünküme töbeler ola yemekleyemem ağzını. Aş-öyün dü-zemem. Pençelerine sular döküp, al peşkirler sermem. Bunca zaman bek-lemem, düşmanımızı ağzımdan işitmenedir ha.. Unlar eleyip, tandırına ha-mur çalamam. Uuuyyy, uy... Su dökmeye eğilemem, duramam. Utanırım sidiğimin sesinden. Uyyy... Yönlerim körelmiştir; ehli-kibleye dönemem. Bakarsın ağızlarım eğilir de, dilim yarılır ortadan. Gel Ağaam, gel etme... Haklım, helâlimsin. El ağzına rivayet ettirme sen beni. Mor türküler yak-tırma. Şuralıkta ilk kurşuna adak ediver de canımı, eğri şanlarım doğrula... Ondan sonra git al, alacaksan ahlarımı Cello'dan. Uuuuyyy.. Uuuyyy... Uuuyyy... Emme bir dileğim daha vardır ki, kulağına dağ etme sen onu. Sen ol. Musallim olasin ki, vardığında sürme elini Cello'nun kancığına.. Sürme... Onların ayağını yerden kaldırma. Dillerini böyle benim gibi ağıtlarına yan-dırma. Göster, göster düşmanımıza kötülüğün de bir yiğitlik olduğunu. Sür-me, kurbanam... Uuuuyyy... Uuuyyy...

Musallim, dalmıştı. Neden sonra başını aldı. Karısına çevirdiğinde, yü-zü kinsizdi. Kuşde'yi içinde çoğaltan bir kucaklayış taşıyordu gözleri. Zaten ona olan sevgisi değil miydi asıl, içinde ters-yüz olup öfkelere dönüşen...

Kolunu, atının boynundan aldı, ağır ağır. Tıpkı büyüyen bir bitki gibi. Öylesine yavaş, sessiz... Sonra hızlandı. Bir ayağıyla boydan boya incecik bir çizik çekti, boz toprağın yüzüne.

— Kaz burayı öyleyse, dedi. De kaz... Hele ilkini Cello nun ocağına sı-kam bir. Gene geleceğim üstüne...

Aceleyle atlandı. Öcü, yağın dolunun hızlandırdığı zamanla birlik olup, aktı gitti.

Akıp giden zaman ne kadardı, önu nerelere vardı dayandı, bilinmedi. Bilinen; Kuşde kadının damına varıp döndüğüydü. Bir çift kazmayla kürekti, beraberinde getirdiği. Bu ara, dolu durmuş, sağanak halinde inen bir yağmura terketmişti yerini. Bilek kalınlığında boz bulanık yağmur suları, toprağın sırtında ufacık yarlar açmış, akıyordu.

Kuşde'nin üstü-başı ıslaktı. Sular damlıyordu paçasından. Aldırdığı yoktu ama. Ölümcül bir sessiz dünyanın tükenmez coşkusuydu şimdi iki yanını kuşatan. Derin derin nefes aldı, ciğerlerini duruladı. Sonra elindekileri yere bıraktı. Hep, kocasının "Kaz" diye işaretlediği yere dönüktü bakışları. Toprak canlı gibiydi orada. Besiliydi. Sanki dostcasına ona bakıyordu yerden yukarı.

Eğildi. Toprağı elleyip, eşeledi. Üstünün pürüzlerini aldı.

"Her yerlerin bir sahibi var derler. Demek yazanım da beni sana yazmış toprağım.." dedi içinden. Sonra gencecik bir ağlama geldi, sızdı dilinin ucuna; duyulur duyulmaz... Giderek arttı. Heceleri parça parça, tokmak tokmak dögen bir ağlamaya ulaştı. Elleriyle yüzünü kapadı. Hiç kıpırdamadan öyle kaldı, bir zaman. Yüzünü açtığında ağlaması durmuştu.

Doğruldu. Kazması elindeydi. Gerilip vurdu yere. Vurmasıyla, doğada soluklanan her şeyin akışı da bir an durdu sanki. O bir sefere çıkmıştı şimdi. Yolu toprağın altına doğru. Ne delicesine yağın yağmur, ne de dağları sarsan sarı şimşeklerin çatıltısı engel olabilirdi ona.

"Şahit durasın toprağım, dedi içinden.." "Şahit durasın." Da ben nedem? Kadın doğmuşaaam, altım taş olmuş. Yaşamışaaam, üstüm tokmak... Ey ben nedem, nedem şimdik Sebep olanlar utana. Aynı kandan-sudan yoğunluğumuz ademoğlu utana. Şahit durasın..Bundan kerisi sensin benim ispatlığım, görenim..."

Vurdu, vurdu...

Toprak, derine derine alıyordu kazmayı. Gönen geçmiş, yumuşamıştı yağın yağmurdan ötürü.

"Oh ola, gavur dinli Cello ya, oh olaaa," diye coştı, Kuşde. "Nasıl? Gemimizin ipini keser misin? Azgın sulara salar mısın? Siz öyle yapıncağın, kocam da, harmanınızı yakar bir gecenin içinde. Oncak kavak fidanınızı kesip doğrar dibinden. Oh olaaa, şan olaa... Nasıl? Kocam mahpus eline düşüncenin beni iyiden kimsesiz mi bellediydiniz? Ağzıma tumanımı basar mısınız? Saçlarımı gerer gerer de, üstüne diz çöker misiniz Aman demişem, amaaan. Aman diyenin amanını keser misiniz? Alın bakalım muradınızı alını alın... Kına ola boz toprağım başınıza, yüzüyünüze. Şimdik öyle bir "Canpolat" salmışam ki üstünüze, görün hele, "biçare kini" nedir, ne değildir? Halbüsem bunu başkaları temsil etse-tutsaydı, sizden beklerdim ortalara çıkıp ta namısına kol germeyi... Öyleydi eskimişte, düşmanlığın nizamı. Öyleydi... Yazık ola, adamlığınız, boyunuz, yazık ola... Demek cümle âlem cihanda yüzler yüze gülermiş de, sikler içerde taşınmış.

Demek öñü fukaraya varanın el değmedik nazarlığı da alınırmiş elinden. Yazık ola bire yezitin tohumları, yazık ola.. Malınız mülkünüz gözünüzle, dizinize dura. Kara kanlar kusasız. Bok olup da duvarları tutasız..”

Durdu... Ancak, yorulmuş-bitmişlere özgü bir durma değildi bu. Kocasının gelebileceğini anımsamıştı birden. Ama, onu getirecek yönler boştu daha. Eğildi. Yeniden kazmaya koyuldu toprağı. Açığa çıkmış ot-ağaç köklerini yoldu. Yolamadıklarını küreğinin yanıyla kesip attı. Vurdu, vurdu...

“Ne olmuştu sankime, bir gemi de biz çektirip getirmişsek” diye konuştu içinden. “Yönü mü değişmişti Kâbe’nin? Yoksana sizmanız mı yetmemişti dokuz dönüm toprağa. Karnınız yemedi değil mi? Oh ola, oh olaaa... Yaradanim da hiç birinize nasip etmeye benim gibi sevenimin kurşunuyla ölmeyi, inşaallaah... İntizarlara uğrayasınız da, tepenizi kurtlar oya... Düşünülmedi; bu adamın karı-kancığı ne yapa? Ne yiye de, ne tuta? Oysama tek gücüm-güveneğim ergen erkeğimin bileğiydi. Ekmek teknemdi o benim. Onu da Herheri’nin candarması alır atar mı damına? Yol bilmazem, dil bilmazem. Şaşsam, kalksam da seyyahı olsam yolların, Allahın çalısı dahi eteğime sarılır. Her bir yanlar namusa belâ. Uy ben nedem, nedem?.. Hangi taşa varam, çalam başımı? Çeker mi can hüdâm, çekem mi, bu alnıma sergilenen kara lekeyi otuz iki kert diş uğruna .. Öyleysem ölmek hoş olmuştur. He vallaha, he billaha sevmişem, günahlı yaşamaya bakıncağın, ben onu. Nasıl olsa bir kere gelir, bir kere olur. Dert mi bu?..”

Toprak derinleşiyordu. Belinden aşağısını içine almıştı Kuşde’nin, nerdeyse. Ama pekti dibi. Kıskançtı, kazmayı kolay vermeden yana. Aslında kazarak ulaşmayı amaçladığı boylu boyunca bir derinlik miydi, o da belli değil... Bilinen; varmak istediğı derinlikten daha derin bir bağıın, alev alev yanıp tutuştuğuydu içinde.

Neden sonra durdu, Kuşde. Yoruldu, hareket edemez oldu. Bir zaman avucuna dolan topraklarla eğleşti. Bazan sıktı, bazan çözdü onları.

Bu ara, gökyüzünde homurtular azaldı. Bulutlar yükseldi. Çok ötelere ötelere, dağların ardına çekildi. Bir kısmı, ortaya çıkan Güneş’in şavkında nakışlanıp, sirmalandı. Daha gerilerde, Karacadağ’ın üstüne yakın bir yerde oluşuvermiş ebem kuşağı, al tüllü renkleri içinde kat kat göründü.

Kuşde kadın doğruldu. Ayağa kalktığıında toprak, başının üstüyle birdi. Bakışlarını kocasının gittiğı yöne çevirdi. Beklemeye durdu. Dirseklerini toprağın kenarlarına dayamış, öylecene...

Açık oturum

“Kızgın Toprak,,
üstüne bir
açık oturum

ENGİN AYÇA — Burada “Kızgın Toprak” filmini görüşmek üzere toplanmış bulunuyoruz. Bu film, Osman Şahin’in “Musallim ile Kuşde” isimli hikâyesinden yola çıkılarak yapılmış bir çalışmadır. Film üzerine çeşitli gelişmeler olmakta, bunlar, ister istemez Osman Şahin’in dışında, bizleri de ilgilendirmekte, sahip çıkmamızı gerektirmektedir. Bu bakımdan önce, bu sahip çıkma konusunda Bekir Yıldız’ın görüşlerini öğrenmek istiyoruz.

BEKİR YILDIZ — Filmin senaryo çalışmaları Osman Şahin’le Feyzi Tuna arasında gelişirken nedense kuşkuluydum. Feyzi Tuna’yı gözüm tutmamıştı doğrusu. Kuşkum yüreğimde büyüyordu her geçen gün. Filmi gördükten sonra haklı olduğumu anladım. Film kötüydü gerçekten. Ancak kötü olan bir ürünün anlaşılacağını, gerçek anlamda değerlendirileceğini bekliyordum. Fakat gün geçtikçe, benim gördüğüm, saptadığım yanlışlara hiç kimse değinmedi. Bu nedenle, filmin enine-boyuna tartışılmasını istiyorum. Öte yandan, bir yazar olarak, Osman Şahin arkadaşımın yazarlığına karşı Feyzi Tuna’nın saygısız davranışı da beni çok üzmüştür. Bunun da aydınlığa kavuşmasının, açıklanmasının Türk Edebiyatıyla Yeşilçam ilişkisi bakımından yararlı olacağına inanıyorum.

ENGİN AYÇA — Osman Şahin’den Feyzi Tuna ile olan ilişkilerinin gelişmesini öğrenelim biraz.

OSMAN ŞAHİN — “Musallim ile Kuşde” 1972’de Yeni Dergi’de yayımlandıktan sonra Feyzi Tuna’dan bir mektup aldım. Hikâyenin kendisini çok etkilediğini, ayrıca sinematografik yönleri bulunduğunu, eğer aramızda anlaşma olursa, hikâyeyi filme almak arzusunda olduğunu yazıyordu. Bunu karşılıklı görüşmemiz izledi. Sinemanın halk yığınlarındaki etkisini, yaygınlığını düşünerek, hikâyenin özünden en ufak bir saptırma olmaması kaydıyla anlaşabileceğimizi söyledim. İsterseniz, aramızdaki yazılı sözleşmeden bazı maddeleri okuyayım. “Madde 6 : Rejisor, yazarın yayınlanmış bu hikâyesindeki özde herhangi bir temel değişikliğe gidemez.”, “Musallim ile Kuşde” filme alındıktan sonra yönetmenin bu maddeye ne derece saygı duyduğu ortadadır. “Madde 7 : Yazarın hikâyesinden yapılacak filmin afişlerinde, eser : Osman Şahin, filmin jeneriğinde ise, “Osman Şahin’in Musallim ile Kuşde” isimli hikâyesinden alınmıştır” yazısı mutlaka buluna-

çaktır." Bu maddeye de uyulmamıştır. Afişte ismim yoktur. Şimdiye kadar da yönetmeninden bir açıklamanın gelmemiş olması ayrıca düşündürücüdür. "Madde 8 : Rejisor gerekli görürse senaryonun diyaloglarını yazarına yazdıracaktır."

E.A. — "Gerekli görürse yazdıracak" ifadesi gerçekten çok kapalı. Bu, gerekli görmezse yazarına yazdırmıyacak, başkasına bu işi yaptıracağı anlamını da beraberinde taşıyor.

B.Y. — Hikâye benim olduğuna göre, diyaloglarını da benim yazmam doğru olur şeklinde bir konuşma geçmedi mi aranızda?

O.Ş. — Senaryolaştırma sırasında, hikâyenin özüne dokunmadan ne denli boyutlar ekleneceği konusunda anlaştık önce. Ayrıca görev yerimin İzmit'te oluşu nedeniyle görüşmelerimiz bir bütünlükten uzak, parça parça oluyordu. Yönetmen arkadaş, "sıra diyaloglara gelince onu da birlikte oturup konuşacağımızı, görüşlerimin alınacağını" söyledi. Ama, sözünde durmadı. Ustaca atlatıldığımı şimdi anlıyorum.

B.Y. — Öyleyse şu iki durumu tartışabiliriz : 1 - Hukukî olarak yapılan anlaşmaya uyulmayan hususlar; 2 - Karşılıklı, özel konuşmalara uyulmayan hususlar. Diyalog konusundaki konuşmalarınızın bir kısmına ben ve Ali Özgürtük tanığız. Bu ancak kişisel ahlâk, namus sorunu edilebilir.

E.A. — İlericilik, devrimcilik gibi savlarla bir araya geliniyor ise (ki ben buna inanmıyorum Feysi Tuna açısından) burada yazılı olanlara olduğu kadar, hattâ belki de, daha çok sözlü olarak varılan anlaşmalara bağlı kalmak bir kişilik ve namus sorunu olur.

B.Y. — Biz bu devrimci ahlâkı Feysi Tuna'dan neye dayanarak beklileyebiliriz. Aralarında madem ki bir hukukî anlaşma yapılmış, ilkin bu anlaşmayı sergilersek daha iyi olur sanıyorum. Çünkü yönetmen, hukukî bir anlaşmaya uymıyarak, en azından bir burjuva ahlâkı bile gösterememiştir. Ondan, devrimci bir davranış beklemek zaten yersiz olur.

E.A. — Hikâyenin özünden saptırılma konusunu biraz konuşalım isterseniz?

B.Y. — Hikâyenin özünden bir saptırma varsa, diyalogunun şuna, ya da buna yazdırılmış olması önemli değil hem.

O.Ş. — Feysi Tuna bir mektubunda, "özellikle üstünde durduğum ve hiç kuşkusuz saygı duyduğum hikâyenin özüne, mesajına dokunmama ilkene bir sinema adamı olarak elden geldiğince tecavüz etmemeye çalıştım" diyordu. Bu savını sözleşmeye geçirip, altını da imzaladığı halde durum ortada.

E.A. — Feysi Tuna, "elden geldiğince" dediğine göre, bu durumda biz ne diyebiliriz zaten? Elinden bu kadar geliyormuş demek...

B.Y. — Bu tür yazışmalar, kötü niyetli olunduktan sonra her yöne çekilebilir. Feysi Tuna'yı isterseniz bir kenara bırakalım da, filmi eleştirelim.

O.Ş. — "Kızgın Toprak", Yeşilçam'la ilk ilişkim olması bakımından önemlidir benim için. Acemisiydim, yabancıyım Yeşilçam'ın. Dışarıdan

oluşum, yabancılığı bolca kullanılmıştır. Burada, Feyzi Tuna'nın, Yeşilçam'a yabancı oluşumu sezmesi ve bunu bir silâh olarak kullanması kendisinin ne denli eğitildiğini gösterir.

B.Y. — Bu yabancılığın, acemiliğın üzerine basmanın yararı var. Senin için bir deney olan bu durum, başka yazar arkadaşlar için bir uyarı olabilir. Gerçi, yazarlar Babıâli ilişkilerinde bu tür aldatılmalara az çok alışkındırlar zaten. Babıâli'nin Yeşilçam'a göre daha dürist olduğunı söyleyebiliriz gene de. Çünkü, bu düzende insanları ekonomik ilişkiler belirliyor, biçimliyor. Bir hikâye kitabının yayınlanması 3-5 bin lirayı gerektirirken, bir filmin yapımı yüzbinleri buluyor. Sermayenin büyümesi, ahlâksızlığı da sermayeyle orantılı olarak beraberinde taşıyor. Kapitalist ekonominin doğal sonucu işte.

E.A. — Feyzi Tuna, hikâyenin özünü saptırmıyacağını söylediğinden sonra senaryoyu kendisi işledi, geliştirdi değil mi?

O.Ş. — Evet. Ancak, demin de söylediğim gibi, senaryonun ön çalışmaları sırasında hikâyenin ne yöne geliştirilebileceği üstüne konuşmalarımız oldu. Benim önerilerim şunlardı: Şirvan'ın ağayla çatıştıktan sonra karakola, oradan da hapse düşüşü ilginçtir. Salını parçalatan Cello'yu Şirvan gider karakola şikâyet eder. Ama kapıdan geri döndürülür. Şirvan da gider, Cello'nun kavaklığını doğrar, harmanlarını yakar. Şikâyet bu kez Cello Ağa'ca yapılmıca gereği hemen yerine getirilir. Şirvan tutuklanır. "Zengin olanın herdayım göbekbağı hükümetle bitmiştir." halk sözü burada böylece doğrulanır. Karakollar, genellikle kırsal kesimlerde bürokrasinin silâhlı yuvalarıdır. Hükümetin köylere uzanan gözü-kulağıdır. Bu gücün yerli varlıklı kişilerle olan içli dışlı ilişkisi sergilenmeliydi. Diğer bir önerim Şirvan hapisten gelmektedir; hapisteyken değişik insanlarla ilişkisi olamaz mıydı? Kuşkusuz onlardan bazı etkiler kapabilir, kafasındaki feodal kabukları kırabilirdi. Çünkü bir değişim içindedir. Dünyanın sadece Cello Ağa'dan, Firat'tan ibaret olmadığını sezmiş olabilirdi. Filmde bu boyutlar işlenseydi, ağaya karşı çıkış tavrında, ilerici bazı özlere ağızından verilebilirdi. Ayrıca karısının ırzına geçilmiş olması da, köylülerin ağaya karşı uyarılmasında güçlü bir yan motif olarak kullanılabilirdi. Bütün bunları yönetmene senaryo öncesinde söyledim. O bölgeden, törelerden uzun uzun söz ettim. Her defasında, çok yararlandığını, senaryoyu işlerken bu durumları gözden kaçırmıyacağını söyledi.

İrzina geçilmiş kadını ölüme götüreceğ töresel yolun, Cello Ağa'nın adamlarına asılan idam ipleriyle resimlerindirilişi yanlıştır. "... İrzina geçildi. Haydi Sultaan!.. Töreye karşı gelinmez!. As kendini!" gibi söz ve davranışlar yönetmen veya diyalogcunun uydurmasıdır. Böyle bir şey olmaz. Kadının ırzına geçilmişse, öcünü alacak kimi-kimsesi de yoksa, kadın zaten gerekeni yapacaktır. Yüzlerce yıllık törebağı, kanına sinmiştir onun.

Kadının donunun dam direğine asılması, köylülerin bunu uzun süre seyretmeleri, Güneydoğu gerçeğine aykırıdır. Hatırlatmama rağmen verilmiştir. Görüntüye nice gerçekler feda edilmiştir. Yönetmen, "Osman Şa-



Bekir Yıldız



Osman Şahin

hin'in hikâyelerindeki etkileyici Doğu Anadolu motifini aynen kullanmak yerine bütün Türkiye insanı için geçerli olabilecek bir genel tavrı benimsemişim," diyor. Bir yerde de, salt Güneydoğuya özgü töresel değerleri, (kadının kendi mezarını kazması, don asılması olayı gibi...) filminde bütün Türkiye'ye mal ederek vermektedir.

Filmin girişindeki kendi mezarını kazın kadın esprisi yeterince inandırıcı değildir. Fatma Girik, öyküde verilmek istenen ezik, yenilmiş bazı feodal tavırları oyununa gereğince sindirememiştir. Derinliği yoktur. Kocasına yalvarışı, tükenmişliği yer yer kasabalı bir kadın duyarlılığından öteye geçmemektedir.

Yönetmenin Anadolu insanın bakış açısı, folklorik yönü zayıftır. Örneğin, kadınların çocuk düşürmesi, filmdeki gibi öyle büyütülecek bir sorun olamaz. Aybaşı bezini alıp atması kadar doğaldır. Çoğu vakit kocasına duyuramaz bile. Zaten birbirlerinden özür dileyip konuşacak kadar tatlı vakitleri de yoktur. Kadın, tarlaya giderken, kocasının önünden gidemez. "Tarlayı -öküzü satalım. Bir sal alalım.." gibi evdışı erkek işine burnunu sokamaz. Bu ve buna benzer bir çok feodal olguların yönetmece bilinmemesi, bilen yazarının da dinlenilmemesi, filmde, kendi mezarını kazın kadın esprisine giden kurgusal yolu daha baştan, hem de inandırıcı olmayacak bir yönde tıkamıştır. Yönetmen, ele aldığı insanların sorunlarına İstanbul'lu bir aydın romantizmi içinde bakmaktadır.

B.Y. — Senaryoyu bitirdikten sonra sana getirip özü üzerinde tartışıp, anlaşmaya vardınız mı?

O.Ş. — Adresime gönderdi. Okudum. Öyküye ve özellikle Güneydoğu insanına ters düşen yerleri kendisine söyledim. Evin önüne asılan idam iplerinin, törelere ters düşeceğini, salın nehir kenarında yapılamıyacağını, Mullahım'ın çok yoksul bir kişi olması gibi...

B.Y. — Filmde en çok üzerinde durulması gereken, özle ilgili yanlışı:

bir kadının kendi mezarını kazmasında gizlidir. Bir insan eğer, töresel bas-kılarla kendi mezarını kazmaya — ama seve seve kazmaya — itilmesini yö-netmen gözden kaçırmışsa, yönetmenin getirmek isteyeceği yeni boyutlar da havada kalacaktır. Bu kadın neden kendi mezarını kazmaktadır? Hikâyede, çok iyi konduğuna inandığım ve hikâyenin özü olan bir insanın kendi meza-rını kendisinin kazması, eğer iyice kavranmadan yola çıkılmışsa, hikâye-nin özüne yaklaşmak mümkün olamaz. Feyzi Tuna bu mezar sahnesini yalnızca bir motif olarak ele almış, ama buradaki insanî, ekonomik ilişkileri kavrayamamış, ya da, önemsememiş. Bence mezar sahnesiyle yansıtmak istenilen şu olmalıydı: Bilindiği gibi ölüleri toprağa gömmek eski ve yaygın bir gelenektir. İrzina geçilmiş karısının öldürülmesi değildir burada önemli olan. Bu öylesine doğal ki, adam bu konunun üzerinde hiç durmu-yor zaten. Onun için önemli olan, emeğin esirgenmesidir. Öylesine ezilmiş, çağdışı bir yaşantı içindedir ki, töresel nedenlerle ölmesi zorunlu kadına — kadınına — mezarını kazmak için, emek harcamıyor, buna gerek duy-muyor. Ayağına yeri çizerek, "kaz öyleyse burayı.." diyor.

O.Ş. — Bu durum, direnen insan onurunun yarışmasıdır da bir bakı-ma. "Beni öldüür!" diye, kadının kocasına sarılmasındaki doğallığı, atı-nın önüne canını atışı, sonra mezarını kazarken toprakla konuşuşu, ona içi-ni dökmesi, ona sığınmak isteyişindeki duyarlılığı, bir yerde onda saklı onuru simgelemektedir. Gene bu kadını böylesine kendinden kaçırın, go-cunduran düzenin hainliğidir de diyebiliriz... Toprakla konuşurken, "... Ne edeyim.. Kadın doğmuşaaam altım taş olmuş, yaşamışaaam, üstüm tok-mak.." demekle kadınıımızın yerini, değerini belirtmektedir. Kadın, canının istediğini değil, törelerin buyruğunu yerine getiriyor aslında. Yaşayamaz ki zaten. Kocasını öldürmezse, kendisi yerine getirecektir bu gereği. "... Eğer öldürmezsen, aha şu don bağım-la asarım ben beni de, şahmeran ederim dillere adını.." diye haykırırken, kendisini kocasına öldürmekle, asıl ken-dini değil, kendinden sonra öç almak için yaşayacak kocasını bir anlamda one itiyor. Çünkü Musallim (Şirvan)'ın bu ırza geçme olayından sonra yaşı-yabilmesi, ancak karısını öldürmesiyle aklanacaktır. Kadın bunu seziyor. Er-keği kendini affetse bile, başka güçler ölüme doğru itiyor onu. Kocasını vur-mazsa, akrabaları zaten gereğini tereddütsüz yerine getireceklerdir. Demek ki, sırada olanlar çoktur. Feyzi Tuna işte bu önemli gerçeği es geçmiştir.

B.Y. — Şimdi diyebiliriz ki, kadın kocasının yaşaması için önündeki tıkanıklığı açıyor. Bu, gerçekte sevgi de değildir. Kendisini öldürtmekle ko-casını katil yapmak diye bir durum yaratıyor. Ama adam, hiç olmazsa, ırza geçenlere doğru giderken, alını açık olabiliyor. Karısının ırzına geçenleri öldürmekle adam daha da bir şanlanıyor. Ama bütün bunlar, şanlanma falan, hep soyut kavramlardır. İşin temelinde sınıcs ekonomik ilişkiler, yaşama zorunlulukları, hem de kurban vere vere, kurban ala ala, gizlenmiştir.

E.A. — Kadının ırzına geçilmesi, kocasının hapse girmesi ve sonra ırza geçenleri öldürmesi noktasına nasıl geldiği esas önemli olandır. Yok-sa o noktaya gelindikten sonra kadının ırzına geçilmesi, kocasının intikam alması gibi gelişmeler normal sonuçlardır. O noktaya nasıl gelindi, neler

oldu, temel sorunlar nedir, bunların araştırılması, irdelenmesi, hatta gerekiyorsa, sonuçları da gösterilerek, yargılanması filmin esas ağırlığını taşımalıydı.

B.Y. — Dediğim gibi, özü iyice kavrayamamış bir yönetmenin ortaya koyduğu filmin boyutları da kuşkusuz yanlış olacaktır. Önce bu ailenin toprak sahibi olması pek çok şeyi çarpıtmaktadır. Hikâyedeki toprağı olmiyan zavallı karı-koca ayrı bir şey, toprağından yeterince ürün alamaması, bir bakıma, üretim araçlarını değiştirmek istemesi ve ticarete atılması ayrı bir şeydir. Filmde yansıtılan insanlar zaten hikâyedeki kişilerin boyun eğdikleri törelerin dışına taşmışlardır. O törelerin, o süreç içerisinde kırılması gerekirdi. Filmdeki önemli yanlış buradadır. Biz şimdi bu ailenin kurtuluşunu, onlara daha çok toprak vermek, topraktan daha çok ürün almalarını sağlamak, bu olmuyorsa onları ticarete itelemek biçiminde düşünemeyiz. Sorunu temelinden çözmek, değiştirmektir bizim amaçladığımız. Filmin bir diğer yanlışı da burada yatıyor işte. Yönetmen, hikâyede hiç bir zaman sözü edilmeyen insanları karşımıza çıkarmış oluyor böylece.

E.A. — Osman, sen bu konuda neler düşünüyorsun?

O.Ş. — Bekir'in söylediklerine katılıyorum. Durum açıktır. Hikâyedeki Musallim'in tarlası yoktur. Ama filmde var. Hatta çiftte koşacağı öküzleri de. Aşlında yoksuldurlar. Arazilerinin olmaması gerekir.

B.Y. — Yönetmenin konuya yeni boyutlar katması, kuşkusuz onun en doğal hakkıdır. Ama atmasyona gelince : filmdeki kadının kendini kocasına öldürtmek istemesi, hiç de inandırıcı değildir. Sınırlar kırılmakta, taşmakta, zorlanmaktadır. Milyonlarca insanın işsiz olduğu ve milyonlarca insanın dış ülkelere göç ettiği ülkemizde, toprağı olup yeterince ürün elde edemeyip açığözlük yapıp sal çalıştıranların öyküyle ilgisi yoktur.

E.A. — Osman'ın hikâyesindeki insanların kaybedecek hiç bir şeyleri yok. Oysa filmdekilerin birtakım kaybedecekleri zenginlikleri var.

B.Y. — Osman'ın dediği gibi, bu insanların hiç topraklarının olmaması gerekiyor. Sal da Feyzi Tuna'nın filmde gösterdiği gibi bir sal değildir, üstelik. Çok ilkel, kavak ağaçlarından uzun sopalarla suyun dibine batırılarak, insan gücüyle, karşıdan karşıya geçirilen bir saldırı aslı. Salları ora insanı, kendi emek gücüyle çalıştırır. Motor, tel ne gezer Filmdeki sal ilkel bile olsa, sanayileşmişliğin belirtileri vardır. Oysa ne çıkar? diyemeyiz. O zaman, kadın da canını, kocasının önüne atmazdı.

E.A. — Filmde adam, toprağını satarak ancak bir sal finanse edebiliyor. Yani salın bir maliyeti var, para olarak, değeri var. Halbuki Bekir'in dediği biçimdeki bir salda yalnız bir insanın kendi kol ve kafa gücünün emeği vardır. Değeri doğrudan emeğin karşılığıdır.

O.Ş. — Evet, hikâyede sözü edilen sal, filmde görüldüğü gibi keresteler getirilerek, nehir kıyısında kurulan tezgâhta marangozlara yaptırılan sal değildir. Bunun olabilmesi için Şirvan'ın oldukça bol paralı olması, kente gidip bir yığın kereste, işçi-marangozla dönmesi gerekmektedir. Vereceği taşıma ücreti de caba. Hele hele ormansız bir bölgemiz olan Güneydoğu'da

bunu Şirvan gibi birinin yapabilmesi olanagı hemen hemen yok gibidir. Ancak, Güneydoğu'da, sulak yerlerde, insan emeğiyle yetiştirilen kavaklıklar vardır. Bu bakımdan kereste çok pahalıdır. Gene kereste kadar pahalı olan bir şey de; sal ustalarıdır. Bana göre aslı şöyle olmalıydı : Şirvan, nehir boyunca yayan günlerce gider, salın karşılığını parayla değil, tahıl, ya da, canlı hayvan karşılığı, o da olmazsa, salcılarının yanında aylarca çalışarak, emeğini onlara bir sal karşılığı satarak, birazını da borçlanarak alır. İpini takar, suyun akanagina ters yönde, yukarı Siverek'e doğru ilkel insan gücüyle, çeke çeke, kıyılarda akşamları ateş yaka yaka, en az onbeş yirmi günde köyünün dengine getirebilirdi. Eğer bu verilseydi, filme başlı başına yerli bir renk katmaktan öte, insan-doğa ilişkisi, ardından Şirvan-doğa ve Ağa ilişkisi bakımından filme güç katacaktı. Seyirci o zaman, gerçek mücadelenin insanın doğayla değil, doğayı yenen insanın insanla mücadelesinde görecekti. Şirvan'ın nasıl dar sınırlar içinde olduğunu, bu bakımdan uğraşının saygınlık kazanması yücelmiş olacaktı. Oysa filmde sal, karşıdan karşıya gerili çelik tellere bağlı olarak gidip geliyor. Sanırım sel de gelse, sal yine çalışacaktır. Gerçek Fırat'ta, bırakın seli, normal zamanda bile üç yüz - dört yüz metrelik karşıya geçmek o ilkel salla bazan dört-beş saati alır. Bu uğraş da filmde resimlendirilmeliydi. Bu nedenle, çekimin Fırat yöresinde olmasında ısrarla durdum. Kendimin de tüm çekim boyunca oraya gelebileceğimi, yardımım dokunabileceğini söyledim. Hem o yöreleri biliyor, hem de pek çok ağa tanıyordum. Ağaların, çekim için gerekli insan, hayvan, sal, ev giysi, gibi gerekli malzemeleri karşılıksız verebileceklerini de belirttim. Bu önerim karşısında, Feyzi Tuna o bölgeye gitti. Döndüğünde uygun bulmadığını söyledi. "Çok vahşi bir yer.. Birkaç resim alayım, dedim herifler karılarımızın resmini çekiyor diye üstüme saldırdılar" dedi.

B.Y. — Bu durum, yönetmenimizi ne güzel belirtiyor. Eğer, bir bölgede kadınlarının resimleri çekildi diye erkekler kameranın üstüne yürüyorlarsa, işte orada da kadın erkeğinin arkasından yürür. Fatma Girik, Tamer Yiğit'ten daha fazla ünlü, daha fazla para alıyor diye filmdeki gibi kadını ön- de yürütmezler bizim orada.

O.Ş. — Yönetmen niçin gitmişti oraya? Kafasında, kendi mezarını kazan bir kadının öyküsü vardı. Onları izlemeli, tanımalı, birlikte olmalıydı. Gerçekte, Feyzi Tuna'yı oradan kaçırmamışlardır. Feyzi Tuna kendisinden kaçmıştır.

E.A. — Ben şimdi tartışmaya yeni boyutlar getirsin diye bir sav öne süreğim. O da şu : Osman'ın hikâyesi kendi bütünlüğü içinde meseleyi kendine göre belirli bir biçimde ortaya koymuştur. Filmî yapacak olan yönetmen de filmde belirli bir şeyi kendi bütünlüğü içinde ortaya koymak istemektedir. Yola çıktığı hikâyeyi, filmde yeni durumlar içine sokmuştu. Hikâyede feodal yapıyı, kaybedecek pek şeyleri olmyan insanları değiştirip bunları belirli kapitalist ilişkiler içindeki insanlar olarak ortaya sürüyor. Filmdeki karı-koca kapitalistleşme sürecinin başlarında olan kişilerdir. Hikâyedeki noktadan daha ilerde, değişik bir durumdadırlar. Küçük de olsa bir üretim araçları var, tarlaları var, işliyorlar. Onun ürettiği yeterli olma-

yınca onu satıp elde ettikleri nakit sermayeyle çevrenin geseksinmesi olan bir sal ediniyorlar. Ve onu işleterek kazançlarını arttırmaya çabalıyorlar. Başka bir yerde, örneğin, ilçe merkezinde olsalardı o parayla dükkân açmayı da düşünebilirlerdi. O ilişkiler içine girince, rekabet olgusu da doğal olarak beliriyor. Dolayısıyla mücadelede ister istemez ağa ile (Cello ağa) menfaat çatışmasına giriyor. Sonunda ağa gerek ekonomik, gerekse çevre üstündeki manevi gücü sayesinde rakibini barındırmıyor. Meselenin filmde bu şekilde konulmuş olması esasında hikâyeye göre çok değişik, ama kendi içinde doğru ve tutarlı olabilmektedir. Yani filmdeki hikâyeye anlatılabilir pekâlâ. Bu bakımdan, tartışmayı hikâyedeki mesele ile filmdeki meselenin farklılığı üzerinde yapmak yerine, doğrudan filmdeki durumu incelemek, tartışmak daha yerinde olur. Filmde anlatılan bir sürece girmiş olan bir kimsenin esasında törelerle, yani daha önceki ekonomik yapının, fodal yapının kurumlarıyla olan bir çatışması da söz konusudur. Kişisel dahi olsa, kapitalistleşerek kendini kurtarma mücadelesine girmiş bir kimse, kurtulmayı denediği feodal yapının kurumlarına engellenmek, kösteklenmek durumundadır. Bu noktada bu kişinin bu kurumlarla çatışması ve mücadelesi doğal idi, buna girmesi gerekirdi. Ve film bu tema üzerine kurulabilirdi.

O.Ş. — Kuramamış. Ayrıca öykümdeki Güneydoğu'ya özgü töresellik, filmde de karşımıza çıkıyor. Yanlışı bu bölge töreselliğini tüm Türkiye insanı için geçerli vermek istevisindedir. Cello Ağa'nın sal yüzünden Şirvan'a karşı çıkması bile, gelirinin azalacağından değil, töreseldir. Cello'nun bağıbahçesi, köyü vardır. İnsanları, tanıdıkları vardır. Öte yandaysa Şirvan'ın, "uzanıp koparacak bir tek erik ağacı bile yoktur". Ama Cello'nun Fırat'ta sal yüzdürmesi. Fırat kadar eski bir töredir. Bir itibar, gurur vesilesidir. İçinde bazı ekonomik çıkarlar yatan başlı başına bir kurumdur. O yörede dolayan çerçiler, kaçakçılar, aşiretler, hattâ takibe çıkan candarmalar bile nehri karşıya geçmek için Cello'ya itibar bırakmak zorundadırlar. Çünkü tek sal onundur. Fırat'ta tepegözlük yapmaktadır. Sal onun için bir baskı unsurudur. Şimdi böyle bir durumu bütün Türkiye insanına nasıl mal edebilir? Nasıl iki ayrı üretim ilişkisini bir arada barındırabiliriz?

E.A. — Şirvan'ın ağanın yanında ikinci bir sal işletmeye başlaması Şirvan için doğrudan ekonomik bir gereksinmedir, öncelikle ve Şirvan için rekabet ekonomik temele oturmaktadır. Ağa, daha meseleyi bu boyutlarda görememektedir. O daha feodal bir ağa olma niteliğinden kurtulmuş değildir. Bu nedenle Ağa, öncelikle manevi gücü açısından tepki göstermekte ve töreleri sılâh olarak kullanarak Şirvan'ı yok etmektedir. Şirvan davanılabileydi bu tepki ekonomik temellere oturabilirdi belki.

B.Y. — Karışıklık şuradan geliyor bence : Şirvan'ın Ağaya karşı çıkan tavrında, salının ortadan kaldırılması mı en önemli etkindir, yoksa karısının ırzına geçilmesi mi? Şirvan, hapisten çıkıp geldiğinde karısının ırzına geçilmemiş olsaydı, ağaya, salı nedeniyle karşı çıkar mıydı acaba?

E.A. — Karısının ırzına geçilmemiş olsaydı, salı nedeniyle ağaya karşı çıkacağını hiç sanmıyorum. Çünkü baştan beri Şirvan'ın ağaya karşı gelmesi gibi bir şey söz konusu değildir. Birlikte pekâlâ olunabilir sanmakta-

dır. Ama ağa, bunun salını yakınca, bu da doğal olarak gıdip intikamını aldı. O zaman devlet geldi, "yaptığın kanunsuzdur" dedi onu hapse attı. Hapse girmesinden artık ağa değil, devlet mekanizması sorumludur. Ağaya hesaplaşması bittiğinde devletle çatışmaya girmiş ve hüküm giymiştir. Şırvan hapisten çıktıktan sonra ağaya değil de kendisinin hapse girmesine sebep olan devlet düzenine karşı gelebilirdi belki. Ağaya karşı çıkması, doğrudan karısının ırzına geçilmiş olmasıdır. Ve intikam olayıdır. Ama diyelim ki salı nedeniyle ağaya karşı geldi, bu gene de devrimci nitelikte bir davranış olmazdı.

B.Y. — Günümüzde toplumculuk ne de kolaylaştı! Biz, ağalığa karşı olduğumuz gibi, ağalığı yıkmak, yok etmek için olabileceğin ötesini, örneğin 7-8 kişiyi western filmlerindeki gibi öldüren bir kişiye toplumcu kılıflar geçiren yönetmene de karşı çıkmalıyız. Bu gerçekleri bilen kimi eleştirmenler bile bu filmi toplumcu ve gerçekçi bir film diye tanıttılar, filmi Anadolu gerçeklerini yansıttığını ileri sürdüler. Önce Anadolu gerçeklerini bilen bir aydın böyle bir söz etmez. Anadolu gerçeklerini bilmeden bunun gerçek olduğunu nasıl söyleyebiliyorlar öyleyse?

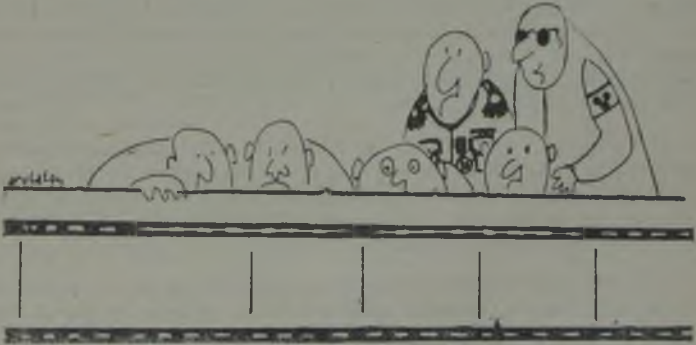
E.A. — Eleştiriler yazan, yapılanları değerlendiren, yorumlayan bazı kişiler ellerine geçirdikleri yayın organlarındaki yazma olanaklarıyla yıllardır görüşlerini yazıtmakta ve okurları belirli biçimlerde etkilemeye çalışmaktadırlar. Bu kişilerin sanıyorum birçoğu kendi toplum gerçeklerine ve kültürüne belirli bir yabancılaşma içindedir. Sanıyorum bu yabancılaşmanın sonucudur, filmi bazı eleştirmenlerin gerçekçi bir film olarak öne sürmeleri. Bu iyi niyetle yapılmak istenen değerlendirme, bilinçsiz bir ihanettir aslında. Bu tür yabancılaşmış birçok aydın, bilinçsizce yıllardır hep ihanet içinde olagelmışlerdir. Feyzi Tuna'nın davranışları da pek tutarlı şeyler değil. Tuna, Osman'ın önerdiği ve olayların gerçekten geçebileceği yerlerdeki insanlarla ve gerçeklerle ilişki kuramadı. Onlarla bir diyaloga giremedi. Bir anlamda orada barınamadı. Ve kendini daha rahat hissedebileceği başka bir bölgeye bağlayıp sığındı. Olayların geçtiği yerlerle ilişki kuramayan bir kimse, bir yönetmen, nasıl o olayların özünü yakalayabilir. Aynı yapıda olan bu tür aydın kişiler, birbirlerini çok iyi anlayabildikleri için birbirlerini kolayca lânce edebilmektedirler.

B.Y. — Bu kadar açık bir yanlış buunca eleştirmen göremiyor ise, acaba biz mi yanlış görüyoruz? Bence durum böyle değil. Yanlış gören pek çok kişi var. Finans-kapitalin sinsi bir oyunudur bu. Bunca yanlışlara karşın, böylesine tantananın, yüceltmenin arkasında başka ne yatabilir zaten? Sorunu salt yazarların iyi ya da kötü niyetine bağlamak yetmez.

E.A. — Zaten Feyzi Tuna'yı devrimci bir kişi olarak, devrimci filmler yapan yönetmen olarak yorumlamak ne kadar doğru olur. Biz galiba onu olmadığını bir kişi olarak ele alıyoruz. Filmli ilerici, gerçekçi, devrimci olarak yorumlayan kimi aydınlar da gerçekte bugün geçerli ve moda olduğu için bu tür sözler etmektedirler. Yoksa inandıklarından falan değil. Biz filmin kendisini ve filmi olmadığı şekilde lânce edenleri ortaya koyarak meselelerin nasıl çarpıtıldığını, sapıtıldığını incelemeye çalışıyoruz. Bunu

tartışıyoruz. Söz konusu olan bizim yaptığımız aynı saflar arasındakilerin kendi içlerindeki bir hesaplaşması değildir kuşkusuz. Bizim, kafamızdakilerle bir hesaplaşmamızdır yaptığımız.

B.Y. — Sonuç olarak temeldeki yanlışlıklar şunlardır : Mezar gibi yerel olan törenin genelleştirilmesi ve başkaldırı olarak gösterilen hareketlerin tutarsızlığı... Bakıyoruz, filmin kaynaklandığı hikâyede bir yanlışlık yok. Senaryo hazırlanırken, yanlışlıklar başlamış. Osman'ın öneri ve etkinliği yetmemiştir. Film vizyona girdikten sonra aydın geçinen kimi eleştirmenlerimiz filmi değerlendirdikleri demin de söylediğim gibi şaşkıncı olmuştur. Yönetmenin yanlışlıkları yüzüne vurulabilirdi. Oysa film gün geçtikçe daha da abartılıyor. Şu çıkıyor ortaya: sorun salt Feyzi Tuna'nın yanlışları, aldatmacaları değil, sorun bu yanlışlara göz yuman, anlamamazlıktan gelen tüm aydınlara karşı belirlenmesi gereken devrimci dayanışmadır.



Tetebbu-atı Sansüriye

Yönetmenler

Fransa'da Siyasal Sinema

MARIN KARMITZ ve GURUBU

BIYO-FILMOGRAFI :

Marin Karmitz 1938 yılında Bükreş'te doğdu. 1947'de yahudilere yapılan şiddetli baskılar sonucu ailesiyle birlikte Romanya'yı terketti. İstanbul'dan, Beyrut'tan ve Tel-Aviv'den geçtikten sonra 1948'de Nice'e vardılar. Karmitz, 10 yaşında tek kelime Fransızca bilmemesine karşın Nice'de okula başladı. 1950'de Paris'te orta öğrenime başladı. 15 yaşında Komünist Gençlik Örgütü'ne girdi. Bu, Cezayir Savaşı'nın en yoğun olduğu dönemdi. Bir Paris lisesinde, bir gurubun sekreterliğini yaparken savaş aleyhtarı eylemlere katıldı. 17 yaşında IDHEC'e (Paris Sinema Okulu) girdi ve oradan görüntü yönetmeni olarak mezun oldu. 20 yaşında reji asistanlığına atıldı ve Jean Luc Godard ile (La Paresse - Tembellik), Agnès Varda ile (Cléo de 5 à 7 - Saat 5'ten 7'ye Cléo), Pierre Kast ile (Merci Matercia), Jacques Rozier ile (Adieu Philippe - Elveda Filipinler), Jean Dewèwer ile (Les Honneurs de la Guerre - Savaşın Onurları) çalıştı. Sonra prodüktörlük yaptı ve üç kısa film gerçekleştirdi: Les Idoles (1963), süresi: 9 dakika; Nuit Noire Calcutta - Kara Gece Kalküta (1964), senaryo: Marguerite Duras, süresi: 20 dakika; Comédie (1966), senaryo: Samuel Beckett, oyuncular: Delphine Seyrig, Eleonor Hirt, Michael Lonsdale, süresi: 20 dakika.

1967'de ilk uzun filmi olan "Sept Jours Ailleurs"ün senaryosunu yazdı, yönetti ve finanse etti. Film 1968'de Venedik Şenliği'ne gönderilmek için seçilmişti fakat, Karmitz siyasal nedenlerden filmi şenlikten geri çekti. Film daha sonra Hyères Şenliği'nde jüri özel ödülünü aldı, 1969'da Pesaro Şenliği'nde gösterildi. 1969'da Centre du Cinéma'nın da yardımıyla "Camarades"ı çevirdi.

Karmitz 1972'de "Coup pour Coup" adlı filmi yönetti. Bu filmde 1968 Mayıs hareketleri sırasında gelişen grevlerden birini konu alan Karmitz ve grubu, bir başkaldırmaı anlattılar. Kapitalist düzenin yapım ve dağıtımını kullanarak gerçekleştirilen film, devrim görüşlerini ve kapitalist düzenin yıkılmasını savunur, işçiler, sınıf olarak perdede vardırılar ve iş aletlerinin başında, her gün sömürüldükleri yerlerde görünmektedirler. Kadınların çalıştığı bir tekstil fabrikasında patlak veren bu grev hareketi rehlin alma, işgal, faşist komandalara karşı kendini savunma gibi çeşitli olaylarla da gelişir.

CAMARADES (Yoldaşlar)

Yönetmen/ ~~Marin Karmitz~~ **Senaryo/** Marin Karmitz, Jean-Paul Giguël, Lia Wajntal, Görüntü yönetmeni/ Pierre-William Gilette (Eastmancolor). **Kurgu/** Thierry Dorociès. **Dekor/** Charlotte Fraisse, Henri Brichetti. **Müzik/** ~~Jacques Mazarin~~ Sylvain Gaudellette. **Ses/** Bernard Aubouy. **Oyuncular/** Jean-Paul Giguël (Yan), Juliet Berto (Juliet), Dominique Labourier (Jeanne), André Julien (Baba), Gilette Barbier (Anne), Christian Bouillette, Gérard Zimmerman, Fevre Bertin, Michel Ferrand, Michel Duplex, Jean-Pierre Melloc. **Yapım :** "M K 2 Productions - Reggane Films" için Daniel Riche - Les Filma 13 - Les Productions de la Guéville. **Süresi/** 85 dakika.

Filmin konusu : Her pazartesi Montparnasse garında, yüzlerce genç trenden iner. Bunlar Saint-Nazaire'den, Nantes'dan, Rennes'den gelmektedir. Hepsisi de ya işçi, ya köylü, ya da esnaf çocuğudur. Paris'e iş aramak, işsizlikten ve yoksulluktan kurtulmak için "çıkılmaktadırlar".

Saint-Nazaire'de doğmuş olan Yan 22 yaşındadır. Babası önceleri işçiysen sonra-
dan bir kitapçı dükkancığı açmıştır ve durumunu idare etmektedir.

Yan, çok erken okulu bırakmak zorunda kalmıştır; ne diploması, ne bir mesleği, ne de parası vardır. Saint-Nazaire'de yapabileceği ya tersanelerde çalışmak ya da işsiz kalmaktır.

Belirli bir ihtisası olmayan bir insanın tersanede çalışması çok yıkıcıdır. Hiçbir iş güvencesi yoktur, haftada 50-60 saat çalışılır, kaza rizikosu vardır ve ağzını sınırsız kapalı tutmanın dışında hiçbir hak verilmemiştir.

Juliet bir boutique'de tezgâhtardır; o da işçi bir aileden gelmektedir. Yan'a âşiktir ve onunla küçük burjuva bir evlilik yapmak istemektedir.

Fakat Yan durumunu düzeltmeden evlilik söz konusu değildir. Bir çocukluk arkadaşına rastlaması ve onun tavsiyeleri sonucu Yan memurluk bulabileceği umuduyla Paris'e gitmeğe karar vermiş ama karşılaştığı şey, taşradan gelen yüzlerce başka genç gibi işsizlik olmuştur.

Yan, yaşamını şimdilik sürdürebilmek için ilk rastladığı işi kabul eder. Bu bir fabrikada montaj zincirinde çalışmaktır.

Proletaryaya katılmıştır artık.

Yan, patronlarının baskıcı tutumlarıyla sürtüşür; başkaldırmak ister fakat diğer iş arkadaşları, tabandaki komitelerde geliştirilmiş belirli siyasal irdelemelerden yararlanarak onun bu bireysel başkaldırmasını aşmasına ve sınıf mücadelesinin bilincine varmasına yardım ederler.

Zamanla onu kendi kariyeri, para kazanması, daha iyi yaşaması ilgilendirmemeye başlar. Onların yerini insan ve işçi olarak ezilmeden kazanmak ve iş arkadaşlarıyla birlikte toplumu kökten değiştirmek alır.

Karmitz'in filmini sunuşu

Bizi bu filmin yapımına iteleleyen koşullar

1 — 1969 YILI BAŞLARINDA FRANSA'DAKİ DURUMUN İRDELENMESİ

Burada kısaca irdeleyeceğiz ve ancak bazı çok önemli yanlarını ele alacağız bu irdelenmenin sonucunda şunları saptıyoruz :

a) Mayıs 1968'de Fransa tarihinde hiç rastlanmadık ölçüde kitle hareketleri olmuştur. Bir ayda 10 milyon işçi greve gitmiş ve bunlar eylemlerinde yalnız bırakılmamıştır. Öğrenciler de, aydınlar da, orta sınıfların kimi bölümleri ve küçük çiftçiler de mücadelenin içinde olmuşlardır.

b) Genç işçiler, arada öğrenci militanlarla da işbirliği ederek, çok sayıda mücadelelere katılmışlardır. Renault, Citroën, vb. gibi bazı fabrikalarda bu genç işçiler mücadelenin en ileri noktalarını oluşturmuşlardır.

c) Bu genç işçilerin bilinçlenmeleri çabuk ve sert olmuştur. Bilinçlenme eylemi içinde, genellikle sendikaların ve partilerin dışında olmuştur. Bu öyle bir bilinçlenmedir ki, kısa sürede sendikal haklar istemenin ötesine geçmiş, siyasal düzeye varmıştır.

Bu genç işçiler için artık ücretler konusundaki istekler yeterli değildi. Ortaya koydukları sorunlar, iş ve yaşama koşulları, toplumla ilişkileri gibi şeylerdi. Diğer ilerlemiş kapitalist ülkelerdeki gibi buradaki hareket de burjuvazinin ideolojik değerlerinin bunalımına koşut olarak gelişti. Bu bunalım sonucu küçük burjuvazinin önemli bir bölümü, özellikle aydınlar ve öğrenciler, proletaryanın tarafına geçtiler.

Aynı zamanda üçüncü dünyadaki devrimci mücadeleler de siyasal bilinçlenmeye ve uluslararası olmaya yarar sağladılar.

2 — BİZİM SINEMACI OLARAK BU DURUM İÇİNDEKİ YERİMİZ

Birinci gözlem : Sinema, devlet televizyonuyla birlikte, iktidar için en kullanışlı dışa vurum araçlarından biridir. Sinema ideolojik olarak tarafsız değildir. Burjuvazinin sömürülen sınıflar üzerindeki baskılarına doğrudan doğruya katılır; çünkü yalnızca egemen sınıfın değerlerini taşır. Bu birleşmiş koro içinde, "ilerici" diye nitelenen sinemacılar düzenle bağdaşabilecek şeyleri iyi niyetleriyle garanti ederek, hizmet ederler.

İkinci gözlem : Marksist olan bizler biliyoruz ki ideolojik cephe ve özellikle de sinema, mücadelenin başlıca cephesi değildir. Biliyoruz ki sinema, devrimci hareketin içinde "küçük bir vida, küçük bir dişli"den başka birşey değildir. Fakat gene de onu sisteme karşı ve bu sistemin çelişkilerinin içinde kullanabileceğimizi sanıyoruz. Buna ilkin 1968'de "Etats Generaux du Cinéma" ile başlandı ve bugün bunu gerek Fransız, gerek yabancı birçok arkadaş çeşitli yönlerle doğru götürmektedir.

İki güçlük karşılaştık.

Birinci güçlük : Mücadelenin belirli bir yerinde, belirli bir zamanda, nesnel, belirli bir gereksinmeye uyan bir filmi saptamak ve bunun nasıl yapılacağını bilmek için araştırma, irdeme, elemanlarını ve siyasal yönlendirmeyi nereden bulacağız?

İkinci güçlük : Bu yönde yapılmış sinema girişimlerinin çok az oluşu. Bu güçlükleri göz önüne alarak belirli sayıda genel ve basit düşünceyle yola çıktık.

Sınıflı bir toplumda yaşamaktayız.



Marin Karmitz / COUP POUR COUP

Sınıflı bir toplumun başlıca özelliği sınıf mücadeleleridir.

İşçi sınıfı bu mücadelenin "en ileri ucu"dur.

Küçük burjuvazinin ticaret kesimleriyle, çiftçilerin bir bölümü hızlı bir proleterleşme süreci içindedir.

Bu gelişme en açık olarak gençlerde görülmektedir ve burada çok yüksek bir işsizlikle karşılaşmaktadır.

Bu gençlerin öğrenci hareketleriyle ilgilenmeleri ve siyasal bilinçlerinin gelişmesi, mücadele düzeylerini arttırmaktadır.

3 — BU FİLM KİME YÖNELİYOR?

"Bu düşünceler" sol entellektüeller tarafından basitçi bulundular.

Bizce bu düşünceler yalnızca basittir ve herbir tarafa çeşitli kanıtlamalarla bunları reddetme, yok etme (sulandırma) eğilimleri vardır; bu nedenle bunları tekrarlamak gerekmemektedir.

Biz siyaset konusunda uzmanlaşmış bir aydın azınlığına hitap etmiyorduk.

Bu film, Marksist kuramın şu ya da bu noktasını geliştirmeyi de iddia etmiyordu. Bütün istediği, tam tersine belirli seçilmiş şeyler üzerinde mümkün olan en geniş tartışmayı açmaktı.

Bu nedenle film sınırlı özel gösterilerden kaçınarak daha geniş bir halk kitlesine gitmeyi amaçlamaktadır.

Seyircilerin büyük çoğunluğu filmde iletilen düşünceleri tartıştığı, irdelediği ve geliştirdiği zaman amacımıza ulaşmış olacağız.

Senaryo ile ilgili çalışma yöntemi

Marin Karmitz Paris bölgesindeki metalürji fabrikalarındaki genç işçiler içinde bir yıldan fazla süren araştırmalar yaptı.

Tartışmalar sırasında bazı işçiler, sinemanın kendi yaşantıları üzerine bilgi verme olanaklarıyla çok ilgilendiler ve senaryonun oluşturulmasına katılmaya karar verdiler.

Daha sonra 50 sayfalık bir çalışma Paris ve Saint Nazaire'deki militan işçi gruplarının tartışmasına sunuldu.

Bu eleştirel çalışma sonucunda film ekibi "Camarades"ın senaryosuna son şeklini verebildi.

Marin Karmitz ile konuşma

— Doğru olan bir "siyasal" sinemaya el atıncaya kadar senin de evvelce yaptığın biçimde filmler yapmak gerekir mi?

— Yaptığım filmler üzerinde bir irdeleme yöntemi uygulamakta güçlük çekiyorum. Filmlerimin "çok belirgin tarihsel bir zaman" içinde yer aldıklarına inanıyorum; o zamanlar bunu farketmek güçtü ama bugün artık bu mümkün. Bu dönem 1968 mayısından öncesidir. Burjuva aydınları ve sanatçılar o zamanlar filmlerinde hangi konuları işleyeceklerini sorup duruyorlardı. Anlatım açısından ortaya getirdikleri iş, akademizmle mücadeleledi ve bu temalar gene de bazı sınırlar yüzünden tıkanmış gibiydi. Duruma tarihsel bir açıdan bakılamıyordu; herkes geldiği kökeniyle sınırlanmış olarak görüyordu. Mayıs olaylarından sonra, hiç film yapmak isteğim kalmamıştı; çalışmalarımı bıraktım. Sinemacı olarak durumum artık yaşamış olduğum, içinden geldiğim gerçeğe, duruma (ekonomik, toplumsal ve siyasal) uymuyordu. Bir yıl boyunca kendimi yeniden eğittim; başka temellerden ve yeni bir düştünceden tekrar yola koyuldum. Bu yeniden eğitim sinemayla hiç ilgisi olmayan bir yığın militan çalışmalardan geçerek tamamlandı. Şimdi artık anlatacaklarım eskisi gibi şeyler olmayacak. Aynı şeylerden söz etmeğe hiç isteğim yok. Aynı şeyler değil artık beni ilgilendirenler. İçinde olduğum yaşam, eski yaşam değil. Bir kopma var, tam bir kopma..

Şimdilerde oldukça zor ve karmaşık olan ve çeşitli gruplarca oluşturulan bir araştırmaya kendimizi adadık: Bir yanda Godard ve gurubunun; diğer yanda sonuçları açısından bence daha zengin olan (ve beni daha çok ilgilendiren) Arjantin'de Solanas'ın (ve gurubunun) geliştirdikleri. Kuşkusuz daha birçok grup vardır, ama ben bilmiyorum.

Bizce önemli olan şunu bilmek: Marksist olarak sınıfsal irdelenenin konumuna kendimizi soktuğumuzda ve bugün mevcut olan kültürün egemen sınıf kültürü olduğunu kabul ettiğimizde (her ne kadar basitçi de olsa), değişik bir anlatım biçiminin ve başka bir içeriğin neler olabileceği sorununu ortaya koyduğumuzda bir dizi güçlükler önümüze çıkmaktadır. Bu sorunlar şunlardır: içeriğin irdelenmesi (daha önceleri yapılan irdemelerden değişik bir irdeleme) ve içeriğin anlatılması. Bunları Lenin'in edebiyat ve kültür olayı üzerine olan birkaç yazısında (bkz.: Parti Teşkilatı ve Parti Edebiyatı) ve özellikle de Mao-Çe Tung'un Ye Nan'daki konuşmalarında betimlenen kesin Marksist yöntemlerle yapmak gerekmektedir.

FILMIN HAZIRLANMASI

— "Camarades"ı nasıl hazırladın?

— Geliştirmeyi istediğimiz bir çalışma yöntemiyle yola çıktık. Bugünkü Fransız toplumunun irdelenmesiyle işe başladık; bu irdeleme bilebileceğimiz herşey üzerineydi. Bu çalışmanın sonunda gençlerin grevlerde ve toplumsal hareketlerdeki önemlerinin farkına vardık. O zaman çalışmalarımızı bu gençler etrafında yoğunlaştırdık. işçi sınıfını

seçmiştik. çünkü işçi sınıfı her devrimci hareketin ve iktidarı alışı en ileri ucudur. Bu nedenle biz de genç işçilerin sorunlarını işlemeye çalıştık.

Genç işçi yoldaşlarla ilişkilerimiz sırasında birşey hemen su yüzüne çıktı. Büyük çoğunluğuyla bu gençlerin siyasal bilinçlenmeleri Mayıs 68'den başlıyordu ve özel bir takım biçimler almıştı. Önceleri bu tür bir bilinçlenme, sendikalar yoluyla ya da sol bir partiye girmekle oluyordu. Şimdiyse, geniş kitle hareketleri içinde, Mayıs ayındaki grevler sırasında ve bu grevlere ilişkin sorunlar yoluyla olmuştu. Diğer taraftan bu gerçekten siyasal bir bilinçlenmeydi, çünkü söz konusu edilenler, yalnızca biftek sorunu ya da kafaları kurcalayan ücretlerle ilgili istekler değildi. Bu kez içinde buldukları toplumu konu ediyorlardı; bu toplumu değiştirilmesini, hem de reformist açıdan değil, devrimci olarak değiştirilmesini öne sürüyorlardı.

Bu bilinçlenme çok önemlidir; çünkü eylem içinde oluşmuştur. Ama tabii ki, bu tüm işçileri kapsamamaktadır. Fakat biz her fabrikada siyasal olarak oldukça bilinçli ve bilinç düzeyleri geliştikçe sürekli ilerleyen genç öncü işçilere rastladık. Bu çok şaşırtıcı bir olaydır.

Bu çalışma yöntemiyle ortaya iskelet diyebileceğimiz birşey çıkardık. Beni ilgilendiren bu yürüyüşü izlemek, açıklamak ve nereye varacağını, neler getireceğini göstermekti. Bu basit ve sınırlı iskelet üzerinde, yoldaşlar arasında yeni bir araştırma yaptım. Gösterdiğim bu genel şema birçoklarının izlediği yola uyuyordu.

Konunun bu aşamasında sonra bazı gençler senaryo çalışmalarına katılmayı kabul ettiler. Senaryo bütünüyle onların denetimi altında yapıldı.

Bu genel şema içinde Paris ve taşra unsuru da vardı. Şöyle bir seçim yapmıştık : işsizlik, gençler, taşradaki çalışma koşullarının perişanlığı sorunları ve Paris'e iş aramak için çok sayıdaki gençlerin gelmesi konusu. Başkente doğru göçün en yoğun olduğu bölge Bretagne olduğu için filmimizin baş kişisini o yörel yaptık. Bilmem biliyor musunuz, gerçekten de her pazartesi günü Montparnasse garına düzinelerle genç işçi, genç çiftçi ya da (proleterleşmekte olan) küçük burjuva çocukları inerler.. Bu göç çok ilginçtir ve Fransa'nın belirli bir soşyo-ekonomik dönemini yansıtır.

— Saint Nazaire'in seçilmesinin başka nedenleri de var mı?

— Mayıs ayında Nantes'da olan bitenler karşısında çok etkilendim. İlk fabrika işgali (hem de en şiddetlisi) Sud-Aviaton'da yapılmıştı; binalar işgal edilmiş, patron rehlin tutulmuş ve yeni mücadele biçimleri denenmişti. Ayrıca Nantes ve Saint-Nazaire'in oldukça güçlü bir mücadele geleneği de vardır.

Paris'deyken, Nantes'in ve Saint-Nazaire'in bir bütün oluşturduğunu düşünüyordum. Daha doğrusu bir zamanlar bölgenin Gelişme Planı üzerine bir film yapmıştım; o zaman bana dengeli şehirleşme sistemini ve Nantes - Saint Nazaire birliğini anlatmaya çalışmışlardı. Bir araştırma yapmak için oralara gittiğimde Nantes ile Saint-Nazaire'in birbirinden tamamen ayrı şeyler olduğunun farkına vardım. Sınıf mücadelesinin kapsamının aynı olmasına karşın Nantes ve Saint-Nazaire'deki metalürji işçilerinin aralarında bir birlik yoktu. Saint-Nazaire'deki grevleri Nantes'dakiler her zaman izlemiyordu (ya da bunun tersi). Sorunları ve bilinçlenme düzeyleri değişti. Her iki şehirde de kendine özgü ayrı sorunlar vardı. Nantes'da çeşitli işyerleri olmasına karşın Saint-Nazaire'de bütün şehre egemen olan bir tek iş var, o da Atlantik şantiyeleridir. Bütün şehir bu şantiyelere bağlıdır. Saint-Nazaire'lilerin hepsinin yaşantısı üzerinde adeta bir tekel kurmuştur bunlar.

Gene de Saint-Nazaire'de her yıl mücadeleler olmuştur. Mayıs'da da uzun ve sert mücadeleler oldu.

Şantiyelerde genç işçiler çok azdır, çünkü hepsi Paris'e gitmektedir. Niye acaba?

Cevabı filmde var: Hiçbir mesleki hazırlıkları, nitelikleri olmayan genç işçiler Saint-Nazaire'de mevcut olan kimi firmalarda iş bulurlar. Buraları gerçekte bir tuzaktır ve şantiyeler için çalışırlar, oraya adam kiralarlar, bunlar insan satıcılarıdır. Genç işçilerin sırtlarından aşırı kazanç elde ederler, onları istedikleri zaman işten atarlar, onlara hiçbir iş garantisi ve mesleki formasyon vermezler ve en ağır, en âdi işleri yaptırırlar. Buraları en çok kaza olan yerlerdir: Ayda bir ölüm ve şantiyelerde günde 5-6 iş kazası.

Genç işçilerin işsiz kalmanın dışında seçebilecekleri tek şey bu firmalardır. Çalışma koşulları sürekli değişir. Bilinçlenme koşulları da değişir, çünkü bu "tuzak"larda hiçbir sendika yoktur. En ufak bir sendikalaşma kıpırdanışında, delegeler hemen işten atılır, üstelik bu da çok basittir, çünkü iş kontratı yapılmamaktadır. Küçük bir hareket bile mümkün değildir, çünkü işçilere sürekli yer değiştirirler. Düzen öyle kurulmuştur ki, şantiyelerde işçileri bilinçlendirecek militanlar buna tam olarak olanak bulamazlar. Filmde biz böyle bir durumu ele aldık. Bu kişiler mayıs olaylarından hiç etkilenmediler. Belki biraz etkilenmişlerdir, ama bu pek öyle derinden olmamıştır.

Bu şema çerçevesinde biz sendikalardan, mücadelelerden uzak kalmış, siyasal gerçeklerle ilişki kuramamış bir kişiden yola çıktık, bu tam bir bireycidir. Atölyedeki işi beğenmediği için Paris'e iş bulmak için gider.

Topluluğun olduğu yerde, ancak bir kitle gerçeğinden geçerek bilinçlenmeye varılabilir.

Aile ve toplum çevresi olarak yaptığımız irdelemede psikolojik kişilikler yerine tipler ele aldık. Kahramanımızın babası eski bir işçidir, sonradan küçük bir dükkân sahibi olabilmıştır, şimdi de proleterleşmektedir. Uygu düzeyinde ise sevdiği kız bir işçi kızıdır ve kendisine sunulan, burjuva toplumuna girmek istemektedir. Bizim kahramanımız bu ikisi arasında durmaktadır; ayrıca fazladan mahalle arkadaşları vardır. Bunlar oldukça âsi ama örgütlenmemiş işçilerin çocuklarıdır ve düşündükleri tek şey de para kazanmaktır. Seyahat etmekte, pop müziği dinlemekte, bazıları esrar çekmektedir. Bunlar çok ilginç bir lumpen proletarya oluşturmaktadırlar, çünkü militan ve devrimci olabilmeye çok açıktırlar. Bunun için gerekli herşeye sahipler. Şimdilik daha yaygın olan bir düşünüşünde gitmektedirler, yani bir tekne bulup Afrika'ya ulaşmak.

Kahramanımız olan Yan, bu arkadaşları ile fabrikadaki militan arkadaşları arasında tam ortada bulunmaktadır.

SIYASAL FİLM - MİLTAN FİLM

— Sizin filminiz, militan olmaktan çok siyasal bir film, değil mi?

— Biz militan film ile siyasal film arasında bir ayrım yapmıyoruz. Militan bir film, bir partinin çalışmalarına tamamen bağlı bir film, burada bu partinin militanları film, den, açıklamalar yapmak için, propaganda için, yayılma için yararlanırlar. Tıpkı bir el beyannamesi, bir broşür, bir siyasal bildiri gibi. Bunu yapmak şimdilik olanaksızdır. Yalnızca Komünist Partisi bunu yapabilir ama o da yapmamaktadır. Devrimci partiler yok. Küçük gurupçukların kendilerini parti gibi ortaya atmaları da mümkün değil. Militan bir film yapmak çok güçtür. Emperyalizm dururken, niye kontratların bitişi üzerine bir film yapmalı, Gene de bu konular üzerine filmler yapmak, siyasal bir açıklık getiren militan sinema çerçevesi içinde olumlu olabilir.

Örneğin, "Camarades" ile Solanas'ın "La Hora de los Hornos" arasındaki fark nedir? Arjantin filmi Güney Amerika'daki sömürge olayı üzerine militan bir film. Çok kesin bir konudur bu. Biz daha böyle birşey yapamazdık; "Camarades" siyasal bir film, dir ve mümkün olan en geniş işçi yığınlarına (militan olmaları gerekmeden) bilgi taşımaktadır. Bütün bunlar belirli bir anlatım biçimini gerektiriyordu.

— Mevcut bu tür filmler içinde sizinkini nereye koyabiliriz?

— Bir yanda siyasal bir konuşma var: Solanas'ın filmi; diğer yandaysa, Fransa'da 1969'lardan beri kuram olarak geliştirdiğimiz Godard'ın çalışmaları var.

Biz siyasal konuşmayı geniş yığınlara götürmeye uğraşıyoruz. Solanas'la yaptığımız tartışmalarda, anladığım kadarıyla onların da başında aynı sorun vardı. Yani, içeriği siyasal olarak çok daha açık olan ve belirli bir amaca ynelik olarak açık bazı şeyleri veren ve uzantılarını gösteren ve bunu çok geniş insan kitlelerinde anlaşılır, algılanabilir kılan bir film nasıl yapılır? Gerçekte, burjuva sinemasına göre, bizim yaptıklarımızda bulunan tek alışkanlık yaşanılmış işlemektir. Bu noktada bizim de çekim sırasında karşılaştığımız bir güçlük var; yaşanılmış ile siyasal konuşma arasındaki bağ (ya da geçiş), marksist düşünceyle ele alındığından, bu siyasal konuşma daha bir soyut ve değişik bir gerçeğe bağlı olmaktadır. Bugün kişileri değerlendirmek ve onların sorunları anlayabilmelerini sağlamak için yaşanılmıştan yola çıkmanın gerektiğini biliyoruz. Büyük bir çalışma yapmamıza karşın, sorunu kullanılış açısından çözümlenebildiğimizi sanmıyorum. Gerçekten de onu nasıl kullanabiliriz? Belki pek başaramadık, ama bu denememiz şimdi hazırlamakta olduğumuz filmlerin sorunlarını çözecek belki.

"Yaşanılışın kullanılışı" ve "halkla konuşabilmek" arasındaki sorunu çözümlemek istiyoruz.

"Camaraoes" a başlamadan önce, eskiden yapılmış filmlerde örnekler aradık ve birşey bulamadık. Yenilerini bulmak zorunda kaldık. "La Vie est à Nous" gibi bir film bize hiçbir yarar sağlamadı, çünkü; 1 - 1936'nın kapsamı içinde kalıyordu. 2 - Komünist Partisi'nin militan bir filmiydi ve partinin çok belirli bir hareketinin içinde yer alarak onun bazı temalarını desteklemekteydi: orta sınıflarla işbirliği, hareket birliği... gibi. Ayzenshtayn'ın filmleri (ve bazı yazıları) dışında örnekler yoktu. Fakat o da bizimkine göre çok değişik bir tarihî durum içinde yer almaktaydı. Böylece biz sıfırdan yola çıktık. Dayanak olarak ele aldığımız (ve sorunlarımızın ilerlemesine yardım eden) tek film Solanas'inkiydi, fakat bizim niyetimiz "La Hora de los Hornos" u yeniden yapmak değildi. Gelişmiş kapitalist ülkelerdeki sınıf ilişkileri üzerine bir film yapılabilir. Böyle binlerce mümkün film vardır...

DURUM

"Camarades" filmi tartışmaları başlatmak için yapıldı. Birçok unsur burada yer almaktadır. Bir Fransız filminde işçi sınıfı gösterilmektedir ki, bu bir zamanlar Louis Daquin'in yapmış olduğu bir filmde ancak yer almıştı. İşte biz bu sınıfı kontratlarının feshedilmesiyle, yöneticileriyle, patrinlerin başkalarıyla mücadele ederken, kendi eylemleri içinde, siyasal tavir alışlarıyla yansıtmaktayız. Sinema bize normal olarak hep başka şeyler gösterir. Bugünlerde Alfa Romeo'larının direksiyonunda kaza yapan burjuvaları, neşeli gençleri, otuzların gangsterlerini falan anlatmaktadır. "Camarades" seyircilere, başka şeylerin de anlatılabileceğini göstermektedir; örneğin işçi sınıfını. Biz böylece sinemanın böyle de kullanılabileceğini ve onun genel devrimci süreç içerisinde bir rolü olduğunu ortaya koyuyoruz. En önemli bir unsur değil belki ama önemli bir unsurdur sinema. Sinema egemen sınıfa en geniş biçimde kullanılan bir silâhtır (tıpkı TV gibi), egemen sınıfın ideolojisinin yaygınlaşması, desteklenmesi için temel unsurlardan biridir.

Fakat, hükümet ileri gelenlerinin dışında, burjuva sınıfı daha bu silâhin iki tarafı da keskin bir bıçak olduğuunu anlamış değildir. Anlamamıştır, çünkü bugüne kadar ekonomik güçlükler böyle filmlerin yapılmasını engellemekteydi. Diğer yandan yapım ve dağıtım da burjuvaların elindedir. Bu tür filmler için para bulmak çok zordur. Ayrıca birçok kimse ya sansürden korkmaktadır ya da düşünceleri daha açıklık kazanmamıştır.

— Ya mayıs ayında yapılan filmler...

— Onlar ayrı bir konu. Mayıs ayında yapılan filmlerde, o sıralarda olanları dizi dizi izleyebiliriz. Birkaçı dışında (özellikle Flins üzerine yapılan) bu filmler de tıpkı TV gibi olayları kullanıyorlardı. Bir irdeleme çalışması yapacak zamanları olmadığı için, bunlar (ki hepsi de mütanlardan değildir) kamerayı tıpkı Devlet Televizyonunun kameramanları gibi kullanıyorlardı. TV ekranlarında görülenlerden değişik bir gerçeği anlatıyorlardı tabii ama, hiçbir zaman marksist-leninist bir yöntemle yaklaşmıyorlardı sorunlara. Flins üzerine yapılan film bir istisnadır. Ayrıca bu filmi yapan ekip konu üzerinde tam bir yıl çalışmıştır.

— Devrimci bir film yapmak için, devrimci bir estetiğin kullanılması gerektiğini savunur musunuz?

— Bu bizim aramızda çokça konuşulan bir konudur ve ben daha tam olarak ikna olmuş değilim. Bana göre bu sorun yanlış konuyor ortaya. Bütün herşeyiyle devrimci olan bir filmin doğal olarak biçimi de devrimci olur. Öz ile biçimi birbirinden ayırmak olanak dışı, ayrıca devrimci bir filmin en ileri teknikleri kullanabilmesinin zorunlu olduğunu da sanıyorum. "Camarades" filmi için 16 mm. lik kamera ile o zamana kadar kimsenin rizikoya girmemek için kullanmadığı bir filmden yararlandık. Normal bir filmin yapımı içinde gerçekleştirilen film, 16 mm. ile çekildi; çünkü bize 35 mm. likle yapacağımız bir anlatım olanağı veriyordu.

İstisna olan diğer bir yanı da "Camarades" filminin kararlı bir nokta olmasıdır.

Bu filmden sonra bunun gibi 10 tane daha yapılmasını temenni ediyoruz. Biz normal koşullar içinde böyle bir filmin yapılabileceğini göstermiş olduk. Herkesin ücreti verildi. Bütün teknik elemanlar (çeşitli eğilimleri olan) militanlardı ve çekim sırasında yapılan tartışmalar siyasal konulardaydı. Şimdilerde bu yöntemi yaygınlaştırmak ve yapılabilir olduğunu göstermek istiyoruz. Bu nedenle de sürekli düzenin çelişkilerinden yararlanıyoruz. Filmimiz bir etaptır ve başka sinemacıların daha ileri gidebilmelerini sağlayacaktır.

Sorunu açık olarak ortaya koyalım : Devrimci sinemanın son biçimini bir kerede bulmak mümkün değildir! "Camarades" filminin yapım-dağıtım alanında açtığı bu delik bizi burjuva sinemasıyla, daha doğrusu, yönetmen sinemasıyla (cinéma d'auteur) karşı karşıya getirmektedir.

— "Camarades" gibi bir filme imza atmamak gerekir mi sizce?

— Böyle bir sorunun ortaya atılabileceğini düşünmüyorum. Bu filmi, daha önce de dediğim gibi çeşitli safhaları oldu. Senaryonun kolektif hazırlanması, sonra çekimler...

Çekim sırasında bir filmi on kişiyle yapmak mümkün değildir. Herşeyi düzenleyecek, sorumluluk yüklenmiş ve kolektif olarak bulunan içeriği kendi kişisel duyarlılığıyla, meslek bilgisi ve anlatım biçimiyle gerçekleştirecek birine gereklilik vardır. Daha sonra kurgu faslı başlar; bu safhada çalışmalar yeniden kolektif olabilir; çünkü elde hazır bir malzeme vardır artık. Ses - görüntü ilişkileri, iki plânın birbirini izlemesi, ve bunun gibi şeyler kolektif olarak yapılabilir, dağıtım da aynı şekilde. Çekim sırasında yönetmenin patron olma görünümünü yok ettik, fakat filme imza atmamak bir sorumluluk işidir. Hukukî olarak, filmde ben sorumluyum; kontratları ve diğer belgeleri ben imzaladım; herhangi bir terslik çıkarsa benim göğüs germem gerekiyor. Başka türlü yapılamazdı. İçinde bulunduğumuz toplum sorumlular istemektedir.

— Bu tür bir sinema tek başına ve rastlantı sonucu ortaya çıkabilir mi?

— Hayır! Şu sıralarda biz birleşik bir cephe kurma girişimleri içindeyiz. Bunu Fransız sinemacılarıyla değil de, dışarda benzer çalışmaları geliştirenlerle yapmak düşüncesindeyiz.

Konuşmayı yapan : NOEL SIMSOLO

"Image et Son" dergisi

Haziran - Temmuz 1970

Yine Karmitz konuşuyor

"Filmi yaparken kendimize sorduğumuz ilk şey hangi seyirciye yöneliktiydi. Amacımız, en geniş ölçüde, işçilere, aydınlara ve çalışanlara gitmekti. Şimdiki durumda en ilginç olan, film normal ticarî sinemalara çıkmadan önce, bu amacımızın gerçekleşip gerçekleşmediğini bilmektir.

Çeşitli çevrelerde özel olarak gösteriler ve gösteri sonrası tartışmalar yaptık. Bunların ilki, 1968 Mayıs'ında aşırı "gauchiste" (solcu) bir tavır alan sendika örgütü C.F.D.T.'nin militanları önünde yapıldı. Bu militanlar filmin genel esprisini, iş koşullarını sergilenmesini ve toplumsal gerçeğin uluslararası boyutlarını ("La Hora de los Hornos"tan alınan parçalar yoluyla) onayladılar. Ama, özellikle sendikal mücadelelerde uzun deneyleri olan eski militanların, kahramanımızın bilinçlenmesinin biraz "entellektüel" biçimde olduğu konusunda görüşleri oldu, onlara göre genç işçi kolektif eyleme yeterince katılamamıştır ve gelişimi de mevcut sendikacılığın dışında olmaktadır.

Paris'teki "Semaine de la Critique" çerçevesinde yapılan bir gösterimden sonra seyircilerin aydınlardan ve pek az da işçi ve halk kesiminden oluştuğunu gördük. Bu sonuncular filmi sevmişlerdi ve onu iş koşullarını sergileyen, onların sınıfsal sorunlarını ortaya koyan ve onları kendi durumları üzerine düşündüren, dolayısıyla bilinç düzeylerini yükselten ilk film olduğu için savunuyorlardı. Entellektüeller arasında ise, marksist olduklarını söyleyen kimileri ya tamamen olumsuz eleştiriler yaptı, ya da yapılanın dışında değişik bir film öne sürdü. Demek ki iş koşullarıyla pratik deneyi olanlar (ki bunlar, film kendilerini doğrudan ilgilendirdiği için yapıcı eleştirilerde bulunuyorlardı) ile "katılmış marksistler" diyebileceğimiz ve yalnızca olumsuz, soyut, entellektüelce, kuramsal eleştiriler yapan ve sınıf mücadelesi pratiğinden geçmedikleri için film karşısında etkilenmeyenler arasında bir uyumsuzluk vardı.

Yapılan üçüncü tur gösterimler, Cezayir Sinematek'inde. Üniversitesinde ve halk kesimlerinde oldu. Tartışmalar, yöneticilerin konuyu sinema çerçevesinde tüm tutma çabalarına karşın, hep tamamen siyasal boyutlarda gelişti (özellikle Sinematek'te yapılan). Sendikaların, partilerin rolü üzerinde, sınıf mücadelesi üzerinde, mücadelelerin uluslararasılığı üzerinde, bu mücadeleler ve öğrenci-işçi birleşmesi açısından, 1968 Mayıs ayının önemi üzerinde konuşuldu. Tartışmanın bu yönelişi bize oldukça uygun geldi, çünkü filmde ortaya atmaya çalıştığımız sorunlar bunlardı; bu bakımdan film bize başarılı olmuştur denebilir. Üniversitede öğrenciler ve yakın köyden gelen gençler önünde yapılan tartışma seyircilerin siyasal konulara yakınlığı dolayısıyla oldukça ilginç geçti. Film onlara kendi sorunlarıyla ilgili olarak, özellikle Fransa'ya göç eden işçilerin sorunları, bunların Fransız işçileriyle olan ilişkileri, mücadelenin uluslararasılaşması, sendikaların ve partinin rolü, yasallık sorunu ve şiddetli mücadele açılarından yakın geldi. O noktada artık sinemadan hiç konuşmadık.

İşçi çevrelerinde film iki şekilde karşılandı. Genç işçiler, filmi heyecanla kabul ettiler. Sendikal ve siyasal mücadele geleneği daha uzun olan, daha yaşlı işçiler ise filmi iyi karşılamalarına karşın, özellikle parti ve sendika konusunda bazı itirazlarda bulundular. Filmin kahramanının genç olması ve konunun genç işçiler arasında gelişmesi, seyirciler arasında bu nedenle bazı ayrılıklara yolaçtı. Bu konuyla ilgili olarak önemli bir gözlem yapmak gerekmektedir: 68 Mayıs'ında sendikalardan ya da Komünist Parti'den olmayan işçilerin siyasal bilinçlenmesi, eylemler içinde, kitle hareketlerinde, aydınlara ve öğrencilerle olabilen ilişkileri sonucunda gerçekleşmiştir. Genç işçiler filmde gösterilen bu yeni şekil siyasal bilinçlenme karşısında çok etkileniyorlar, oysa daha yaşlı olanlarda, ya da daha önceden bilinçlenmiş olanlarda, bunu olumsuzlama (reddetme) eğilimi var."

(Karmitz'le Marcel Martin tarafından yapılan ve Pesaro Şenliği bültenlerinde yayımlanan konuşmadan alınmıştır.)

Çeviren : Engin AYÇA

Ayın konuşması

Vedat Türkali ile konuşma (2)

TÜRKİYE'NİN SOSYO-EKONOMİK YAPISI

Y.S. — Türk sinemasının ya da Yeşilçam'ın ekonomik ve kültürel yönlerden bir bünyesel analizini yapabilir misiniz?

V.T. — Bu konuda 1971 yılında "Sosyalist" dergisinde çıkmış bir yazım vardı. Sonra çeşitli yerlerde ve son olarak da Simpozium'da bu konudaki görüşlerimi açıklamıştım. Burada bir özetleme yapalım.. Türk sinemasının sosyo-ekonomik yapısı, tabii ki Türk toplumunun sosyo-ekonomik yapısının anlaşılmasından geçer. Yabancı sermayenin bizdeki tefeci - bezirgan bünyeye gelip yerleşmesi ve bu ilişkilerin kurulması, geçen sayı da da belirttiğimiz gibi 100-150 sene evvelinden başlıyor. Bizde kapitalizm bildiğimiz klâsik anlamda bir kapitalizm olmuyor. Klâsik anlamda bir kapitalizmin hayırlı yanları da var. Tarihte kapitalizmin ileri bir görevi olmuştur başka ülkelerde. Bir defa burjuva yasallığını getirmiş, köylü kitlelerini derebeyin elinden kurtarıp vatandaşı yapmış, en başta da üretimi arttırmış tabii.. Bizde kapitalizm bu ileri görevleri yüklenmemiş. Dr. Hikmet, biz birşeyde birinciyiz dendi; batıdan çok önce bizde şirketler oluşmuş, şirketlerin tekelci, ayrıcalıklı, imtiyazlı bir oligarşisi oluşmuştu.. Yirminci yüzyıla birlikte batıda kapitalizm tekelcilğe dönüşmüş, emperyalist çağ başlamıştır. Bizde ise kapitalizmin serbest rekabetçi, girişimci, özgürlükçü aşaması yaşanmadan, doğrudan doğruya tefecilerle, araçlarla, bezirganlarla ortak olan batı finans-kapital'inin oligarşisi gelmiştir. Bu ortaklık Türkiye'de zaman zaman kılık değiştirerek, iktidar değiştirerek, son günlere kadar gelmiş ve süreklî bir baskı rejimi yaratmıştır. Zaman zaman girişilen bütün aldatıcı, göz boyayıcı tedbirler, devletçilik uygulaması, temeldeki sosyo-ekonomik yapıyı değiştirememiştir. Kurtuluş Savaşı'mızın sonrasındaki sosyo-ekonomik gelişmelerin sonucu memlekette finans-kapital oligarşisinin daha da güçlendiği görülmüştür. Savaştan sonra Kemalistler harap Türkiye'yi, ekonomik bakımdan güçlü hale getirmek, endüstrileştirmek ve çağdaş uygarlık düzeyine çıkartmak çabasındaydılar. Ama biliyorsunuz her uygarlığın bir sınıfsal temeli vardır. Batı uygarlığı burjuva sınıfının, kapitalist sınıfın tarihteki görevini yerine getirmesine bağlı olarak çıkmış bir uygarlıktı. O zamanki yöneticiler bu uygarlığın sınıfsal temelini göremiyorlardı, göremezlerdi de. Kendileri asker ve sivil bürokratlardan oluşan küçük burjuva radikalleriydiler. Kendi sınıfsal dünya görüşlerinin dışına da hiçbir zaman çıkamadılar. Kemalistlerin önünde çözüm bekleyen birçok sorun vardı. Memlekete, fabrikalar, iş alanları, gerekliydi, ekonominin düzeltilmesi, ülkenin bağındır hale getirilmesi gerekiyordu. Bunlar için de para bulunmalıydı. Biliyorsunuz o yıllarda Atatürk'ün koyduğu bir parayla İş Bankası kuruldu ve bu bankayla birlikte bir tekelleşme de başladı. Türkiye'de gene kurallar ve yasalar ufaktan ufağa çalışmaya başladı ve memleketin yeraltı - yerüstü kaynakları, dışarıyla işbirliği yapan ayrıcalıklı şirketlerin eline düştü. İş o hale geldi ki, memleketi yönettiğini zannedenler, aslında kendi



"KOPUK" (1972) filminin çekimi.

kendilerini bile yönetemiyorlardı. Sonra Marshall yardımları geldi, Truman doktrini geldi, yabancı sermaye ortaklıklarına imtiyazlar verildi, bugüne kadar gelindi.

Şimdi dikkat etmemiz gereken nokta şu. İşin diyalektiği burada. Türkiye'de bir yanda tekelci finans-kapital oligarşisi geliyor, güçleniyor ama öte yanda sağlıklı bir kapitalizm aşaması geçirilmiyor. İşte bu yüzden Türkiye devrimci dinamik bakımından birtakım olanaklara sahip olagelmıştır. Yani karşımızda hiçbir zaman bu topraklara sahip olabilecek, bu toprakların sorunlarını gerçekten bu topraklar yararına, bu halk yararına çözüme vardiirabilecek bir kapitalist burjuvazi yoktu, olmadı. Biz bunu "Karanlıkta Uyananlar" filminde birkaç diyalogla vermek istemiştik. Parti sahnesinde, fabrikatör Yetimoğlu'nun oğlu gelir ve bir gazeteciyle konuşur, "kim bunlar" der. Gazeteci de oradaki gençlerle alay ederek, "Bunlar Fransa'da krallık ilân edildiği gün Türkiye'de padişahlığı savunacak olanlar" der. Fikret anlamadığını söyleyince gazeteci "Anlamak, sizin için çok geç; bundan sonra sizin işçileriniz anlayacak bunu" der. Türkiye'nin karışık sosyo-ekonomik yapısı memlekette herşeye hâkim olduğunu sanan aslında hiçbir şeye hakim olmayan, yönettiğini sanan, aslında yönetilen ve bunun da bilincinde olmayan, halkından kopuk, emeğe vabancılaşmış, pratik duygusundan yoksun mektepli tipleri, zavallı aydın tipleri çıkarmıştır ortaya. Bu karışık yapının tahlillerinde de oldukça garip sonuçlara varanlar oldu. Hatta bir ulu profesörümüz toplumumuzda 10 sınıf bulunduğunu ileri sürmüştü. Bu olmaz tabii. Bu sınıf kargaşası içinde gürlütye giden de emekçi kitleler oluyordu. Yani o kadar çok sınıf var ki, işçi sınıfı yok hale geliyordu. 16 Haziran 1970 yürüyüşleriyle Türkiye'de işçi sınıfının varlığı en kör gözlere de batacak biçimde ortaya çıktı ve "işçi sınıfı" var mı, yok mu, olsaydı nasıl olurdu filân gibi büyük teori plannıda ahk;m kesen kişilere en açık cevabı, doğrudan doğruya işçi sınıfı vermiş oldu. Türk emekçi halkının daha iyi, daha belirli cevabı da 14 Ekim 1973 seçimleriyle çıktı ortaya. İşte biz bu koalisyon iktidarını da lâyıkıyla değerlendirmiyoruz

ve alelade bir hükümet değişikliği gibi görüyoruz. Yanlışlık da burada başlıyor. Şüphesiz ki Ecevit iktidarı sosyalist bir iktidar değildir. Ancak Türkiye şartlarından doğan bir özelliği vardır ki, bu onu batıdaki sosyal demokrat iktidarlardan ayırır. Batıdaki sosyal demokrat iktidarlarda işçi sınıfının devrimci potansiyelini yanlış kanalize etmek, aldatmak, ve işçi aristokrasisinin pislikleriyle işleri yürütmek eğilimi vardır. Bunun teorik nitelenmesi revizyonistliktir. Halbuki bugünkü Ecevit iktidarında bu yan ağır basıyor. Finans-kapital oligarşisine karşı cephe alma yanı ağır basıyor ve en önemsememiz gereken yanı da budur. Bunun kıymetini iyi bilmeliyiz. Yine bugünkü iktidar finans-kapital oligarşisine karşı güçlü bir millî burjuvazi yaratmak istemektedir. Bu da kapitalizmin burjuva yasallığının, özgürlüklerinin, serbest rekabet düzeninin Türkiye'ye getirilmesi demektir. Bu da çok önemlidir. Çünkü Türkiye'de batı ülkelerindeki gibi güçlü bir burjuvazi ve kapitalist uygulama da hiçbir vakit olmamıştır. Özgürlüksüz, yasallıksız, memlekette sürekli işsizlik, pahalılık yaratan, emekçi sınıflara en küçük hakkı bile teraziyle tartıp veren, aydınları sürekli bunalan ve Türkiye'nin hiçbir sorununa çözüm getiremeyen bir sistem süregelmiştir. Batıdaki kapitalizm, işsizliği tam çözemediği zaman başka bir alternatif bularak somürgelelere el uzatmış, başka aldatmacalar çıkarmış ortaya, işçi aristokrasisi yaratmıştır. Bizdeki kapitalizmin bu olanı da yoktur ve sürekli vatan hainliği, yabancılarla işbirliği yapan ve onlarla bölüştüğü kadarcına razı olan bir kapitalizm olmuştur. Yalnız bunları söylerken, Türkiye'nin sorununu çözebilecek gerçek gücün, işçi sınıfının, böyle bir iktidarcı da aldatılabileceği, hatta bugünkü iktidarın da muhtaç olduğu işçi sınıfı desteğinden bilinç bulanıklığıyla kendini yoksun edeceği unutulmamalıdır. Devrimcilerin görevi işçi sınıfını bu bilinçle ve var güçleriyle örgütlemektir.

Bizdeki burjuvazinin dramını sürdürelim yine. Bizde küçük burjuva avallığı zannederim ki 12 Mart olaylarına kadar devam etti. Üç biçimde devam etti ve bize göre üçü de iflas etti. 1- Bir kısım küçük burjuvalar, emekçi sınıflara dayanmayarak, güvenmeyerek, Türkiye'de en örgütlü güç olan ve devleti de her vakit etkilemiş olan orduyu yanlarına alarak bir devrimi gerçekleştirmek istediler. Bunun olmayacağı, için kökeninin çok daha derinlerde olduğu saptandı. Ancak Türkiye'de ordunun en azından taraf-sızlığını sağlamadan devrimci bir hareket yapmanın zorluğu da açıktır. 2- İkinci gurup daha açık gözdü. Bunlar Nihat Erim hükümetinde yüksek noktalara ulaşmış, orada sözüm ona birtakım reformları gerçekleştirmek istediler. Sonra 11'ler olayı doğdu. Bunlar bir bildiriyle çekildiler hükümetten: "Çekildik izzet-ü ikbal ile báb-i hükümetten". 3- Üçüncü küçük burjuva atılımı ya da azgınlığı da, sokaklarda dinamit patlayıp devrimci eylem adı altında yanlış bir yola sapmış olanların tutumuydu. Bu hareketin altında da işçi sınıfının devrimci atılımına güvensizlik yatıyordu. Göze batan iş yapmak, patatöner olmak, küçük burjuvanın şanıydı. Bu işler fabrikalara girip işçi sınıfıyla bütünleşerek bilinçlendirmeye eylemini yıllarca sürdürmekten daha kolaydı... Bu üç tavrı da 12 Mart'tan sonra gerçekliğini yitirdi. Birer yanlışlık olarak saptandı. Üçünün de altında emekçi kitlelere, ve özellikle işçi sınıfına olan güvensizlik yatıyordu.

Y.S. — O zaman bütün bu hareketleri kanalize edecek, toparlayacak ve doğru yere oturtacak bir siyasal örgütün yeterli derecede bulunmayışı, bu sapmalara yol açtı denebilir mi?

V.T. — Ben sadece değişiyorum olaylara, bütün yönlerine girmeyeceğim. Çünkü o zaman çok uzun tahlillere, eleştirilere yönelmemiz gerekecek. Bizim konumuz ise bu değil.. Ben sadece şunu söylemek istiyorum. Aydınlarımız, belli tahlillere, doğru bir incelemeğe dayanarak hareket etmeyip, işçi sınıfının gücüne de inanmıyorlarsa, अबک sabuk işlere kaçıyor, sosyalizm kaçaklığı yapmış oluyorlar. Nasıl ki Kemalistler, memleketi yönettiklerini sanırlarken yönetiyorlarsa, bunlar da kendi bağımsızlıklarıyla, özgürce birtakım eylemlere girdiklerini sanırlarken, aslında itiliyorlardı oraya, itilmişlerdi. Ama

bundan öte bu hareketlerde kapalı kapalı bir entelijans parmağı da vardı, finans-kapital'in polis oyunları da vardı, Zaten sonrasında açıkça çıktı ortaya. O zamanlar biz bu eylemlere, bu çıkmaz yollara karşıydık, aralarında olamazdık. Ama olaylar olup bittikten sonra, bugün tutup da onları hain filân diye damgalamak, o gün alınacak bir tavır bugün almaya kalkmak da uygun düşmez. Her hareketin varsa olumlu yanlarının getirdiği birikimleri de hesaba katmakta yarar vardır.

YEŞİLÇAM'IN ANALİZİ VE TEKELCİ SERMAYE

Y.S. — Bünyesel analiz konusunda Yeşilçam'a gelebilir miyiz artık?

V.T. — Toplumun bünyesel analizinde, tefeci-bezîrgân yapıyla (komisyoncular, eşraf, mütegalibe, vb) finans-kapital oligarşisi ortaklığının, bugüne kadar değişmez bir biçimde etkinliğini sürdürdüklerini görüyoruz. Kuvvetli finans-kapital tekeli, gücünün büyük bir kısmını bu tefeci-bezîrgân gruplardan almaktadır. Yeşilçam'da da durum aşağı yukarı aynıdır. Yeşilçam'ı bugün tekeli finans-kapital'in açık seçik bir kurumu olarak göstermek mümkün değildir ama buna gerek de yoktur. Çünkü finans-kapital ile tefeci-bezîrgân yapının ortak egemenlikleri altındaki bir toplumda, finans-kapital'in etkinliği dışında bir bölge düşünülemez. Yani finans-kapital varolmadığı yerde bile vardır bugün. Yeşilçam da bunlardan biridir. İlk bakışta doğrudan finans-kapital'in sinema alanına yatırım yapması zor görünür. Çünkü sinema herşeye rağmen riskli bir iş alanıdır. Sinemaya sermaye yatırmak bir cesaret işidir. Sinemaya sermaye yatırmak için burjuvazinin birçok alanlardaki kâr olanaklarını kullanmış olması gerekir. Yani genellikle olanaklar daraldığı zaman bu alana yatırım yaparlar. Türkiye'de ise böyle bir durum yok. Adam soğan satsa % 100 kazanıyor. Geçenlerde, DPT'nin yayımladığı gibi 14 firma toplam 250 milyon liralık bir sermayeyi temsil ediyorlar. Yıllık kazançları 170 milyon dolayında yani % 65 filân. Bu oranda kârı da adama Patagonya'da filân tanırlar, başka yerde kolay kolay tanımazlar. Bunlar açıkladıkları, ya Türkiye'den kaçırdıkları. Kâr oranının böyle olduğu, her köşede bir bankanın kurulduğu bir ülkede, sinemaya yatırım yapmak gerçekten cesaret işidir. Ayrıca biliyorsunuz sinema bütün dünyada bir kriz içindedir. TV, sinemayı bir hayli hırpalamıştır. Finans-kapital'in en ileriye gören, en hinoğlu hin kanadı olan Yahudi sermayesi de sinemadan kaçmaya başlamıştır. Şimdi batıda bunun çaresini buldular. A.B.D.'de TV'ye karşı "Cable TV" dedikleri bir sistemi uygulamaya başladılar: Her eve getirilip özel olarak bağlanan bir TV sistemi bu. Ancak abonelere verilen bu programlarda, yapılan filmlerin ilk geceleri de yapımcılar tarafından satılıyor. 10'er dolara satılan bir gala programı, bunu 50 milyon kişi seyrediyorsa, 500 milyon dolar getirmiş oluyor yapımcıya. Bu da yatırım yapma olanağı getiriyor sinemaya.

Türkiye'de sinemada da kapitalizm yoktur, özgür, rekabetçi, ve bu rekabet alanı kapitalistin lehine olarak açık tutulan bir sinema olamamıştır. Sinemamız, bugün, bölge işletmecilerinin, tefecilerin, hammadde ithalâtçılarının, stüdyocuların ve sinema salonu sahiplerinin baskısı altındadır.

Y.S. — Tarihsel gelişme süreci içinde bu noktaya nasıl gelindi sizce?

V.T. — 1950-60 döneminde film sayısı bugünküne göre çok daha azdı. Sinemalar o zamanlarda film şeklinde koşarlardı. Herkes gelip film diye yalvarırdı. Daha işletmeci egemenliği yoktu. Nusret Bey, bana bir gün "ilk bonoyu piyasaya ben çıkardım" demişti. 1959-60'larda bu bono sistemi Be-Ya Film'le birlikte başlamıştı. (Ancak bunu bir belge olarak kabul etmeyin; ben anılarımı söylüyorum; yanlış olabilirim). Ancak o yıllarda bölge işletmecilerinin yalvar yakar film isteyip, sıraya girdiklerini söyleyebilirim. Bir zaman sonra bu işletmeciler film almada öncelik kazanabilmek için yapımcılara parayı, peşin vermeye, kredi açmaya başladılar. Yani avans sistemi rekabetle başladı. Meselâ işletmeci Cahit Gürbüz, Memduh Ün'e para verdi, bu filmi yap, bana

ver, diye. Böylece işletmeciler arasında iş yapacak film tasarıları için, önceden yapım ciya avans verme kuralı yaygınlaştı. Ziraatte alivre satışlar neyse o hale geldi. Bu sistem bir süre sonra tersine işlemeye başladı. Alıcılar çoğaldı, film sayısı arttı; piyasaya fazla film sürülmesinde çıkarı olan negatif-pozitif film ithalâtçılarının teşvikiyle, piyasada fazla bono döndürülmesini isteyen tefecilerin baskısıyla sistem bozuldu. Yapımcılar, yani sinema kapitalistleri, bağımlılıktan kurtulamaz hale geldiler. Amortisman sisteminin yüzünden her yıl vergiden kurtulmak için fazla film çekme eğilimleri başladı. Film sayısı arttıkça tefecilik arttı; tefecilik arttıkça film sayısı yükseldi, tam bir kısır döngüye düştü.

Y.S. — Yapımcılar o zamanlar sinemayı çok kârlı bir alan olarak görüyorlardı galiba? Durmadan film sayısı artıyordu.

V.T. — Boş bir alandı sinema. Ama yapımcı diye gelenlerin çoğu aslında yapımcı niteliğinden uzak kişilerdi. Film sayısının artmasında düşük vergilendirme sisteminin de rolü olmuştur. Önüne gelen film yapımına geçiyordu. Gerçekten yapımcı adına lâyük, kültür bakımından yetenekli, ileri görüşlü, sanat zevki olan, hayal gücü, atılım yeteneği olan, yabancılarla ilişkiler kuran, kendisine pazarlar arayan, müteşebbis kişiler yoktu piyasada. Aslında Türkiye'de hiçbir alanda olmayan şeydi bu. Yeşilçam'da nasıl olabirdi ki.

YEŞİLÇAM'IN KÜLTÜREL YAPISI

Y.S. — Bu genel durum, sinemanın kültürel yapısına nasıl yansıyordu?

V.T. — Piyasa, gerçek kapitalistlerin iş yapmadığı, yaratıcılıklarını göstermediği bir alan haline gelince, işletmeciler egemenliği kendisini gösterince, sinemanın kültürel yanı da ona ayak uyduruyor ister istemez. Aslında bizde başarılı sinema emekçileri vardır; rejisörler, kameramanlar, stüdyoda çalışanlar, set işçileri vb. Ama bunlar bizim berbat, pis düzende varlıklarını gösteremezler. Başarıları rastlantıya kalır. "Umut"un çıkışı da bir rastlantıdır Türk sinemasında, "Karanlıkta Uyuyanlar"ın da. Kişisel birtakım çabaların ürünüdür. Piyasada kültür düzeyi de genellikle düşüktür. Namık Kemal'le ilgili bir fikir yapan bir yönetmen, bir dergide N. Kemal'in Türkçülüğünden, milliyetçiliğinden söz eder. N. Kemal'den böyle sözeden adam aslında lise diplomasına bile hak kazanmamış sayılır. İşte böyle.. Sonra bakın vaktiyle sinemada Sine-İş adıyla bir sendika da kurulmuştu. Ama maalesef yürümedi, sonu gelmedi, getirilemedi. Niçin? Her iş alanında iyi kötü bir sendika varken sinemada niye yok? Niye yürümedi? Başka nedenler yanında kafa bakımından, kültür bakımından yetersiz olmak da vardı bunun içinde. Meselâ en ileri geçenler, Halit'ler, Metin'ler bile sendikaya inanmıyorlardı. Açık açık "Türk sinemasında sömürünün en gaddarcasının, en aşağılık olanının bulunduğunu söylemişimdir. Bugün de Film-Sen diye bir sendika var. Arkadaşlar uğraşıyorlar, ediyorlar. Gerçek emekçilerin elinde olduğu için daha sağlıklı görünüyör.

Y.S. — Kültürü sınıfsal bir sorun olarak görüyoruz biz. Bu açıdan Yeşilçam'ın kültürel yapısının hangi sınıfların doğrultusunda geliştiğini, bunun filmlerin içeriklerinde nasıl belirlediğini soruyoruz.

V.T. — Valla şimdi biz tabii genel şeyler üzerinde duruyoruz. Bir veya birkaç film burada belirlediğimiz kültürün dışına çıkmış olabilir. Ama genel olarak denebilir ki, yarı feodal, yarı prekapitalist ilişkilerin, tefeci-bezîrgân'ın finans kapital'le bütünleşmesinden doğan bu garip sosyo-ekonomik bünyenin üst yapısı olarak ülkede görülen fikir karmaşası aynen vardır bugün Yeşilçam'da. Fazladan olarak, bir yanıyla onu da aşan biçimde yabancı filmlerin kültür ve fikir etkisi vardır. Meselâ bizim oyuncumuz yabancı filmlerdeki gibi yumruk atmaya çalışır. Bizim filmlerde yerli kavgayı son zamanlarda Lütfi

Akad'ın "Duğun"unda gördüm, köfteciyi bıçaklama sahnesinde. Ama başka filmlerde karşı karşıya gelip, hep Amerikanı yumruklaşılır. Bizim "Karanlıkta Uyanıklar" ve "Kızgın Delikanlı"da da aynı şeyler vardır. Filmlerin içeriği ve biçimi konusundaki yabancı etkiler karşısında da ister istemez bir "ulusallık" sorunu ortaya atılmıştır. Ancak bu "ulusallık" çabası Türk sinemasının "düşünce" seviyesinde Muharrem Gürses ilköğlünün den eteye geçememiştir. "Ulusal Sinema" ile yapılabilen de genellikle populist birtakım tavırları, davranışları anıtaştırma çabalarının dışına çıkmadı. Oysa "ulusal olmak" bunun ötesinde, tarihin müzesine kaldırılmış birtakım fosilleri savunmak değil, yaşayan, geçmişin kültüründen miras olarak sahip çıkabileceğimiz, kendi ülkemizin halkında canlı olarak varolan ve halkımızın daha ileri bir aşamaya geçmesine yardımcı olabilecek, ona ayak bağı değil, yol gösterici olabilecek nitelikte değerleri savunmak anlamını taşır. Ulusal sinemacı, Karagöz'den, ortaoyunundan da yararlanır; Türk halkının geçmişinde birikmiş olan mimarısından, folklorundan, dansından, mánilerinden, fıkralarından da yararlanır. Ancak onların içersinden Türk halkının, bir ulus olarak daha ileri bir aşamaya geçmesine ve bugünkü özgürlüksüz, bağımlı yaşamından kurtulmasına etken olabilecek biçim ve içeriği arayıp bulmayı bir görev bilerek, bir senteze vararak yararlanır. Bizim Türkiye'yi, Türk toplumunu iyi kavramamıza geliyor netice.

Ancak tekrar belirteyim, kendi çabalarım da dahil, Türk sineması henüz gönlümüzde yaşattığımız toplumcu sinema ürünlerini verme aşamasına gelmiş değildir. Hepsini bir denemeler birikimidir. Bu birikim içinde Halit Refiğ'in, Metin Erksan'ın payı da olmamış değildir. Ama Türk sineması bir düşünce sineması değildir; doğru çizgi, doğru pratik de saptanmadığı için, zaten sizin belirttiğiniz anlamda, işçi sınıfından, emekçi sınıflardan yana ürünler de ortaya çıkamamıştır. Ancak yeni gelişmekte olan politik ortam çok önemlidir; yeni bir düşünce birikimine olanak hazırlayabilir. Ama bu dönemde de Türk sinemasının geçmişte ortaya koyduğu yapıtların olumsuz ve olumlu yönleri iyi değerlendirilip, bunlardan yararlanmanın gereğine inanırım. Sinemamızın geçmişi toplumcu açıdan birikmiş bir miras sayılmaz ama değerlendirilebilir. Bunu hiçbir zaman inkâr etmemek gerekir.

Y.S. — Türkiye'de bundan sonra yapılacak ilerici sinema ürünleri için Ayzenshtayn, Pudovkin, başka ülkelerdeki yeni, bağımsız sinema çalışmaları da miras olarak yararlanılması gerekli bir birikim sayılmaz mı?

V.T. — Elbette sayılır. Tabii, bu eserin de görülmesi, tanınması, incelenmesi gereklidir. Bu sadece sinemada değil, romanda da, şiirde de, hikâyede de böyledir. Herşeyde böyledir. Ama kendi sinema geçmişimizi de inkâr etmemek şartıyla. Çünkü kabul edin ki bu geçmişte de milyonlarca emek yatıyor, halkla ilişkiler yatıyor. Sinema, pazar için meta üretimidir. Onun için film yapıcısı pazardaki alıcının bütün eğilimlerini hesaba katmak, kollamak zorundadır ve onun içindir ki, Yeşilçam dikkat ederseniz, bizim halkı hem iyi tanır, eğilimlerini bilir, hem de bu eğilimlerini kötü biçimde etkiler, sömürür.

Y.S. — Burada sorun iki yönlü çıkıyor karşımıza. Birincisi, Türk sinemasının geçmişini değerlendirmenin titiz bir biçimde yapılması; ki bu popülist eğilimlere düşülme tehlikesini de yanısıra getiren zor bir iş. İkincisi de sinemacının yararlanacağı mirası sınırlandırmamak, geniş tutmak, hatta sinemanın dışında edebiyat ve halk sanatlarını da kaynak olarak unutmamak. Giderek halkın sosyal mücadele mirasını da gözden uzak tutmamak.

V.T. — Şimdi buradan sinemada içerik ve biçim sorunlarının birlikte ele alınması sorununa gelebiliriz. Bu konuda Türk sinemasında Atıf Yılmaz'ın tuttuğum bir "Yedi Kocalı Hüzmüz" denemesi vardır örneğin. Sinemada bu konu, yani içerik ile biçimin bağı-

daşması çok uzun tartışılmış bir konudur. Bir kere sinema devinimli düzlem resim özelliği taşıyor. Yani iki boyutlu bir sanat dalıdır. Sinemada Orson Welles'in William Wyler'in vb.. abarttığı "üçüncü boyut" da aslında bir illüzyon unsurudur. Ben, düzlem resim anlayışı içinde, iki boyutlu düzenlemelerin senteziyle meydana getirilen sinemadan yanaşırım. "Yedi Kocalı Hüzmüz" bizde bu konuda yapılmış ilginç bir denemedir. Bir nevi epik sinema için de bu yöntemin daha uygun bir yöntem olduğu inancındayım. Ben aslında Welles'i de, Wyler'i de sevmem sinemacı olarak, bunların hepsi bana illüzyonun şantajıyla uğraşan sanatçılar gibi gelir.. Türk sinemasında ise epik anlayışın, düzlem resim sinemasının araştırmalarıyla uğraşmak hayaldir. Çünkü prodüksiyon şartları diye birşey vardır. Uğraşamazsın. Bir mekân verirler sana, ışıklandırırsın, oyuncularını sağa sola yürütür, filmini en kısa zamanda çeker gidersin. Dediğimiz araştırmaları yapmak istersen, o mekânda 10 gün kalman gerekir. Ama dünya sineması için şartlar böyle değildir tabii.

Yine de simayı zorlayan "biçimsel" araştırmalara uzak kalmamak gerek bugün. Zannediyorum sinema yakın bir zamanda illüzyonist olmayan gerçek bir üçüncü boyuta da atlayacak. O zaman başka bir sanat türü çıkacak ortaya, bugünkü sinema sinemanın resmiyse, yeni gelen de heykeli olacak belki. A.B.D.'de yakın zamana kadar üç boyutlu filmler yapılırdı. Cinerama sistemleri filan. Bugün bunlar bile üç kağıtçılık, gözbağcılık gibi kaldı. Bütün bunlar sinemanın üçüncü boyutunu zorluyordu. Bugün ortada, seyircinin arasında oynayan filmler yapıldığına dair haberler okuyoruz. Bunu işinlarla sağlıyorlarmış. Bu dediğim gibi yakın gelecekte sinemanın heykelini oluşturabilir.

Y.S. — Sinemayı kitlelere götürürken alışılmış anlatım kalıplarının da değiştirilmesini gerekli görüyoruz biz. Bugün bağımsız bir sinema oluşturmak isteyen kişilerin görevi de bu olmalı. Kalıpların yıkılıp sinemanın yeni bir deyişe kavuşması için siz görüşlerinizi nasıl toparlayabilirsiniz?

V.T. — Bu konuda birinci yapılacak iş, bence, yeni iktidarın olanaklarından yararlanarak, bu düzende iyi film yapmayı bir rastlantı olmaktan çıkarmaya çalışmaktır. Yani daha çok olanaklar sağlamlasını yaratmaya çalışmak. Tabii bu kolay değildir.. Bir de sizin bağımsız sinema öneriniz vardır. Piyasa içinde ne kadar kanun kosa, yaratıcılığın sınırlandırılması kaçınılmaz oluyor. Onun için mümkün mertebe yaratıcılığın külfetini azaltmak, 35 mm. yerine 16 mm., 8 mm. ile yapılacak çalışmalara öncelik tanımak, dağıtımını piyasaya bağımlı kılmayıp, icabında makineyi omuzla vurup, fabrika fabrika, meydan meydan, kahve kahve dolaşmak, bütün Anadolu'yu gezmek, kırsal bölgelere, köylere gitmek, inandığımız filmleri halk yığınlarına götürmek. Tabii bunun da çeşitli tartışılabilencek yolları vardır.

Y.S. — "Sinema yaratıcılığının külfetini azaltmak", alışılmış çalışma özelliklerinden kurtulmak, tamamen katıldığımız bir durum. Yani illâ 35 mm. ile film çekme, hikâyesi, oyunculu olma gibi hareket özgürlüğümüzü sınırlandıracak birtakım şeyleri bırakıp, deneyimleşmiş alternatifleri deneyip sinema yapmaya daha yaygın, daha yapıcı ve dağıtımçı etkisinden kurtulmuş bir bağımsızlık kazandırmak. Bu önemli bir sorun.. İkinci olarak "Bu düzen içinde iyi film yapmayı rastlantı olmaktan çıkartmalıyız" dediniz. Buna da şöyle bir açılım getirebiliriz: Yeşilçam düzenini temelden değiştirmekle Türkiye'deki düzeni temelden değiştirmek aslında birbiriyiyle çakışan, birleşen eylemlerdir. İkincisi olmadan birincisinin tam olarak gerçekleşmesinin olanaksız olacağı görüldüğüdür biz. Düzen değişince de toplumcu sinema yapmak zaten bugünkü anlamını yitirecektir. Ana sorun sinemayı, temelden değişinceye kadar, düzeni değiştirmenin bir aracı olarak kullanmaktır. O zaman biz ister istemez, bütünüyle istediğimiz durumda olmayacak bir Yeşilçam'ı reddedip Yeşilçam'ın dışında sinema yapmak zorundayız. Özellikle buna ağırlık vermemiz gerekir.

TEMELDEN DÜZEN DEĞİŞİKLİĞİ SORUNU

V.T. — Yalnız açıklık isteyen bir noktayı belirleyeyim ben. Bu temelden düzen değişikliği konusudur. Ne anlama gelir bu? Türkiye’de temelden düzen değişikliği birtakım aşamalarla gerçekleştirilir. Bugün biz bir işçi sınıfı sosyalizmi düşünüyorsak, gerçek yolumuz bu ise, bu hemen olması beklenen birşey değildir. Bundan önce ilk yapılacak aşama, finans-kapital oligarşisinin memlekette yıkılması (ve işte onun için de zaten bugünkü hükümeti tutuyoruz) ve memlekete finans-kapital oligarşisinin baş belâsı olarak soktuğu özgürlüksüzlüğü, bağımlılığı, vatan satıcılığını memleketten sürüp atmak, örgütlenme ve özgürlük ortamını getirmek, bunlarla da işçi sınıfının kendi yararına olan daha ileri bir düzen değişikliğini yapma olanağını sağlamaktır. Bilmem anlatabildim mi? İki aşamalı bir iştir bu.

Y.S. — Yani bugün birinci aşama olarak finans-kapital oligarşisinin yıkılmasını görüyoruz ve bunu bugünkü iktidarın yapabileceğine inanıyoruz. Oysa bu oligarşinin yıkılması demek, nihai hedeflerden birinin gerçekleşmesi demektir ve bunu CHP-MSP koalisyonu gerçekleştiremez bizce.

V.T. — Bugün finans oligarşisine karşı bir iktidar var. Ve bir nevi kapitalizmin o ileri misyonunu teşkil eden bir aşamasını gerçekleştirmek istiyor. Yani birtakım vatandaşlara kapitalistçe eylemlere girişmek, fabrika kurmak ve bir nevi ileri burjuvazinin tarihsel görevini yerine getirmek olanakları verilmek isteniyor. İlk defa bir iktidar finans oligarşisi tekelinin yıllarca süren zorbalığını tasfiye etmek istiyor. Bu millî burjuvazi yaratma çabalarıdır ve küçümsenmemelidir. Bugün Merkez Bankası sanayicilerin dışındaki alanlardan reeskontu kaldırmış gibi. Bu çok önemli birşey. Yani kredi musluklarını daha çok endüstri tarafına çeviriyorlar. Bu endüstriye de beliriyorlar. Erbakancılarını, MSP’nin iddiası da budur. Meselâ diyorlar ki, niye bir Malatyalı, Elazığlı, Urfalı kendi bölgesine yatırım yapıp da endüstri kurmasın. Çünkü bankalar paraları oralardan topluyor, getirip İstanbul vb. gibi belli büyük merkezlerde yatırımlar yapıyor. Çünkü finans-kapital’in tercihi o tarafa uygun düşüyor. Ama önemli bir aşamadır bu. Sağcı, dinci, gerici, yobaz denen (ki ben böyle düşünmüyorum) Erbakan’ın bile özgürlüğü savunup, buna düşman olan finans-kapital oligarşisine karşı duruşu çok önemli bir olaydır. Bugünkü iktidarın karakteristiği finans oligarşisine karşı oluşudur. Bize düşen de bunu var gücümüzle desteklemektir. Bu ilk aşama olacak, özgürlük, örgütlenme hakları da beraberinde gelecektir. Bir nevi sağlıklı kapitalizmin koşulları Türkiye’de sağlanmış olacaktır. Bir de şu vardır. Türkiye’de kapitalizm, finans-kapital oligarşisini yıkmak için bizimle ittifak ederse ileridir ve biz bundan yararlanırız. Ama sosyalistler olarak inanıyoruz ki tek başına kapitalizm Türkiye’nin sorunlarına çözüm getiremez. İşsizliği tam kaldıramaz, halkın hayat standartını iyileştiremez. Memleketteki toprak sorununu tam bir çözüme vardırılmaz. Halk kitlelerinin belirli bir refaha kavuşmasını temin edemez ve asıl önemli bugün dünya standardı ölçüsünde çağdaş olmak söz konusu ise, çağdaş bir endüstri yaratamaz. Çünkü bu artık bir atom endüstrisidir. Bugünkü devasa yatırımlar ancak sosyalist iktidarların yapabileceği şeylerdir. Türkiye’de de kapitalizm, ülkenin sorunlarını çözemez ve Türkiye’yi çağdaş yapamaz. Bu getirilmek istenen kapitalizm de çözüm olamayacağı için şimdilik bir taktik sorun olarak savunulabilir. Çünkü iç ve dış finans-kapital tekeline karşıdır. Bize de özgürlük vâdetmektedirler. Bilmem anlatabildim mi?

Y.S. — Şimdi itirazlarımız bir noktaya kadar yine devam edecek. Bir kere son seçimde proletaryanın temsilcileri olan demokratik güçler, CHP’yi destekledilerse, bunun gerekçesi, sizir söylediğiniz çağdaş kapitalizmi yaratma isteği ve finans oligarşisini yıkmaya tasarısı değil, demokratik güçlere sizin de belirttiğiniz gibi, yalnızca belli bir



Ertem Göreç / AYRILAN YOLLAR (1964)

ferahlama, toparlanma, demokratik özgürlüklere kavuşma olanağı sağlayacağı içindi. Bunun dışında demin de söylediğimiz gibi CHP-MSP iktidarı sınıfsal yapısı ve iç tutarsızlıkları gereği finans oligarşisini ortadan kaldıracak bir güce sahip değildi. O halde bu nedenle desteklenmesi peşin bir yanlışlık olurdu. Giderek bu iktidarı istese bile, dışa bağımlı finans-kapital'in gücünü kırıp, millî burjuvaziye güçlendirmesi gerçekleşmezdi. O halde siz, gerçekleştiremeyecek bir alternatifini önemseyip savunmuş ve desteklemiş oluyorsunuz. Tarihsel ve bilimsel gerçekler bize şunu söylüyor. Artık çağ değişmiş ve proletarya devrimlerinin çağı başlamıştır. Bugün artık millî burjuvazilerin finans-kapital ile mücadele edebilmelerinin maddî temelleri ortadan kalkmış durumdadır. Yani tren kaçmıştır millî burjuvazi için. Yani bugün 1789'daki millî burjuvaziye dünyanın hiçbir yanında o devrimci güç ve potansiyeli taşır halde göremiyoruz. Çin devriminde de aynı şey olmuş, Sun-Yat-Sen'in başlattığı burjuva demokratik devrimi başarıya ulaşamamıştı. Bugün finans-kapital egemenliğini yıkmaya görevi doğrudan doğruya proletaryaya yüklenmiş bir görevdir. Çin'de de Sun-Yat-Sen hareketi, proletarya tarafından finans oligarşisini yıkabileceği için değil, demokratik özgürlüklerin eksikliği yüzünden desteklenmişti. Proletarya orada da finans oligarşisini kendisinden başka hiçbir gücün yıkamayacağını biliyordu. Oysa siz bunu bugünkü iktidarın gerçekleştirebileceği ilk aşama olarak gösteriyor ve bu yönden desteklemenin gereğini ileri sürüyorsunuz. Bu, kolay bir iş değildir. Çok yoğun, çok kapsamlı, çok radikal bir harekettir ve bugünkü zayıf yapısı ve sınıfsal durumu ile CHP-MSP koalisyonunun yapabileceği bir iş değildir. Kurtuluş Savaşı sonrasındaki iktidar da bunu istiyordu, yapamadığı görüldü. Bu Rusya'da da, Çin'de de, Latin Amerika ülkelerinde de, birtakım millî rejimlerde de — Kadafı, Enver Sedat — aynı şekilde saptanmış bilimsel bir gerçektir. Yani temel düzen değişikliği bu iktidarla yapılamaz, dolayısıyla sinema alanında da çok radikal çözümleri bu iktidardan bekleyemeyiz; bağımsız sinema alternatifini bunun için ortaya atıyoruz ve genel planda da bu iktidarın sizin ilk, bizim son aşama dediğimiz finans oligarşisini

yıkılması amacını gerçekleştiremeyeceğini belirtiyoruz Bizim iktidarı desteklememiz de demokratik özgürlükler noktasını pek aşmıyor.

V.T. — Şimdi yalnız bana benim söylediklerimle cevap vermeye kalkmayın. Ben şu simpozium tebliğimde de demiştim ki " Biz ülkemizin bu yıkıcı, gerici düzenlenmiş iktidardaki partilerce kurtarılabilceğine inanmıyoruz. Halkımızın gerçek akınlara kavuşması için emekçi halk yığınlarının, öncelikli işçi sınıfımızın kendi öz siyasal örgütlerini kurup iktidara ağırlıklarını koymaktan başka yol, başka çözüm biçimi yoktur. Ancak bugünkü iktidarın doğru değerlendirilmesi de, emekçi halk yığınlarının çıkarı için önemlidir. İleri yarına geçişte bugünün bir aşama, hem de önemli bir aşama sayılması gerekir." Ben bu söylediklerimin zıddına fazla birşey söylemiyorum. Ancak ben "ilk aşama bu iktidar tarafından yapılır" derken, bilhassa şu nokta üzerinde titizlikle duruyorum. İktidara karşı bizim tutumumuzu saptamak meselesi. Şimdi iki türlü tavır var. Birincisi "bu iktidar bunu yapamaz; bunu biz yaparız; örgütlenelim ve kendi iktidarımız geldiği zaman, finans-kapital'i tasfiye edelim." Bu yanlış işte.. Anlatıldım mı? Bu yanlış. Bu değildir dâvâ. Dâvâ bugünkü iktidarın değerini iyi bilmek ve onların temsil ettiği burjuva kapitalist sınıfların ortaklığını da yitirmemeye çalışmaktır. Bu gerçekteki önemli bir sorundur. Ve hâlâ bizim piyasadaki sosyalistler arasında baş kavga konusudur bu. Ecevit'i bu anlamda destekler görünmek, bir nevi teorik sapma filan gibi olur. Öyle değil. Ben demin okuduğum simpozium tebliğimde bereket ki yazmışım, iktidardaki partiler bu işi yapamaz diye. Ben de biliyorum ki yapamazlar. Ama tek başına kalırlarsa yapamazlar. Şimdi bizim görevimiz, bize muhtaç olduklarını, tek başına finans-kapital'i yıkamayacaklarını onlara anlatmak, kabul ettirmek ve desteklemektir. Anlatıldım mı derdimi.. Sonra sizin Çin için verdiğiniz örnek de yanlış. Çin'de burjuvazi bizden farklı oldu ve bunlar Japon emperyalizmine karşı savaştılar. Hatta son zamana kadar Mao'cular, ileri Çin burjuvazisine birtakım haklar da tanıdılar.

Y.S. — O zaman biz somut bir örnek verelim. Çin'de proleter devrimcilerle bu millî burjuva kesimi arasındaki çelişmeler sürerken, Sun-Yat-Sen taraftarları kendilerine prototip olarak Mustafa Kemal örneğini gösterdiler. Buna karşılık proleterler, M. Kemal devrimini, henüz kesin sonuca ulaşmamış olduğu halde, uzlaşmayla sonuçlanacak bir hareket olarak niteleyebiliyorlardı. Ancak biz sizin son olarak söylediklerinize karşı değiliz. Bunları biz de savunuyoruz. İktidarı desteklememe gibi sekte bir tavır da söz konusu olamaz. Ama finans-kapital'in tasfiyesi konusunda değil. Çünkü iktidarın yapısı çürüktür; bu yapı içinde bazı unsurlar her an finans-kapital ile uzlaşmaya oturabilirler.. Ancak daha önce söyledikleriniz, simpozium tebliğimde ileri sürdüğünüz ve bizim de katıldığımız görüşlerin biraz gerisinde kaldı. Tebliğde siz de, ancak işçi sınıfı iktidara gelirse finans-kapital oligarşisi yıkılabilir, başka yol, başka çözüm biçimi yoktur diyorsunuz. Ama şimdi desteklersek, iktidarın bu işi becerebileceğini ileri sürüyorsunuz.

V.T. — Ancak aynı paragrafa bugünkü iktidarın önemli bir aşama sayılacağını da belirtiyorum. Sorunu çözecek olan işçi sınıfıdır, proletaryadır, diye kategorik açıklamalar getirirseniz, işçi sınıfını da bütün lâfazanlığımıza rağmen yalnızlığa itmiş olursunuz, diyorum ben. İktidarı desteklememizin gerekli olduğunu söylüyorum. Türkiye'de bugün devrimci cephe ittifakında kimler var, bunu belirlememiz lâzım. Bugün devrimci cephe ittifakında bize özgürlük vâdeden, finans oligarşisine karşı olan, bir nevi kapitalizmin tarihsel görevi içerisinde görünen iktidar partileri de var. Bunların küçümsemek lâzım. Yalnız biz diyoruz ki bu iktidar vâdettiklerini yapamaz. Ne vakit yapılabilir? Biz eğer onunla beraber olur, o da bizim tarihsel ağırlığımızı kaynar, bilincine varır ve bir ittifakı gerçekleştirirse yapılabilir. Biz bu olanağı sonuna kadar kullanmağa çalışalım ve bu iktidarın gerçek iktidar olmasını, vâdettiklerini yapmaya çalışmasını sağlayalım, destekleyelim.

Y.S. — Önümüzdeki günlerde bir işçi sınıfı partisi herhalde kurulacaktır. O zaman bu parti ile şimdiki koalisyon arasında ister istemez bir iktidar savaşı başlayacaktır. Şimdi yeni parti, baştakiler daha güçlü ve bölücü bir davranış olmasın diye bu iktidar mücadelesine girmesine mi? İktidarın birçok oyununu alıp da yeni bir koalisyonda daha içerden, daha etkili bir mücadele vermesin mi? Bir sosyalist partiyi savunmak, bugün işçi sınıfı için bölücülük müdür Yoksa mücadeleye daha radikal biçimde girişmenin bir yolu mu? Bunları da cevaplandırmak gerekir. Bir sosyalist parti kurulunca, bu parti herhalde birçok durumda CHP'yi destekleyecek, bir demokratik cephe oluşturacaktır. Ama birçok noktada da eleştiriler getirecektir. İzlenen bazı olaylar, bugün iktidar saflarında, kurulacak bir Sosyalist Parti'ye karşı bazı tedbirler, birtakım savunma yolları düşünüldüğünü ortaya koymaktadır. Bugün CHP içinde sistemli bir anti-sosyalist propagandanın sürdürüldüğü bilinmektedir. CHP'deki son Tüzük Kurultayı, parti içindeki ilerici gençlik kollarını baskı altına almak ve açıkça etkisiz hale getirmek amacıyla güdüyor örneğin. O zaman bu iktidarla ittifak konusunda belirli bir uyanıklık içinde olunması gerekli değil midir?

V.T. — Burada iş başka bir kanala doğru gitti tabii. Ben burada Sosyalist Parti tartışmasına girmek istemedim. Bütün bunlara kurulduğu zaman düşünürüz diyeceğim. Hep iki ayrı uç koyup, "onlar yapamaz, onlar devrilsin, biz gelip yapalım" fikri savunuluyor. Ben buna karşıyım. Yalnızca bu iktidar elbette birşey yapamaz. Bunu ben de söylüyorum. Ama bu bir süreçtir. Bu süreç içerisinde biz devrimcilere düşen görev, finans oligarşisine karşı çıkmakta sınıf çıkarları açısından zorunlu durumda olan her örgütü, her sınıfı, her sınıf mensubunu dağıtmaksızın birleştirmeye, bir cepheye toplamaya çalışmak ve mümkün mertebe bu süreci kısaltmaya çalışmaktır. Bugün işçi sınıfı örgütlü değildir. Bugünkü olanaklardan yararlanıp, işçi örgütünü kurmak, sonra da bugünkü iktidarın uzun ömürlü olması için cephe çalışması yapmakta yarar vardır. Bu, bugünkü iktidarın eleştirilemeyeceği anlamına gelmez. Devrimci eleştiri olmadan devrimci eylem olmaz. Sadece, bu iktidar yapamaz, işçi sınıfı iktidarı yapabilir, demek teoî olarak doğru görünür ama bu küçük burjuva iktidarı kuçümsemek, bunların ittifakını kaybetmek de yanlıştır. Bizim ustalarımız diyor ki, devrimi işçi sınıfı yapacak ama orta sınıfları ya ittifakına alacak ya da hayır hak tarafsızlığını temin edecek. Bu konuda sektek olmamak gerekir. Yoksa her parti ve örgüt içinde karşı güçler, karşı uçlar, çatışmalar vardır. Bunları da elbette hatırdan uzak tutmamak gerekir. Ama bu iktidar da biraz olsun bilinçliyse bizden destek bekleyecektir, yanlarına bizi de almak için bize örgütlenme fırsatı tanıyacaklardır, tanıyacak görünüyorlar da. Sizin de iktidarın vadedtiğini kabul ettiğiniz ve giderek devrimcilerin bu iktidarı desteklemesinin tek nedeni gibi gösterdiğiniz bu olanağı, şimdi ben sorayım, sorayım size; hangi sınıfsal temele dayandırıyorunuz. Yani bu adamlar, neden bize bunu vadederler. Siz de kabul zorundasınız ki ideolojik alanda gösterdikleri hoşgörü, finans-kapital oligarşisine karşı çıkan burjuva demokratik yasallıklar gereğidir. Yani bu özgürlükçülükle, finans oligarşisine karşı olma burjuva demokratik sınıfsal bilincini birbirinden ayıramazsınız.

Y.S. — Geçici süreler için işçi sınıfı, küçük burjuva partileriyle bir ittifak kurabilir, bu taktik bir sorundur. Ama uzun vadede amaçlanan millî burjuvazi ile işçi sınıfı arasında da kesin bir çelişki ve sömürünün varolacağı unutulmamalıdır.

V.T. — Bunu kimse inkâr edemez pek tabii. Ama biz bugünün sorunlarını çözmek durumundayız. Bugünkü temel çelişki de emekçi sınıfların finans oligarşisiyle olan çelişkisidir. Sonuç kadar bir uzlaşma elbette söz konusu değildir. Zaten kapitalizm demin de belirttiğim gibi yaşayabilir bir sistem olamaz Türkiye'de. Onun için bugün finans oligarşisi, bir ortak cephe kurularak yıpratılabilir, yıkılabilir.

Y.S. — Millî burjuvazinin bugün işçi sınıfını "ortak cephe"ye çağırması pek müm-

kün görünmüyor bize. İşçi sınıfı, küçük burjuvaziyi kendi safına çağırabilir ama küçük burjuvazi işçi sınıfını pek kolay kolay çağırmayacak, kendi işini kendisi görmeye çalışacaktır.

V.T. — Bunu davetiye gönderme gibi almamak lâzım. İktidarın işçi sınıfına birtakım haklar vermesi ittifak için destek istemesi anlamına gelir. Başka nasıl olur. Bugün aslında bu ittifak Türkiye’de gerçekleşmiş gibidir. Sola tâviz verme, işçi sınıfının yaradımının da zorunlu olduğunu bilmek anlamına geliyor. Finans-kapital oligarşisini tasfiye etme sürecinde ağırlığımızı koymak için, bu tavizleri iyi değerlendirerek tezelden örgütlenmemiz lâzım.

YEŞİLÇAM VE YASA/KURUM SORUNLARI

Y.S. — Sözü yeniden sinemaya getirmek istiyoruz. Daha önce "tekil" çabaların yetersizliğinden ve Yeşilçam’da toplumcu filmler yapmayı rastlantı olmaktan çıkarmak söz etmişiniz. Daha önce de finans-kapital’in egemenliğindeki ticari sinemanın kitleleri müthiş şekilde etkileyen bir beyin yıkama sineması olduğunu söylemişiniz. Şimdi finans-kapital tekelî ile mücadele edecek bir işçi sınıfı hareketinden yana isek, bizim rastlantılara kalmaması gereken sinemamız da bu hareketin bir parçası olmalıdır diyeceğiz. Biz, Yeşilçam içindeki boşluklardan, fırsatlardan yararlanmayı reddetmiyoruz ama bunları rastlantılar olarak niteliyoruz ve mücadeleyi rastlantılara bırakmamak için Yeşilçam’ın dışında, kendi öz yapım ve dağıtım örgütümüzle çalışmamızın gereğine inanıyoruz. Piyasa içindeki sinema yapımı, en küçük ünitesine kadar yabancılaşmış ilişkiler içinde gerçekleştiriliyor. Yönetmenle kameraman, oyuncu ile işçi arasında tam bir kopukluk, yabancılaşmış bir işbölümü var. Buna karşı bizim düşündüğümüz şekilde yabancılaşmayı kıracak, yok edecek, organik bütünlüğe ulaşmış bir sinema çalışması, bir fikir birliği söz konusu. Böyle bir bağımsız sinema örgütlenmesinde görev almak, işçi sınıfı iktidarı için sinema çalışmalarına girişmek, bugün her sinema emekçisinin temel görevi olmalıdır diyoruz. Bu hareket, genel hareketle de bütünlüştür diyoruz.

V.T. — Şimdi Yeşilçam’da işçi sınıfından yana film yapabilmek bugünkü koşullarda rastlantılara kalmıştır diyorum ben. Yeşilçam’ın bugünkü düzeni değiştirilmedikçe rastlantılara kalır diyorum. Bugünkü iktidarın sağlayabileceği olanaklardan yararlanarak sinemada bir dereceye kadar olumlu bir değişim yaratılabilir diyorum. Bugünkü ortamda Yeşilçam’da iyi niyetli insanlar film yapamazlar. Neden yapamazlar? Çünkü malî destek bulamazlar. Onu bulup filmi yapsalar, pazarlayamazlar. Sonunda batır kalırlar. Film yapım ve dağıtımın bütün bu aşamaları bugün tefecilerin, aracılının, komisyoncuların, yeteneksiz prodüktörlerin ve sansürüyle, baskısıyla finans-kapital terörünün elindedir. Yeni hükümete, ilerici projelere maddî olanak, kredi temin edecek, yapılan filmlerin dağıtımını kooperatifler aracılığıyla yaptırarak güçlü bir sinema yasası çıkarttırılabilirse, birtakım olumlu işler yapma olanağı doğabilir. Bunun dışında bağımsız sinema çalışmaları da, ayrı örgütler kurarak yürütülebilir. Bunlar yararlı, saygıdeğer çalışmalardır. Ama bunun nasıl başarılabileceği hakkında doğrusu fazla bilgim de yok. Ancak bu tür çalışmaların Yeşilçam’a aynı güçte bir alternatif olacağına inanmıyorum. Yapılması mutlak gereklidir. Gezici ekiplerle tartışmalı film gösterileri elbette yararlıdır. Ama bu ne kadar devam eder, bezginlik ve umutsuzluk içinde söner gider mi? Doğrusu bu konular da çok iyimser olamıyorum. İnşallah ben yanılırım.

Y.S. — Biz burada Yeşilçam içi çalışmalar hakkında bir soru yöneltmek istiyoruz. Yeşilçam’ın bugünkü düzeni getirilecek tedbirlerle değiştirilse, iyi niyetli kişiler kolayca malî destek bulup, filmlerini yapsalar ve bu filmlerin pazarlanması sorunu da halledilse, Bu aşamaları geçen bir film iş yapmazsa, piyasa bir daha aynı kişiye film yaptırır mı kolaylıkla? Yine tâvizler, rastlantılar söz konusu olmaz mı?



L. Akad - M. Ün / UÇ TEKERLEKLI BISIKLET (1963-66)

V.T. — Şimdi önemli bir noktaya geldik. Bu konudaki görüşlerimi ayrıntılı olarak açıklayayım. Daha önce açıkladığım gibi finans-kapital, sinemada ideolojik ağırlığını hissettirmesine rağmen, sinemaya doğrudan yatırım yapmıyor. Sinemadaki mücadele, bu yüzden tefeci, komisyoncu, aracı takımıyla, zayıf, bunalımlar içindeki üreticiler kadrosuna karşı yürütülüyor. İşte biz bugün baştaki iktidardan ideal üreticiler tiplerini ortaya çıkarabilecek kapitalistçe bir sinema işleyişinin yasalarını çıkartmasını isteyebiliriz. Kaliteli, seviyeli üreticiler bu piyasadan hep kaçmışlardır. Nusret İkbâl, Muhtar Kuçataş gibi.. Bir yasa yeniden bu gibi yapımcıları piyasaya getirebilir ve olumlu işlere yatırımlar yapılabilir. Bu olumlu işlerin de ayrıca ödüllendirilmesi, böylece teşviki beklenebilir. Şimdi bu girişimler için bir sinema kanunu ve bir sinema kurumu meydana getirilirken öncelikle şunlara dikkat edilmelidir :

Bu sinema kurumunun faşist bir kurum, devlet baskısı altında, hükümet adamlarının yönettiği bir kurum olmasını önlemeye çalışmak, devrimciler için baş görevdir. Nitekim simpozium'da da bazı doçent ve profesörlere karşı bu görüşü savunduk. Çünkü memur yetkisz adamdır, ürkektir, çoğu kez de kraldan fazla kral taraftarı olur. Bizde biliyorsunuz kanunu en çok kanun adamları çiğner. Niçin? Korku belâsına çiğner. Aman bana lâf gelmesin diye çiğner, âmirine yaranmak için çiğner. Aman sinema kurumu da böyle olmasın dedi. Sinema kurumu, sanatçılardan, üniversite ve akademi profesörlerinden, sinema mesleğinden birtakım ehliyetli kişilerden kurulmalı ve değişken bir kadrosu olmalıdır. Benim anladığım bağımsız, özerk bir sinema kurumudur. Bugün devrimci bir adım olur böyle bir kurumu kurtarmaya çalışmak. Ama bunu yapmak, elde etmek ve buna uygun yasalar çıkartmak sanıldığı kadar kolay değildir. Yasalara dağıtım, bugünkü tefeci tekelinden, komisyoncu tekelinden kurtarılabilir. Birtakım kültür kurumlarının yardımları sağlanabilir. Ve bence en önemlisi sinema yaratıcılığı piyasa şartlarının dışına çıkarılabilir. Bugün piyasada tek ölçü para kazandıracak film ölçüsüdür. Bugün bir film iş yapmadı mı, sizin de söylediğiniz gibi bir daha film yapma şansınız kalmı-

yor. İşte yasa ile bu durum da önlenabilir. Kurulacak kurumun gelirleri olacaktır. Bilelere konacak üç-beş kuruluşluk zam, büyük mablağlar getirir. Sinemalardaki işletmeci - sinemacı - yapımçı gelirlerinden % 1-2 kesilse milyonlar kalır. Yabancı filmlerden, dublajlardan alınabilecek paralar, vergiler bir araya toplansa yine milyonları bulur. Bunlar sinema kurumunda toplanabilir ve her yıl teşvik için 10-15 dürüst, ilerici filme dağıtılabilir. Ama denecek ki, bütün bunlar yapılır da yine iyi film çıkmaz. Bunun garantisi elbette ki yoktur. Ama bu yasaları çıkartma ktıpkı ilerici yayınlar için elverişli basın kanununu çıkartmak gibidir. Berckerli olursan, savaşırsan, çaba gösterirsen birtakım olanaklara kavuşur, bunları değerlendirmeye çalışırsın; aksi halde bundan da yararlanamazsın. Kurumun değerlendirmelerini de demokratik güçlerin ağırlığı belirler. Yani orada da boş duracak değilsin. Yoksa bir kanun çıkararak işçi sınıfına birdenbire dört dörtlük şeyler getiremezsin. Savaş hiçbir zaman eksik olmaz. Bunu kazanmaya çalışmak devrimci eylemin öngördüğü şeydir bence.

Y.S. — Biz Türkiye'nin bugünkü koşullarında bu kurum ve yasa konusunda sızın kadar iyimser düşünmüyoruz, ne yazık ki. Bu "sinema kurumu" denen şey, dünyanın çeşitli ülkelerinde "millî sinema merkezi" adı altında kurulagelmıştır. Ama kapitalist yönetimler altındaki ülkelerde "kurumlar", işçi sınıfından yana filmler için çaba göstermiş değillerdir. Örnekler karşımızdadır. Söylediğiniz şeylerin uygulandığı bir tek yabancı ülke gösteremezsiniz. Türkiye'de de "Kurum" kurulsu ne olacağı bellidir. Simpozium'da da "kurum"u savunan kişilerin çoğu, soyut olarak "sanat"tan, "iyi film"den, "kalite"den söz etmişlerdir. Sorunun işçi sınıfı amacına yönelik olmasına imkân yoktur. Bir "ütopya" için çaba harcamayı biz kendi adımıza gereksiz buluyoruz.

Ayrıca bu tartıştığımız konular daha önce üstünde durduğumuz genel oğuların somutlanması anlamına geliyor. Şöyle ki; sosyal demokrat bir iktidardan, işçi sınıfının çıkarlarını savunan kişiler ne elde edebilirler, ne elde edemezler sorunu çıkıyor ortaya. Siz "kapitalistçe sinemadan bizim yararımız vardır" diyorsunuz ve birtakım üreticiler, güçlü oldukları, palazlandıkları zaman olumlu gelişmeler doğabileceğini söylüyorsunuz. Biz buna da kesinlikle katılmıyoruz. İktidar desteğiyle palazlanacak üreticiler, hiçbir zaman tekelleşmeden, saf birer millî burjuva olarak kalmıyacaklardır. Sonra bir aşama olarak kurum ve yasa önerisini getiriyorsunuz. Önce altyapıyı tanıyalım. Altyapıda palazlanan kapitalistlerin yer aldığı bir taban var. Bu taban üzerinde ilerici aydınlardan (ki bunun da garantisi yok, kim bu aydınlardan oluşan bir kurum ile yasa meydana getirilecek, bu palazlanan kapitalizmi denetimi altında tutacak ve onların üstüne ağırlığını koyarak "arkadaş, sen işçi sınıfının çıkarlarını savunacak bir sinema yapmak zorundasın" diyecek. Sonra bu filmlere ödül dağıtmak için yine kapitalistlerden para toplamaya başlayacak; üstelik bu işçi sınıfından yana kurum kadrosunu, sosyal demokrat bir iktidar oluşturacak. Palazlanan altyapıyı bir üstypisal kurumla denetleme ve kanalize etme olanağı ne kadar gerçekleşebilir? Bu durumda sizin sözünü ettiğiniz yaratıcılık, piyasa şartlarının dışına nasıl çıkartılabilir yani? Bu yollarla tutarlı yapıtlar, rastlantıların dışına nasıl çıkartılmış sayılabilir? Biz bu sorulara olumlu cevap bulamıyoruz doğrusu.

Bu konuda bir de şu söylenebilir. Yasaları soyutlamak olmaz. Yasaları devlet mekanizması yapar. Bugün iktidarda bize yakın güçlerin varlığını kabul etmek bile, bu iktidar için kim garanti edebilir. Bir iktidar değişikliği durumunda, bu kurum ve yasa Yeşilçam'da baskıyı arttırmak için bugünkünden çok daha güçlü bir resmî kuvvet haline dönüşemez mi? Bununla da mücadele ederiz demek yeterli mi? Biz, işçi sınıfından yana bir sinemayı öneren kişiler olarak ilk elde bu kurumlarla, yasa'larla mı uğraşmalıyız; yoksa kendi öz örgütümüzü kurmak ve kendi bağımsız çalışmalarımızı yürütmekte mi? Bizim için rastlantılara kalan bir düzende kurulacak kurum kullanabilmek de rast-

lanlılara kalan bir iştir. Kendi öz çalışmalarımızı bir yana bırakıp, dışımızdaki şeylerden, kurumlardan bazı şeyler beklemek soruna eksik girmek oluyor.

V.T. — Önce 1971'de "Sosyalist" dergisinde çıkan "Türk Sinemasında Umud" başlıklı yazımdan bir bölüm okuyayım size: "Aslında bütün sömürü prodüktöre geşse de, köşebaşlarını tutmuş kişilerin elinden iyi birşey çıkacağına ummak budalalıktan da ötedir. Yığınları sürükli zehirleyen, işbirlikçi, bugünkü kaçış sinemasının sorunlarıdır bunlar. İkide bir dert yandıkları sansürün en seviyesizi bunların zevklerinde, kafalarında yatar. Ulusal sinemayı düşünecek yetenekte olmamaları bir yana, kendi pazarlarının % 60'ını tekeline geçirmiş batı filmlerine karşı duracak ulusal çıkar bilincinden de yoksundurlar. İstekleri ve anlayışları emperyalist batı sinemasının egemenliğine sığıntı, ona paralel, bağımlı, uydu bir sinemadır. Özgün senaryo ya da film yaratıcılığı istemek şöyle dursun, tedirgin bile olurlar. Batı filmlerinin senaryolarını..." filan diye anlatmışım. Bugün de Yeşilçam'ın bu bünyesi değişmiş değil. Siz garip suçlamalarda bulunuyorsunuz birden, yanlış oluyor. Hükümet, işçi sınıfının çıkarlarını görev bilip, buna uygun yasa çıkartır demiyorum kı, bu tür bir suçlama yapıyorsunuz.. Ben, Türk sinemasının yani Yeşilçam'ın bugün sosyo-ekonomik yapısındaki tefeci-bezîrgân ilişkilerinin yerine, bu ilişkilerin bir ilersindeki bir kapitalist ekonomi yapısını tutmamızın gerekliliğine inanıyorum, bu bir. Bunun bize getireceği yararlar var ama, gene tekrar ediyorum, bu yararlar bütün sorunların çözümünü bize getirir, biz de işçi sınıfının kurtuluşunu sağlamış oluruz da demiyorum. Ama biz devrimciler, böyle burjuva demokratik bir gelişmeden yararlanabiliriz, ama çaba gösterirsek; yararlanmalıyız, görevimizdir, diyorum.

Kurum meselesine gelince, kurum, gene dediğim gibi eğer, bağımsız, özerk bir kurum kurtarabilirsek yararlıdır. Bu olanak içindedir de. Meselâ üniversite özerk, bağımsız bir kurum olmuştur. TRT bir zamanlar böyleydi. Bakın bugün TRT'nin genel müdürlüğüne İsmail Cem'in gelmesi umutverici olmuştur. Ama bu herşey değildir tabii. Bu girişimi daha ileri götürmek desteklemekle olur. İlerici yazarlar, sanatçılar, i. Cem'e gitmelidirler, onu desteklemelidirler, TRT'den yararlanma yollarını aramalıdır. Bu onların tarihsel ve sınıfsal görevidir.

TEMEL AYRILIK : YEŞİLÇAM MI? BAĞIMSIZ SINEMA MI?

Şimdi sizin tutumunuz bizi nereye götürür. Gene tekrar ediyorum, sektarizme götürür. Yeşilçam'ı bırakalım, ne yaparlarsa yapsınlar düşüncesine götürür ki yanlıştır bu. Sizin öneriniz yalnızca Yeşilçam'ın dışında bağımsız örgüt oluyor. Ben buna karşı değilim. Ama sizin de Yeşilçam'ın daha iyiye götürülmesi konusunda pasif kalmanıza karşı çıkarım. Kurumu, yasayı önermeniz lâzım. Bizim bunları önermek tarihsel görevimizdir. Burjuvazinin vazifesini yapmadığı anda, onu vazifeye dâvet etmek, zorlamak, onun misyonunu ona hatırlatmak, kafasına vura vura yaptırtmak, bizim tarihsel görevimizdir. Elde Yeşilçam olanakları varken ve bu çarkı bugünkü iktidarla mümkün mertebeye işçi sınıfı lehine çevirmek olanağı da varken, ben bu savaştan kaçınmayı ve bunu da teori kılıfına sokmayı çok zararlı görüyorum.

Y.S. — Biz Yeşilçam'ın olanaklarını ve iç çelişkilerini bütün olarak reddetmiyoruz. Gerekirse bu yollar da kitlelere ulaşmak için denenecektir. Ama savaşımlı Yeşilçam için değildir. Ayrıldığımız nokta budur.

V.T. — Şunu söyleyeyim size. Yeşilçam'ı bugünkü haliyle kullanamazsınız. Yeşilçam'ı kullanmak istiyorsanız, benim dediğim o savaşı vermek zorundasınız. Bugünkü iktidarın Yeşilçam'da bir operasyon yapmasını ve tefeci - bezîrgân ilişkilerini elden geldiğince tasfiye etmesini sağlamak zorundasınız. Yoksa yapamazsınız bunu.

Y.S. — Siz bu görüşlerinizi Sinematek'te, Ertem Eğilmez'in de katıldığı bir açık



Ertem Göreç / KARANLIKTA UYANANLAR (1964)

oturumda da savundunuz. Eğilmez sizin bu görüşlerinize hiçbir itirazda bulunmadı. Oysa Eğilmez de bu palazlanacak prodüktörlerden birisidir. Fakat biz Yeşilçam'daki operasyon sonunda, Ertem Eğilmez'le yine aynı çarkın içinde kaldıktan sonra, Eğilmez'le Türkiye halkının çıkarları doğrultusunda film yapılabileceğini sanmıyoruz.

V.T. — Keşke bu mücadeleyi verip de o noktaya gelsek, Eğilmez de belki o arada kalabilecektir ama, yasaların işlemesiyle bize başka olanaklar da açılıyor demektir. E. Eğilmez de gelecek, İrfan Ünal da gelecektir. Bunların tek ölçüleri vardır: Para, kazanç. O gün yapacağınız şu olacaktır. Siz eğer ödül mekanizmasını kurdurtup, ilerici filmlere bu ödülleri dağıttırabilerseniz, o zaman Ertem Eğilmez de sizi çağırıp film yaptırtaçak, kardeşim bana para kazandır, ödül aldirt da, istersen bana en aykırı olan propagandayı yap diyecektir. Anlatabildim mi, dâvâ bu. Bugün diyelim ki, filmler için 700.000 - 500.000 TL. arası ödüller koydurttuk. Ve birkaç tane çok olumlu film de yapıp, ödülleri bu filmlere dağıttık. O zaman inanın ki Yeşilçam'ın havası değişir. Çünkü bu adamların bir tek şeyleri var: Başarı, kazanç, para. Senaryosunu yazdığım "Bedrana" üstüne biraz söz edildi filan diye, bana 4 tane senaryo teklifi geldi. İşte ilerici filmler yapıp bunlara o ödüllere kazandırdık mı, Yeşilçam'da sizin o hayâl ettiğiniz şeylerin çok daha ilerisinde işler yapmak gene mümkündür.

Y.S. — Bu konuda dışardan bir örnek alalım: Fransa. Demokratik güçlerin özgürce örgütlenmesinin geliştiği bir ülke. Fakat Fransız sinema endüstrisinde sizin dediğiniz gelişme hiç ni hiç yok. Orada da bir "Millî Sinema Merkezi" var örneğin.

V.T. — Bunu kurum sorunu gibi düşünmemek lâzım. Eğer sen iktidardaysan, senin sempatanların baştaysa, kurum senin işine yarar. Sağ güçlerin eline geçerse iktidar, tabii kaybedersin, Ama bunların da mücadelesi yapılır. Fransa'da bugün Mitterand iktidara gelseydi, "Millî Sinema Merkezi" de çok daha ileri çalışacaktı. Mesele bu kadar açık.

Y.S. — Sosyalist ülkelerin dışında, kapitalist üretim ilişkilerinin egemen olduğu

ülkeler içerisinde, hangi sinema endüstrisini örnek gösterebilirsiniz bize, halkın halkın çıkarlarını savunan sinema örnekleri vermiş ve ödüllendirmiş? Dünyada Ecevit'in çok daha ilerisinde sosyal demokrat iktidarlar da olduğu halde Türkiye'nin bu konudaki istisnası nedir yani, özelliği nedir?

V.T. — Başta da demiştik ki size, Türkiye'nin özel bir durumu var. Ve yabancı ülkelerdeki iki yüzlü sosyal demokrat iktidarları, Ecevit iktidarıyla karıştırmayın. Bugün bizdeki iktidar, anti-empyalist, anti-tekelci bir iktidar olma çabasıdadır. Bu önemli bir farktır. İkincisi her şeye rağmen batı ülkelerinde böyle bir örnek olmayabilir. Kapitalist bir ülkede tabii ki olmayacaktır bu, kolay değildir. Ama bu böyledir diye biz kendi ülkemizin sinemasının düzeltilmesi için savaşmayalım mı; bu yanlış. Ben, amaçlanan kapitalist çarkın dönüşünü, yapılacak ödüllendirmeler vb. ile olanaklar nisbetinde işçi sınıfının lehine dönen bir çark haline getirmek için savaşmanın zaruretine inanıyorum. Dâvâ bu.

Y.S. — Biz bu yasa ve kurum konusunda hayâle kapılmayıp, bütün çabamızı, ağırlığımızı bağımsız bir sinema doğrultusunda göstermeye çalışırsak, herşey bitmiş mi sayılır sizce?

V.T. — Zengin hayatın diyalektiği bize o kadar çok şey hazırlıyor ki, siz tabii bu yolda da birtakım faydalı işler yaparsınız, bunun yapılacağına inanıyorum. Ancak ne var ki devrimci gücü, etkileme gücü açısından gereği kadar müessir kullanmamış olursunuz, yetersiz olur.

Y.S. — Biz etkili bir biçimde kullanılacağı kanısındayız. Şöyle ki, siz bir film yapıyorsunuz; filmin de ilerici olduğu iddiasındasınız; fakat bu film birtakım bilinçsiz kitlere ters gelebilir ya da yeterince anlaşılabilir, etkisiz kalır. Oysa yapılan bir filmi seyirciye tartışarak gösterdiğiniz zaman, bu filmin bilinçlendirme derecesi, anlaşılma oranı artacak ve bu gösterilere 30 kişi, 50 kişi, 100 kişi gelse dahi, gösterinin etkinlik derecesi, öbür türlü gösterilecek 5 filmden kat kat üstün olacaktır. Üstelik seyircinizi daha bir belirleme, saptama olanağınız var.

V.T. — Evet, bu tartışılır, doğrudur. Ama 10 milyon seyirci varsa, siz gitmeniz gitmeniz, en çok birkaç yüzbinine gidebilirsiniz. Halbuki öteki yolda geri kalan %95'e de işik götürme şansın var. Niye onu ihmal ediyorsun? Ben onu diyorum.

Y.S. — Sizin "Karanlıkta Uyananlar" filminin piyasa içinde pek milyonlara ulaşmadığını, "Bitmeyen Yol"un seyirci karşısına çıkamadığını unutmayalım bu arada. Ödül koysanız da, bir filmi sinemacının salonuna zorla taktıramazsınız.

V.T. — Bugünkü düzende dediğiniz doğru. Oysa yasalarla düzenlenecek yeni bir düzende bu filmlerin gösterimi için de olanaklar açılabilir. Herşeyin yine bir liberal ekonomi düzende işleyeceğini de unutmayalım bu arada. Yasa zoruyla hiçbir vakit işçi sınıfından yana film yapmaya, göstermeye kimse zorlanamaz. Dolaylı olarak bu tür filmlerin yapılması, gösterimi teşvik edilebilir ancak. Yasalar bugünkünden daha sağlıklı bir yarışma zemini çıkarır ortaya. Bir de sinema emekçisinin hakları sorunu vardır. Sizin tutumunuz pratikte, sizi Yeşilçam'da çalışan, mücadele eden Yeşilçam emekçilerini kendi başlarına bırakmaya da götürmez mi? Onlara ortamı, hayatlarını düzeltmek için somut hedefler göstermemize de engel olmuyor mu? Yasalar bu kişilerin haklarını savunan birtakım ilkeler de taşımaları, emekçilerin sendikal haklarını garantiye almalıdır. Bugün sinema işçileri bilinçten yoksun, yorgun, argın, bitkin insanlar haline getiriliyor; okumak imkânını bile bulamıyorlar. Bunlar önlenebilir. Bütün bunları temin etmek, bunlar uğruna savaşmak, bizim devrimci görevimizdir, diyorum. Bugün Türkiye'de en başı boş bırakılmış, kendi başına sendikasını dahi kuramayan işçi kitlesi sinemadadır. Setteki işçi on gün çalışır, bir ay çalışmaz. Sosyal sigortaları yoktur. Yasalar bunlar için çıka-

rımalıdır, ödülleri için çıkarılmalıdır. Yoksa benim kapitalistlerin para kazanmaları hiç umurumda değildir.

Bugün ortam da eskiye göre çok elverişlidir. Bugün "solcu", "ilerici", "sosyalist" yayınları var; 25 yıl önce bunlar hayaldi. Bir sosyalist yazar yazısını yazar, saklarda evde. Bugün kitabı basılıyor, gazetelerde çıkıyor. Yeni Ortam diye bir sol organ var bugün. Yeşilçam'da var mı? Yok. Neden yok? Olmaz çünkü bu ortamda. Senin görevin arkadaş Yeşilçam'ı en az Babıâli kadar kullanmak. Kullanamıyorsa, aptallığımdan. Görevimiz Yeşilçam'da "ben solcuym arkadaş" diyecek yazıhaneler kurmak. Anlatabiliyor muyum? Yeşilçam'a küsmekle olmaz bu iş.

Y.S. — Biraz önce bu sosyal demokrat iktidarın sansürü kaldırması ya da değiştirmesinin, yasa ve kurum tasarılarını gerçekleştirmesinden daha zor olduğunu söylediniz. Bu durumda Yeşilçam içi devrimci sinema çabalarınızda sansürün tutumu iyimser olabilir mi?

V.T. — İktidar kendi kendine hiçbir şey kurmaz ve değiştirmez. Bunun için uğraşalım, mücadele edelim diyorum, bir kere bunu saptayalım. Sansürü değiştirmek işe, evet şu kanunu çıkarmaktan daha zordur. Çünkü sansür alanında Türkiye'nin bütününe şamil bir şeyin, finans-kapital - feci - bezirgân ortaklığı ideolojisinin ürünüdür. Onun için daha zor. Yani Türkiye'nin sosyo-ekonomik yapısının bir sonucu. Halbuki Türkiye'de Yeşilçam sinema düzeninin feci - bezirgân etkilerden kurtulup da kapitalizme çalışması için gerekli kanunları yaptırmak, daha kolay, daha olanak içi. Onu diyorum. Öte yandan sansür gerekli yumuşamayı göstermeye başlamıştır. Ve görevlerimizden biri de derhal örgütlenerek, ağırlığımızı koydurarak, kendimizi "işçi sınıfı öncüdür" lâfıyla kandırmayıp, adamlara öncülüğümüzü kabul ettirerek, gücümüzü ispatlayarak, sansürün de değişmesi için gerekli çabayı göstermektir. Yapabiliriz bunu, yapmamız lâzım. Ama tek tek değil. Örgütle olur bu.

Y.S. — Ne tür bir örgütü kastediyorsunuz?

V.T. — Parti, sinema içi örgütler, dergi, sendikalar, yani her çeşit örgüt. Ama örgütün en yüksek noktası, tabii ki partidir. Partisiz olmaz.

Y.S. — Anlaştığımız ve ayrıldığımız noktalar aşağı yukarı bellidir. Herkes kendi inandığı biçimde deneylerini, çabasını, mücadelesini yapacaktır.

V.T. — Sizlere teşekkür ederim, benimle böyle bir konuşma yaptığınız, düşüncelerimi söyleme fırsatı verdiğiniz için. Ancak şu son sözünüzden alarak bir iki önemli noktaya dokunacağım izin verirseniz. "Herkes kendi inandığı biçimde deneylerini, çabasını, mücadelesini yapacak..."sa biz sosyalistler olarak daha çok bocalar, çıkmazlara sapar, zaman kayıplarına uğrar, işçi sınıfı düşmanlarını da bol bol sevindiririz. Bu "liberal" tutumdan devrimin kaybı kazancından az olmaz. Ben derim ki, baştan beri de diyorum ki, bizler, sizin sözünü ettiğiniz avangard tutumdan yararlanmanın yollarına bakarken Yeşilçam gerçeğini ve olanaklarını da işçi sınıfının devrimci birikimi açısından iyi değerlendirmek ve **onları** kullanma yollarını sonuna kadar araştırıp bu konuda her türden çabayı göstermek zorundayız. Devrimci görevdir bu. Nedenlerini de yukardan beri aklımın erdiğince sıraladım. Sizin yapmayı tasarladıklarınızın karşısında değil, yanındayım da dedim. Ancak sizin de Yeşilçam'ı, Yerli Sinema'yı doğru, bilimsel değerlendirmeniz zorunluğu vardır. Yinelileyim: Seyirci yığınlarının yüzde doksanını, o yüzde doksana filmler yapacak emekçi yığınlarının üretimdeki durumlarını iyiye götürmek için sınıfsal çabalarını ihmal eden bir alternatif eksik bir alternatif olur. Sözünü ettiğiniz biçimde yaratıcılığa kalkanların, yaratıcılığına bir alternatif olabilir ancak. Onu da yinelileyim ki önemli bir iştir bu da (hele yığınlara dayalı bağımsız sinema yaratıcılığı açısından), ama eksiktir devrimci tutum olarak.

Sözünü ettiğimiz öneriler de hayalci değil, sinemaya yıllarını vermiş bir sinema emekçisinin, dünyaya devrimci açıdan bakma çabasından başka tutkusu olmayan bir yaşlı arkadaşımızın deneylerine dayanan önerilerdir. Bu konuda yargıya varırken sizlerden biraz daha dikkat ve ilgi beklemek, en azından bu konular üstünde biraz daha derinliğine düşmenizi istemek sizden çok şey istemek mi olur. İşçi Sınıfı'nın devrimi için uğraşan kalkanlar yardımcı güçlerin, toplumda belli bir tarihsel süreç içinde yardımcı olabilecek sınıf ve zümrelerin görevlerini de hesaba katmak zorundadırlar. Yoksa İşçi Sınıfı müttefiklerden yoksun bırakılmış olur, yenik düşer. Devrimci davranışın baş sakatlıklarından biridir bu. Yerli Sinema'ya karşı tutumunuzda böyle bir yanlışlığa düşmeniz olasıdır beni tedirgin eden. İlk konuşmalarımızda, Sinematek için de aynı endişelerim oldu, biliyorsunuz. Sinematek'e karşı da aynı ölçüsüzlükler oldu genel olarak. Öyle ki insan kendini kapıyı kolaylıkla inkâra kadar gidebilir. Söz gelimi şöyle diyorsunuz. Sinematek'te gösterilen sosyalist ülke filmleri de fazla sol ideolojide örnekler olmadı hiç bir zaman." Sonradan düşündüm, yanlışla gidiyordu bir bakıma. Başka ne olabileirdi o günki koşullarda, hatta bugünkü koşullarda? Nasıl olabilirdi. Kaldı ki benim aklımda kalan bir düzineye yakın film var ki, bunları dışardaki sinemalarda görmek olanak dışıydı. Pek aklımda isim kalmaz ya, Sıradan Faşizm'den tutun, Küller-, ve Elmas, Yer Sarsılıyor, Kapo, Sıkıyönetim, Kanal, Aşk ve Anarşi Günleri, Yolcu, Bir İnsanın Alın yazısı... Daha bir sürü... Görüyorsunuz ki pratikte ölçsüz inkârcılığa kayıyor insan.

Ben diyorum ki Türkiye'deki devrimcilerin bugün baş görevi herkesin kendi inandığı biçimde mücadelesini yapması değil, ortak mücadele biçimini ne yapıp edip sapatarak bir cephede birleşmeğe bakmasıdır hiç bir duygusallığa kapılmadan. Siz genç arkadaşların da böyle bir öneriye ilk ağızda karşı çıkacağınızı sanmam, ama iş pratiğe dönüştü mü o tehlike ortaya çıkıyor sanırım. Uyararak, uyanık olmak ortak görevimiz. Tekrar teşekkür ederim.

(Vedat Türkali ile bu konuşma Nezh Coş, Abdullah Anlar ve Engin Ayça tarafından yapılmıştır, Konuşma, Türkiye Sosyalist İşçi Partisi'nin kuruluşundan onbeş gün kadar önce yapılmıştır.)

NOT : Geçen sayıda Vedat Türkali'nin Biyo-Filmografisi'nde DUVARLARIN ÖTESİ (1964) adlı filmin senaryosu konmamıştır. Bu senaryo da Vedat Türkali'nindir. Jenerikte üç kişinin adı görülür. Orhan Elmas, Turgut Özakman, Vedat Türkali. Vedat Türkali bu duruma karşı çıkmamasını şöyle açıklamaktadır: "Film stüdyodayken haber verdiler; ancak karşı çıkmak şöyle dursun sevindim de. Senaryocu olarak bir Orhan Elmas filmi tek başıma imzalamaktan daha iyi geldi bana"... Ayrıca geçen sayınının 36. sayfasında, sondan 4. satırdaki "gerek İhsan Yüce'nin" sözcükleri "gerek Süreyya Duru'nun" olmaktadır. Düzeltiriz.

NİJAT ÖZÖN'ÜN AÇIKLAMASI

"Yedinci Sanat" Dergisi Yazışları

"Yedinci Sanat"ın 16. sayısında "Senaryocu-Yönetmen Vedat Türkali ile Konuşma" başlıklı yazıyı, tatilden döndüğümde yeni okuyabildim. Bu konuşmada Türkali'nin ya da gerçek adıyla Abdülkadir Demirkan'ın, sinemada ilk hocası olarak nitelendirdiği benimle ilgili bölümde, her nedense konu dışına çıkarak, çeyrek yüzyıllık eski bir hikâyeyi tazelenmek gereğini duyduğunu gördüm. Türkali'nin gerçekleri şaptırmaya çabalayan sözleriyle ilgili olarak şu açıklamayı yayımlamanızı rica ederim.

1. Demirkan -Türkali'nin sözünü ettiği "Türkiye Gizli Komünist Partisi", gerçekten bu dört sözcüğün hiç biriyle ilgisi olmayan bir kuruluştur. Türkiye ile ilgisi yoktu, çünkü Türkiye'ye başka bir gezegendeki ülkeymişçesine yabancıydı. Gizliliği dışarıya, hele polise değil, kendi üyelerine karşıydı. Komünistliği, körükörüne Stalincilik olarak anlıyordu. Parti terimiyle fazla abartma olur. Benim sonraki değerlendirmeme göre, 1951'deki "TGKP", Stalin döneminin irili ufaklı klasik partilerine öykünmeğe çalışan "şark işi" Stalinci bir yamalı bohçaydı.

2. Gerek topluluğun yalnız kendi üyelerine uygulayabildiği gizliliği, gerekse Stalinciliğin gerçek değerlendirmesinin o zamanki koşullarda yapılmasının güçlüğü, bu değerlendirilmenin güç ve geç oluşuna yol açtı. Yine de Stalincilik konusunda ilk ayanlardan olduğu söyleyebilirim. Aydıgım zaman da Stalincilikle bağdaşamayacağımı anladığımdan, topluluktan 1951 temmuzunda ayrıldım. Ele verme, ihbar taraklarında bezim olmadığı için de, bu ayrılış, topluluk ile benim aramda kaldı.

3. "TGKP" tutuklaması İstanbul'da 1951 ekiminde, İzmir'de 1952 mayısında, Ankara'da 1952 eylülünde başladı. Benim de içinde bulunduğum beş on kişilik grup, Ankara'nın ve aşığı yukarı tüm tutuklamaların son kafilesi olarak 12 Kasım 1952'de — yani tutuklamaların başlangıcından bir yıldan fazla zaman geçtikten sonra — tutuklandı. Bunun nedenleri, Demirkan -Türkali'nin ileri sürdüğünün tersine, İstanbul, İzmir tutuklamalarına rağmen Ankara'da çalışmaların devam ettirilmesi; daha önce tutuklananlardan birkaçı dışında hepsinin hem kendilerini hem arkadaşlarını ele vermelerinden dolayı Ankara'dakilerin "çantada keklik" sayılmasındandı. Nitekim son kafiye İstanbul'a götürüldüğünde hepsi dosyasını hazır buldu; bunlarda kimsenin işine yaramayacak en gereksiz ayrıntılara kadar her şey öncekiler yardımıyla hazırlanmıştı. Sorgulama bile bir formaliteydi. Daha öncekilerin hem ele veren hem ele verilen olmalarına karşılık Ankara'daki son kafiye yalnız ele verilen olarak kaldı. Bu katileden herhangi birinin ele verenlerden olmasına ne olanak ne gerek ne de neden vardı. Bunu birincileri kinamak, ikincilere övünme payı çıkarmak amacıyla belirtmiyorum. Bu, birçokları için belki de tutuklama sırasının ortaya çıkardığı talih ya da talihsizlik sayılabilir.

4. Daha önceki birkaç kişinin ve son kafilenin dışında herkesin birbirini ve kendi kendini ele vermesi öylesine bir hava yaratmıştı ki, bu durum doğal bir şey sayılıyor, hatta şaka konusu oluyordu. İşin böylesine hafife alınmasına rağmen, yüz seksen küsur kişilik bir toplulukta, davranışı hoş görülmeven bir tek kimse vardı, o da, ne tuhaftır, şimdi başkalarına kara çalmaya çabalayan Abdülkadir Demirkan -Vedat Türkali idi. Son Ankara kafilesinin hücreden tutuklarenine aktarılmasından sonra komşu koğuşa yaptığı ilk ziyarette gördüğü manzara şuydu: Kocaman, kalabalık bir koğuşun ortasındaki bir sandalyede, kaputa sarınarak büzülmüş oturan, gözleri karşıda bir noktaya dikili, sabit bakışlı, hiç kıpırdamayan bir adam. Bu adamın çevresinde bir boşluk halkası. Bu hal-

kanın ötesinde konuşan, gülen, gezinen, volta atan ama bu adama göz atmak zahmetine bile katlanmayan 70-80 kişi. Manzara öylesine irkiltiydi ki, koğuşun eskileri ve yöneticileri, yeni gelenlere hemen durumu açıklamak zorunluluğu duyduklar: "Bu adamla bu rada kimse konuşmaz, siz de konuşmayın." "Bu adam" dedikleri Abdülkadir Demirkan Vedat Türkali idi. Ele vermenin doğal karşılandığı bir toplulukta böyle özgümlü gibi tecrit edilmesinin nedenini, subay-öğretmen olan Demirkan-Türkali'nin tutuklanınca büyük bir korkuya kapılarak hem cezasını hafifletmek hem de karısını kurtarmak için ele vermeyi pazarlık konusu yapmasıyla, karısının tutuklanmaması karşılığında bütün bildiklerini söylemesiyle açıkladılar. Anlatılana göre, Kuleli Lisesinin eski edebiyat öğretmeni aynı lisedeki subay-öğretmen başka bir arkadaşını da ele vermiş, bu davranışlarıyla üstelik yüz seksen kişilik bir topluluğun bir anda sivil yargıdan askerî yargıya geçmesine de yol açmıştı.

5. Demirkan - Türkali, daha sonra arkadaşlarının kendisine uyguladıkları tecrit baskısına da dayanamadı. Bu kez eski arkadaşlarıyla pazarlığa oturdu, kendini affettirecek çabalara girişti. Bunun için, bir zamanlar kurtarmaya çalıştığı karısının tutuklanmasını bile göze aldı. Bundan dolayı, Demirkan - Türkali 1951 ekiminde tutuklandığı halde, polisle yaptığı pazarlığını bozduğu için olacak, karısı 1953 eylülünde tutuklandı.

6. 141. maddeyi ağırlaştırıcı değişiklik 1951 aralığında yürürlüğe girmişti, Ankara'da "parti" çalışmalarının bundan sonra da sürdüğü saptandığından Ankara sanıkları bu madde kapsamına alınmıştı. Ben 1951 temmuzunda ayrıldığım için İstanbul ve İzmir sanıkları gibi eski madde kapsamına giriyordum. Bundan dolayı, Demirkan - Türkali'nin, Ankara'da 1951'den sonra da çalışma olduğunun, başkaları arasında benim tarafımdan da ileri sürülüp Ankara sanıklarına ağırlaştırılmış maddenin uygulandığını söylemesi gerçek dışıdır. Bu zaten her şeyden önce mantığa da uymaz. 1951 temmuzunda ayrıldığı için eski madde kapsamına giren birinin, 1952'deki çalışmalardan söz etmesi, hem olanaksız hem de kendi kendini daha ağır maddeden suçlaması olur. Gerçek şudur ki, Ankara'daki çalışmanın sürdüğünü, "parti'nin Ankara'daki en yetkili temsilcisi olan Ankara Vilayet Komitesi Sekreteri mahkemede defalarca tekrarlamış, bu çalışmalara katılanların ifadeleri de buna destek olmuştur. Hatta bu yetkili, bütün sağduyu sınırlarını aşmak, "parti kuralları"na aykırı davranmak pahasına, aylarca önce ayrılmış olan beni nasıl yeniden partiye sokma girişimlerinde bulunduğunu anlatmış, bir ara benim de yeni kanun kapsamına sokulmama yol açmış, sonra bu önerileri geri çevirdiğimi doğrulayarak eski kanunun kapsamına girmemin nedeni olmuştur. Hakkımda hafif cezayla yetinilmesi, Demirkan - Türkali'nin iddia ettiği gibi herhangi bir kimseyi ele verdiğimden değil, eski kanunun kapsamına girdiğimden, "parti"den kendi isteğimle ayrılmamdan, yeniden girmeme önerilerini kabul etmememendir.

7. Sözlerimin başında Demirkan - Türkali'nin çeyrek yüzyıllık bu hikâyeyi hem de çarpıtarak tazelemesi için "her nedense" dedim, ama aslında yukarıda anlatılanlardan da anlaşılacağı üzere bunun nedeni çok açıktır: Demirkan - Türkali karşılaştığı bütün bu durumlardan dolayı büyük bir sarsıntı geçirmiştir; büyük bir "ele verme kompleksi" içine düşmüştür. Bu kompleks belki de ömrünün sonuna kadar sürüp gidecektir. Bu tablo içinde, Demirkan - Türkali'nin "eski hocası"na karşı nefret duygularından söz açması da çok doğaldır. Demirkan - Türkali, kendi gerçeğine açık yüreklilikle, cesaretle bakmasını bilmediği sürece, kendine daima nefret edilecek düşsel hedefler, konular bulmaya çalışacaktır. Çünkü bunların üzerini azıcık kazısa, nefret konusunun kendisinin iyi, hem de çok iyi tanıdığı bir çehre olduğunu görecektir. Ama Demirkan - Türkali'nin göz göze gelmek istemediği çehre de budur, Demirkan - Türkali'nin bu serüven sırasında tanıdıkları arasından, ele vermeyle bir ilişkisi bulunmayan birini, "eski hocasını" özellikle seçmesi de, kendisinin ruhbilimsel tablosunu tamamlayan ilgi çekici bir öğedir.

VEDAT TÜRKALİ'NİN CEVABI

Yedinci Sanat okuyucusu genç devrimci arkadaşlar,

Bu yazı salt sizler için yazılmıştır. Eski devrimci arkadaşlar sözü geçen olayları genellikle bilirler. Ayrıntıları, içyüzü de bundan sonra sergilenir nasıl olsa. Tümyle daha ortada duran bu tarihsel görevin payıma düşenini yapmak için, geçen konuşmamda kasıtlı açtım bu konuyu. Sırça köşkte oturmadığım için taşıma gönül rahatı ile attım; malımı bildiğim için üstüme sıçrayacağını da bile bile. Yukardaki mektubu nasıl keyifle okuduğumu görenler bilir.

Gelelim adamın dediklerine.

1. Türkiye Komünist Partisi 951 Tutuklaması diye bilinen olay, örgüt olarak da, sorumluluk taşıyan kişiler olarak da, kuşkusuz ele alınacak, eleştiriler, araştırmalar, ola ki tartışmalar yapılacaktır. Ancak, daha ağzını açar açmaz kimliğini ortaya koyan bir adamın zirvalarını, hezeyanlarını yanıtlamaya kalkışmamız, devrim tarihimizde kendine özgü ağırlığı olan böyle önemli bir olaya ve olay içinde acılara katlanmış, bugün yaşayan, yaşamayan yüzlerce devrimciye saygısızlık olur. Bu konuda konuşmak hadlerine düşmeyenlere benim yanıtlım kesin ve tek hecelidir: Hoş!..

2. Adını ettiği Stalincilik olgusu, S.S.K.B. Partisi 20. ve 22. Kongrelerinde ortaya atılmış, eleştirisi yapılmış, bugüne dek de yapılmakta olan, sosyalist uygulamadaki bir yanlışın adıdır. Bu tarihten yıllarca önce döneklik, hayinlik etmişlerin sarılacağı can kurtaran simidi değildir.

"Aydığım zamanda Stalincilikle bağdaşamayacağımı anladığımdan, topluluktan 1951 Temmuz'unda ayrıldım" diyor. D.P. iktidarının Kore'de vatandaş kanı akıttığı, Türkiye'yi Amerikan üsleriyle donattığı, emperyalist, faşist baskının doruğuna vardığı, "dünyanın sağa kaydığı" tarihtir bu dediği. Aklınızda tutun, ilerde değineceğiz bu noktaya.

3. Kişiliğim üstüne söylediklerinin nesini yanıtlıyayım? Hepsisi yalan ya, anlatımı da zevksiz üstelik. Ara sıra okurum bu adamı; inanın ki düş kırıklığına uğradım bu kez. Yediği sillelin sarsıntısı yeteneklerini de etkiledi demek. Beni yakından tanıyan, işin aslını bilen arkadaşlar, okurlarsa, uygun yerleri ile epeyi güleceklerdir gene de. Yalnız benim dışındakilere yapılan bir saygısızlığa değineyim. Sözüünü ettiği gibi, öz çıkarı için polisle pazarlığa oturmuş bir kişiyi karşılarına alıp da yeni pazarlıklara girişecek devrimci arkadaşlarımız olmadı bizim.

Polis öğelerin, bölneri kandırmak için ikide bir ısıtıp ortaya sürdüğü bir savı yanıtlıyacağım: Davanın askeri mahkemeye gidişinin salt nedeni, içinde asker kişilerin bulunuşu değildir. T.K.P. ile ilgili tutuklama ve aramada ele geçen belgelerde Kore'ye asker yollanmasına karşı çıkılması da vardır. Yani örgütte hiç bir asker kişi olmasaydı da, o günkü vasalar ve uygulamalar gereği, daha gene askeri mahkemece görülecekti. İstiyenler "Ankara Garnizon Komandanlığı 2 No.lu Askeri Mahkemesi'nin Esas 1953/17, Karar 1954/33 Sayılı" davanın deliller dosyasındaki, İstanbul Savcılığı'nca o zaman bu konuda yazılmış baş vurma belgesine bakabilirler.

4. "... Gerçek şudur ki, Ankara'daki çalışmanın sürdüğünü, "parti"nin Ankara'daki en yetkili temsilcisi olan Ankara Vilâyet Komitesi Sekreteri mahkemede defalarca tekrarlamış..." diyor bu adam. Elimizde yukarıya tarih ve numarasını koyduğum, T.K.P. 951 Tutuklaması Davası'nın "Esbabı Mucibeli Hüküm"ü var. Gereçeli mahkeme kararı yani.

Ömer Lütfi Tunçay'ın bölümünde bakın ne diyor: "... Ömer Lütfi Tunçay'ın bütün bu beyanlarına rağmen **duruşmada ve müdafaaında, İstanbul tevkifatı yapıldıktan sonra parti faaliyeti olmadığını, bunu önlemeğe gayret ettiğini söylemesi...**" (1)

Nijat Özön'ün yalanına tanık gösterdiği Ankara Vilâyet Sekreteri, bu Ömer Lütfi Tunçay'dır; bu konuda ne dediği de yukarıdadır. Karardaki "... bütün bu beyanlara rağmen..." sözcükleri de, İstanbul tutuklamasından sonra görülen, para toplamak gibi ilişki ve çabaları, Ömer Lütfi Tunçay'ın, tutuklulara yardım uğraşı olduğunu belirtmesini çürütmek için söylenmektedir. Savcının bu konudaki baş yardımcılarından biri de Nijat Özön'dür. Kaldı ki bu Ömer Lütfi Tunçay da, Nijat Özön gibi, geçen konuşmamızda sözünü ettiğim 141. Madde'nin 7. Fikrasi'ndan yararlanmış bir kişidir. Yani savcıya yardımcı olmakta bir başkası ile yarışmaktadır Nijat Özön. Hem de işin doğrusunu kendinden iyi bilecek durumdaki birini, kendi deyimi ile "parti"nin Ankara'daki en yetkili temsilcisi olan Ankara Vilâyet Komitesi Sekreteri'ni de çürütme, güç durumda bırakma gayretkeşliği ile. Yani açık açık iftiraya baş vurarak. Üstelik "Onlar yaptı, ben yapmadım" çirkefliliği ile. Bizim dediğimiz de buydu geçen konuşmamızda. Yüzüne tutulan ay nayla kudurarak hemencik kalkıştığı yalanlamanın da ömrü bu kadar.

Aynı Esbabı Mucibeli Hüküm'ün Nijat Özön'le ilgili bölümünün son paragrafında şöyle diyor: "... T.C.K.'nun 5844 sayılı (Sözü geçen yeni yasadır bu) kanunla değişen 141. Maddesinin 5. Fikrasi geçreğince Beş Sene müddetle ağır hapsine... bidayetten itibaren doğruyu söylemiş, suçu ve faileri belirtmiş olması nazara alınarak T.C.K. nun... **141. Maddesinin 7. Fikrasi gereğince cezasının dörtte bira tenzili ile bir sene üç ay müddetle ağır hapsine.... parti ile alakasını kendi ihtiyarı ile kesmesi lehine takdir sebebi kabul edilerek, bu cezasının da altıda birinin tenzili ile Bir Sene Onbeş Gün ağır hapis cezası ile tecziyesine...**" (2)

Görülüyor ki başkalarına kazdığı kuyudan kendi de kurtulamamış, cezası 5844 No. lu yeni yasa gereğince biçilmişti ya, beş yıl da, bir kalemden bir yıla indirilmişti, davranışı karşılığı. Bizim dediğimiz de buydu; neresini yalanlar bunun? Demek sonra muradına ermiş, herkesin cezası Yargıtay'da onaylanırken, onunki eski yasa içine alınarak beş yıllık cezası dört beş ay oluvermiştir. Bu mu titizlikle belirttiği?..

Savunmasında, "İktidarda bulunmadıkları müddetçe hürriyetin, haksızlığa uğrayanların, azınlıkların tek müdafii gibi görünmeğe çalışan komünizmin iktidara geçince hürriyete, azınlıklara, haklılara düşman olduklarını..." (Savunmasının bu bölümü karara netice aksik ve yanlış geçmiştir.) söyleyen Nijat Özön'ün bir satır daha alalım kararından: "... İddia edildiği gibi ajan olmadığını (Cezaevindeki arkadaşların suçlamasına karşı Nijat Özön'ün savunma çabasıdır bu), cezaevinde bazı maznunların siyasi istikbal ve ihtilâl günü tehdidi ile ifadelerinden dönmeğe zorlandığını..." (3)

İnanın ki, adamın bu konuda söyledikleri de yalan, genç devrimci okuyucuları Cezaevinde kimse bunları siyasi istikbal ve ihtilâl günü tehdidi ile ifadelerinden dönmeğe zorlamadı. Cezaevindeki gerçek devrimciler, yüreği kararmışların tehdit ve vaadlerle kazanılmıyacağına bilecek kadar bilinçli ve onurlu kişilerdi. Bunlar bir azınlık olarak, polise, savcıya yaranmak için daha böyle nice yalanlara kalkıştılar. 7. Fikradan yararlanmak için içerdeki namuslu devrimcileri jurnalleyen raporlar yazdırdılar savcıya, polise. O kadar ki mahkeme başladığında, dosyaları inceleme izni çıkınca, benim hakkımda

(1) Esbabı Mucibeli Hüküm, K.K.K. İstanbul Askeri Basımevi 1954, s. 494, st. 42.

(2) Esbabı Mucibeli Hüküm s. 520.

(3) Esbabı Mucibeli Hüküm s. 520, satır 17, 18.

verilmiş rapor ve ifadelerin bir küçük dosya tuttuğunu şaşarak gördüm. Ölçüyü öyle kaçırmışlar, öyle zırva yalanlarla doldurmuşlardı ki yaptıkları savcının bile işine yaramadı. Şuraya bir kez daha açıklık getireyim, 7. fıkraya girenlerin hepsi de böyle düşüklüklere kalkışmadı. Geçen konuşmamda değindiğim gibi, yalnız örgütteki durumlarını belirtip çıkarılan da oldu.

Nijat Özön'ün yazdıklarını okurken, açık söyleyeyim, zevk duydum ben. Doktorların "bağırıyor, ağrıyor" dedikleri biçimde, geçenki bir çift sözümle kızgınlıktan gözü dönmüş; kötü edebiyata sığınan, A'dan Z'ye yalana sarılmak zorundaki bir zavallıyı beyretmenin zevkini duydum. Kişisel öç alma duyguma vermeyin bunu. Gene yineliyeyim, kişi olarak Nijat Özön'den hiç bir kötülük görmedim. Giderek iyilik te gördüm. İçerde sürekli provakasyonlarla yüz yüze bıraktığımız bir çok olaydarı biri olan gardiyan döme suçuyla, dört arkadaşıyla birlikte çıkarıldığımız bir mahkemede, karşı yandan olduğu halde, nedense beni kollar yollu ifade verdiğini de belirteyim. O ki "Hocalık" sevecenliğidir!.. Ama sorunumuz bu değil bizim; kişisel çıkarımızla değerlendirmiyoruz olup bitenleri. Çeyrek yüzyıl sonra da olsa, kahpelik etmişlerin en azından böyle açıklanıp rezil edileceğini görüp göstermenin mutluluğudur bana zevk veren. O davada namusu ile diretmiş, yaşamının en güzel yıllarını cezaevlerinde geçirmiş, devrimci onur taşıyan arkadaşların; haksız yere yeni yasa'nın kapsamına sokularak cezaları ölçüsüzce artırılan bir çok devrimcinin anıları bizi bu davranışa zorluyor en azından. Bu bir...

Gelelim ikinci daha önemli noktaya.

Gene Nijat Özön'ün savunmasından bir satırla başlayalım :

"Maznun müdafaasında... gizli Komünist Partisine dünyanın sola kaydığı düşüncesi ile girdiğini..." (4).

... Sonra da, demin 2. Madde'de altını çizdiğimiz biçimde, "faşizmin azgınlaştığı, "dünyanın sağa kaydığı zamanda" kirişi kırdığını görüyoruz. Sıkışınca da paçasını kurtarmak için yemediği herze kalmamacasına.

Sosyalist ahlakımız gereği, doğruları doşdoğru, tastamam saptamaktır görevimiz. Değil iftira etmek, yersiz abartmaların bile devrime yarar sağlamıyacağı inancı, bilincin-deyiz. Demin söylediği doğrudur sanırım; ajan olduğunu ben de sanmam Nijat Özön'ün. Ajan dendi mi, bordrolara girip aylığa bağlananlar, ya da parça başı üç beş kuruş ko-paran görevliler akla geliyorsa. Tutkuları daha büyüktür böylelerinin. Uygun zaman, yer, durum kollarlar toplumdaki. Vatan-millet duyguları, insanların başına yüklü para konunca galeyana gelen "Sayın muhbir vatandaş" tipinin ağababaları sayısızlar yeridir. İyi tanımamız, iyi tanıtmamız gerek bu tipleri. Hele "dünyanın sola kaydığı" böyle bir zamanda.

Şimdi denecektir ki, çeyrek yüzyıldır, diyelim ettiklerinin utancı ile, ne kocar ne buluşur, köşesinde bir adamı böyle ortalık yere atmanın, bunca iş dururken buna bu kadar vakit ayırmanın ne yararı var? Bu adamın sinemada yıllardır sinsi sinsi ettiklerini izlediğim için işi bu kadar hafife almam ya; aynı alanda gördüğümüzden olacak, yıllardır o kadar çok soruyla karşılaştım ki bu konuda — Hem de bazı gençlerin Nijat Özön'ü solcu-devrimci sanma yanlışlığına düşüklerini görerek — bir açıklık getirmek borç olmuştu. Yukarda resmini çizdiğimiz tipin daha azılıları yok mu? Var, olmaz olur mu! Tutun ki benim kısmetsizliğim, payıma şimdilik bu zavallı düştü.

(4) Esbabı Mucibeli Hüküm, s. 520, satır 4-5.

NOT : Yedinci Sanat Dergisi, Vedat Türkali ile Nijat Özön arasında ortaya çıkan bu polemiki kendi sayfalarında daha fazla sürdürmeme kararındadır.

Haberler

ŞİLİ'LİLERİN CANNES BİLDİRİSİ

Mayıs ayında düzenlenen Cannes Şenliği'nin üzerinde durulması gereken yönlerinden biri de Şili'li sinemacıların şenlik sırasında yayımladıkları bildiri oldu. Basına da yansıtılan bu bildiri "NEDEN CANNES'DAYIZ?" başlığını taşıyordu ve şu şekildeydi :

"Şili direnişi Cannes'dadır; çünkü (eski) Halk Birliği hükümeti Şili'de kültürün ve özel olarak da sinemanın dirilişini dünya kamu oyuna sunmak istemektedir. Çünkü bugün Şili'ye egemen olan faşist askerî cunta yalnızca binlerce kadını ve erkeği değil, ülkede düşünce özgürlüğünü, insan olma onurunu, giderek kültür adına herşeyi toptan yoketmiştir.

"Eleştirilenler Haftası"nda Miguel Littin'in yönettiği **Vadedilmiş Toprak** adlı filmimiz sunuluyor. "Yönetmenlerin 15 Günü" dizisinde ise Enrique Urteaga'nın **Generali Öldürmek Gerek** ve Raul Ruiz'in **İstiklâl**'i yer alıyor.

Bu filmler, dış ülkelerde ve gizli olarak da Şili'nin içinde sürdürdüğümüz militan sinema çalışmalarının ürünleridir.

Mücadelemiz için destek bekliyoruz, ölüm tehlikesindeki ve tutuklanmış durumdaki Şili sinemasının emekçileriyle dayanışma istiyoruz. Marcello Romo (oyuncu), Guillermo Kahn (yönetmen), Hugo Jaramillo (yönetmen), Ivan San Martín (oyuncu), Elsa Rodolphy (kadın oyuncu), Francisco Morales (oyuncu), Hugo Medina (oyuncu), Enrique Berrios (oyuncu), Pedro Alias (oyuncu) ve toplama kamplarında bulunan binlerce emekçinin özgürlüklerini istiyoruz. Mücadelemiz, dünyanın tüm özgür insanların da mücadelesidir.

VENCEREMOS

Şili Sinema Direnişi"

Şili'li sinemacıların bu çağrısından sonra, şenlik devam ederken, bir dilekçe yazıldı ve yüzlerce imza toplanarak, bir telgrafla, Şili Askerî Cuntası'ndan tutukluların özgürlüğe kavuşturulması istendi.

Öte yandan dünya üzerindeki tüm tutukluların özgürlükleri için çalışan Fransa'daki bir komite (C.L.A.P.) de şenlik sırasında bir bildiri yayımlayarak, günümüzde çeşitli ülkelerde tutuklu bulunan sinema emekçilerinin (Marcelo Romo, Jean-Claude Dague, Walter Lima, Francis Reusser, Cheikh Tidiane, Mark Frechette, Pierre Clémenti, Yılmaz Güney, Sergey Paradjanov, Pantelis Vugaris, Lazar Stojanovic, vb...) de özgürlüklerine kavuşturulmasını istedi.

Şili'li yönetmen Helvio Soto ise Cannes'da kurduğu ilişkiler sonucunda 1973'de Şili'de meydana gelen faşist hükümet darbesini konu edinen yeni filmi **Santiago Üstüne Yağmur Yağıyor**'u Cezayir'in Oran kentinde çekmeyi kararlaştırmıştı. Şu sıralarda Soto'nun çalışmaları devam ediyor.

"BEDRANA" KARLOVY-VARY'DE ÖDÜL KAZANDI

Yönetmen Sureyya Duru'nun, Vedat Türkali'nin Bekir Yıldız'ın iki hikâyesinden uyarlayarak yazdığı senaryodan yola çıkarak çevirdiği ve başrollerini Perihan Savaş ile Aytaç Arman'ın paylaştığı Murat Film yapımı "**Bedrana**", ön elemelere girmeden özel bir davet sonucu katıldığı Karlovy-Vary (Çekoslovakya) Uluslararası Film Şenliği'nde, özel "CIDALC" ödülünü kazandı. İki yılda bir, Moskova Şenliği ile nöbetleşe düzenlenmesi geleneğeşen Karlovy-Vary Şenliği 5-18 Temmuz tarihleri arasında yapılmıştı. Şenlikte "Bedrana"nın kazandığı ve başka uluslararası şenliklerde de rastlanılan ödül, özel bir anlam taşımaktadır. "Cidalc" ödülleri, merkezi Paris'te bulunan bir kurul tarafından, çeşitli şenliklerde "sanat ve edebiyatın uluslararası planda yayılmasına katkıda bulunan yüksek sanat düzeyindeki filmlere" verilmektedir. Örneğin bu yılki Krakovi Şenliği'nde "Pablo Neruda" adlı filme de aynı özel ödül verilmiştir. "Bedrana"nın Karlovy-Vary'deki gösterisi için Süreyya Duru ve Perihan Savaş da bir süredir Çekoslovakya'da bulunuyorlardı. "Bedrana" Türkiye sinemalarında henüz gösterilmeye başlanmamış olup, önümüzdeki mevsim vizyona girecektir.

KRAKOVI VE BERLİN ŞENLİKLERİ SONUÇLANDI

Polonya'da her yıl ulusal ve uluslararası nitelikte olmak üzere düzenlenen **Krakovi Kısa Filmler Şenliği**, bu yıl da 1-9 Haziran tarihleri arasında yapıldı ve sonuçlandı. Türkiye'den Ali Özgentürk'ün "Ferhat" adlı konulu filmiyle katıldığı ve ilgi görebekir sempati ödülü aldığı yarışmada, "büyük ödül"ü Sovyet filmi "**Ada**" kazandı. F. Chiutruk'un bu çizgi-film'i, bu yıl, Cannes Şenliği Kısa Filmler Yarışması'nda da "büyük ödül"ü almıştı.. İkincilik ödülü N. Babiç'in "**Tuzak**" adlı belgesel filmi için Yugoslavya'ya verildi.. Şenliğin jüri özel ödülleri de Polonyalı Kieslowski'nin "**İlk Aşk**"ı, Doğu Almanyalı U. Belz'in "**Pablo Neruda**"sı ve G. Vikar'ın "**Ooperation Sahel**" adlı yapıtları arasında paylaşıldı.. Şenlikte saptanan süreden beş dakika daha uzun olduğu için yarışma dışı sunulan ve Carlos Tejada ile Alexis Grivas'ın yönettikleri Meksika filmi "**Contra la Razon y Por la Forza / Akla Karşı ve Güç İçin**" ise 1973'de Şili'de yapılan faşist darbeyi cüretli ve başarılı bir biçimde yansıtmayla yarışma filmlerinden de çok ilgi çekti. (Filmden bir fotoğraf, dergimizin bu sayısının kapağında yer almıştır.)

21 Haziran - 2 Temmuz tarihleri arasında yapılan **24. Berlin Film Şenliği**'nde de dünyanın 17 ülkesinden gelen 23 film gösterildi, Jüri birincilik ödülünü Kanada filmine verdi. Şenlikte ödül alan ve almayan filmler ülkelerine göre şunlardı: **KANADA** : Ted Kotcheff'in "The Apprenticeship of Duddy Kravitz - D. Kravitz'in Çıraklığı" (Büyük Ödül). **FRANSA** : Bertrand Tavernier'in "L'Horloger de Saint-Paul - S. Paul Saatçisi" (ikincilik ödülü); Gérard Blain'in "Le Pélican - Pelikan"; Michel Mitranin'in "Louvre'un Gişeleri - Les Guichets du Louvre". **İRAN** : Soghrab Shadid-Sales'in "Tabiate Biyan - Sakin Hayat" (Özel ödül ve FIPRESCI ödülü). **ARJANTİN** : Hector Olivera'nın "Patagonya'da İhtilâl - La Patagonia Rebelde" (Özel ödül). **BATI ALMANYA** : Ottokar Runze'nin "In Namen des Volkes - Halk Adına" (Özel ödül); Rainer Werner Fassbinder'in "Effie Briest". **ITALYA** : Franco Brusati'nin "Pane e Cioccolata - Ekmek ve Çikolata" (Özel ödül). **İNGİLTERE** : Stuart Cooper'in Little Malcolm - Küçük Malcolm" (Özel ödül) ve Don Chafey'in "Charley One-Eye - Tek Gözlü Charley"... **A.B.D.** : Charles Trieschman'ın "Two - İki"; William Sachs'ın "There is no 13 - 13 Numara Yok". **JAPONYA** : Susumu Harada'nın "Zeami"; Kei Kumai'nin "Asaya No Uta - Şafak Şarkısı". **HİNDİSTAN** : Shyam Benegal'in "Ankur". **BREZİLYA** : Paulo Thiago'nun "Sagarana O Duelo - Sagarana veya

Düello". **İSPANYA** : Jaime de Arminian'ın "El Amor del Capitan Brando - Kaptan Brando'nun Aşkı". **BELÇİKA** : Paul Verhavert'in "De Loteling - Paralı Asker". **YUGOSLAVYA** : Krsto Papic'in "Predstava Hamleta U Mrdusi Don Joj - Mrdusa Donja'da Hamlet". **İSVEÇ** : Vilgot Sjoman'ın "En Handfull Karlek - Avuç Dolusu Sevgi". **NORVEÇ** : Arnlijet Berg'in "Bobby's Krig - Bobby'nin Savaşı". **FİNLANDIYA** : Rauni Mohlberg'in "Maa on Syntinen Laulu - Toprak Bir Günah Şarkısıdır". Şenlikte Claude Chagrin'in İngiltere adına katılan kısa filmi "Konser - The Concert" de kısa filmler dalında "büyük ödül"ü aldı. İkincilik ödülü ise yine bir İngiliz filmi, Olga Madsen'in "Straf - Ceza"sı arasında paylaşıldı.

ÖTEKİ DIŞ ŞENLİKLER

Temmuz ayı içerisinde çeşitli ülkelerde çeşitli başka sinema şenlikleri de yapıldı. **Trieste Bilim-kurgu Filmleri Şenliği**, **Taormina** ve **Pula** şenlikleri Temmuz'un öteki dış şenlikleri oldular.. Ağustos ayı içerisinde **Locarno** (1-11), **Montreux** (3-23), **Atlanta** (9-18), **Edimburg** (18.8-7.9) film şenlikleri yapılacak. Latin Amerika ülkelerinin siyasal filmlelerinin gösterilip tartışıldığı İtalya'daki **Pesaro Şenliği** de bu yılın eylül ayında gerçekleştirilecek.

Devlet Film Arşivi, özellikle amatör sinemacılara bir yararlanma olanağı yaratmak amacıyla, bir süreden beri çeşitli dış şenliklerin katılma koşullarını ve niteliklerini belirten teksir yönetmelikler de yayımlıyor. Son yayımlanan şenlik yönetmelikleri arasında şunlar bulunuyor: **2. Abu-Şiraz (İran) Gençlik Film Festivali** (Ağustos 1974); **23. Uluslararası Mannheim Film Haftası** (7-12 Ekim); **9. Uluslararası Tahran Çocuk ve Gençlik Filmleri Festivali** (31 Ekim - 7 Kasım); **16. Uluslararası Bilbao (İspanya) Belgesel ve Kısa Filmler Yarışması** (2-7 Aralık); **5. Uluslararası Yeni Delhi (Hindistan) Film Festivali**.

ANTALYA VE BALKAN FİLM ŞENLİĞİ

1964'den beri Antalya'da daha çok turistik amaçlarla Antalya Belediyesi tarafından düzenlenmekte olan "Altın Portakal Türk Film Festivali" bu yıldan başlayarak Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın yönetiminde düzenlenecektir. 1-10 Eylül tarihleri arasında yapılacak **11. Antalya Türk Film Festivali**'nin tek bir jürisi olacak ve başvuran filmler, bir ön elemeye sokulmadan, Antalya'da bu jüri tarafından seyredilerek değerlendirilecektir. Bakanlık ilgililerinin saptamış bulunduğu bu yılki jüri şu kişilerden kurulmuştur: **Alim Şerif Onaran** (Ankara Üniversitesi), **Atilla Dorsay** (İstanbul Sinematek'i), **Duygu Sağıroğlu** (Yönetmen), **Mahmut Tâli Öngören** (Ankara Sinematek'i), **Nijat Özön** (Sinema yazarı), **Sami Şekeroğlu** (Devlet Film Arşivi), **Semih Tuğrul** (TRT) ve ayrıca belli olmayan yerli Film Prodüktörleri İşverenler Sendikası ve Türk Filmciler Derneği temsilcileri. Yarışmaya katılacak filmlerin 15 Ağustos 1973 - 15 Ağustos 1974 tarihleri arasında 35 mm. olarak çevrilmiş bulunmaları gerekmektedir. En iyi film ödüllerinin tutarları, birinciye 80.000, ikinciye 50.000, üçüncüye 30.000 TL. gibi Türkiye'de şimdiye kadar yapılan yerli film şenliklerinin en yüksek ödül tutarları olmaktadır. Bu filmlere altın, gümüş ve bronz portakal ödülleri verilecektir. Şenliğin öteki ödülleri de en başarılı yönetmen, senaryocu, görüntü yönetmeni, özgün müzik bestecisi, erkek ve kadın oyuncular, yardımcı erkek ve kadın oyuncular olarak saptanmıştır.. Antalya Şenliği'nin bu yılki revizyondan sonra, 1974'de yapılmaması kararlaştırılan Adana Şenliği'nin yerini tutabilecek bir seviyeye getirildiği görülmektedir.

Öte yandan 1965 ve 1966 yıllarında önce Varna, sonra da Mamaya'da yapılan, sonraki yıllarda ise gerçekleştirilemeyen **Balkan Film Festivali**'nin de 1975'den itibaren düzenli bir biçimde yeniden başlatılması, geçen ay Bükreş'te yapılan UNESCO Balkan Millî Komisyonu toplantısında karar altına alınmıştır. **Unesco Balkan Millî Komisyonu Sinema ve Tiyatro Kolu Başkanı** seçilen Haldun Taner, gelecek yılki film şenliğinin Türkiye'de yapılması önerisini kabul ettiklerini açıklamıştır. H. Taner'in açıklamasına göre, film yarışması, uzun konulu filmler ve kısa filmler gibi iki kategoride yapılacak, jüri altı ulusun temsilcilerinden oluşacak, birinci, ikinci ve üçüncü seçilen filmlere para ödülleri verilecek, şenlik süresince de Balkan filmciliğinin sorunlarını yansıtan konuşmalar, açık oturumlar ve sergiler düzenlenecek, Balkan ülkeleri arasında film alım-satımı için ilişkiler kurulması sağlanacaktır. Bütün Balkan ülkelerinin ellerinde bulunan ve otantik tarihsel olayları saptayan eski belgesel filmlerin bir araya getirilmesiyle bir tarihî arşivin kurulmasına gidilecek; ayrıca her Balkan ülkesinden bir temsilciden, yani altı kişiden oluşan bir Balkan Film Kurulu kurulacak ve bu kurul sürekli ilişkiler içinde bulunup, şenliğin ilkeleri içinde çalışmalar yapacak ve şenlik yapılmaya da düzenli buluşup toplanarak kararlar alacaktır. Ayrıca ay sonlarında yapılacak hazırlık toplantısında bir İcra Komitesi kurulacak ve iki ayda bir bu komitenin iyi çalışıp çalışmadığı denetlenecek. Şenliğin gerçekleşmesi için geniş bir danışma kurulu kadrosunun saptanmaya başlandığı ve Türk sinema çevrelerinin her kesiminden temsilciler çağrılacağı da belirtilmektedir.

DEVLET FİLM ARŞİVİ VE SINEMATEK'TE SINEMA KURSLARI

Devlet Film Arşivi ve İstanbul Sinematek Derneği, kapalı buldukları yaz tatil aylarında sinema üstüne kurslar düzenlemişlerdir. 100 kadar kişinin başvurduğu ve bir sınav yapılmasına karşın her başvuranın sonuna kadar izlemesi kararlaştırılan Devlet Film Arşivi'nin kursları, haftada 4 gün yapılmakta, projeksiyon, slayd ve doğrudan makineler üstünde pratik açıklamalarla uygulamalar yapılmaktadır. Kurslar, dört ayrı bölümde yapılmakta, Sami Şekeroğlu ve İlhan Arakon "Sinema Tekniği", Lütfi Akad "Sinema Dili", Metin Erksan "Sinema Teorisi", Halit Refiğ de "Sinema Sosyolojisi" konularını yönetmektedirler. Arşiv'deki kursların oldukça tartışmalı geçtiği öğrenilmiştir. Kurs yöneticileri, katılanlara iki gurup halinde iki kısa film yapma olanağı tanınacağını, bu filmlerin TV'da gösterilme şansları olabileceğini belirtmektedirler. Devlet Film Arşivi'nden bir süre sonra İstanbul Sinematek'inde de daha çok uygulamaya dayanan sinema kurslarının başladığı öğrenilmiştir.

TMG'TE BİR SINEMA MERKEZİ KURULDU

Türkiye Millî Gençlik Teşkilatı içinde bir kültür komisyonu ve buna bağlı bir sinema merkezi kurulmuştur. Merkezin "Çağımızın en etkili sanatı, anlatım aracı olan sinema Türkiye'de emperyalizmin afyon sineması, Yeşilçam'ın sömürü, soygun sineması biçiminde işlevini sürdürmektedir. Bu egemen sinema düzeninin, emekçi halk kitleleri çıkarına değiştirilmesine katkıda bulunabilmek amacıyla" kurulduğu belirtilmektedir... TMGT Sinema Merkezi bu amaca ulaşmak için, film gösterileri, sinema konferans ve seminerleri düzenlemek, yayınlar yapmak, genç sinema adamlarına kısa filmler yaptırmak için olanaklar sağlamak, uluslararası gençlik kuruluşlarıyla ortak sinema şenlikleri düzenlemek gibi çalışmalar yapılacağını açıklamaktadır.

Kaynaklar

1974'DE ÇEVİRİLEN TÜRK FİLMLERİ

Agâh ÖZGÜÇ

- 26) **FEDAL (r.) - Y. ve S.: Yücel Uçanoğlu/ G.y.: Dinçer Önal/ O.: Tamer Yiğit, Yıldırım Önal, Aysen Cansev, Atif Kaptan, Yılmaz Gruda, Uğur Salman/ Y.e.: Gaye Film. (Necdet Edur).**

Motosikletiyle sinemalara film taşıyan Osman'ın öyküsü. Osman, bu görevi sırasında bir kaza geçirir. Bu kaza sonucunda tanıdığı kişilerle ilişki kurar. Osman'ın ilişki kurduğu bu kişilerden biri yeni patronu Necdet'tir. Necdet'e daha önce adını bir soygun olayına karıştırdığından Rüstem şantaj yapar. Necdet'ten süreklili olarak para sızdırır. Osman, Necdet'in kızı Sedef'le ilgi kurar, kötülerle savaşır.

- 27) **YÜREĞİMDE YÄRE VAR (r.) - Y. ve S.: Safa Önal/ G.y.: Muzaffer Turan/ O.: Türkân Şoray, Hakan Balamir, Uğur Güçlü, Yeşim Soydan, Özcan Özgür/ Y.e.: Cem Film (Deniz Kalkevan).**

İki aşk arasında kalan fakir bir genç kızın aşk öyküsü. Genç kız önceleri, kendisine ilgi gösteren zengin genç ile fakir delikanlı arasında bir tercih yapamaz. Fakat sonunda genç kız, zengin adamın aşkını reddeder. Ve bu aşk yarışında fakir delikanlı galip gelir, sevdiği kıza kavuşur.

- 28) **ERKEKLER AĞLAMAZ (r.) - Y.: Osman Seden/ S.: Erdoğan Tünaş, Fuat Özluer/ G.y.: Çetin Gürtop/ O. Kartal Tibet, Yalçın Gülhan, Sevdâ Karaca, Bilâl İnci, Kahraman Kral, Bülent Kayabaş, Necdet Tosun/ Y.e.: Erol F. (Berker İnanoğlu).**

Bir baba ile yıllar sonra karşılaştığı oğlunun öyküsü. Bir hiç uğruna cinayet işleyip hapse giren bir nakliyatçı cezasını tamamlayıp tahliye edilir. Baba doğum sırasında bıraktığı oğlunu yıllar sonra arar, fakat bulamaz. Nakliyatçının yıllar önceki cinayet sırasında yaraladığı düşmanı kaçakçılık yapmaktadır. Kaçakçı tekrar adamlarıyla saldırıya geçer. Saldırıya geçenler arasında nakliyatçının yıllar önce kaybettiği oğlu da vardır. Delikanlı bu ara kaçakçının kızıyla da ilgi kurmuştur. Ve günün birinde delikanlının eski günlerden kalma kolundaki saati bütün gerçeği ortaya çıkarır. Baba bu nedenle oğlunu tanır. Çeşitli olaylardan sonra kaçakçı babayı adamlarına dövdürür ve kızıyla sevişen delikanlıyı da öldürür. Olaydan sonra baba tekrar silâhına sarılır, kaçakçı ve adamlarını teker teker öldürür.

- 29) **BOŞ VE ARKADAŞ (r.)** - Y.: Zeki Ökten/ S.: Ergin Orbey/ G.y.: Erdoğan Engin/ O.: Tarık Akan, Selma Güneri, Reha Yurdukul, Hüseyin Kutman/ Y.e.: Erzu F. (Ertem Eğilmez).

Kaçakçılar dünyasında geçen bir aşk öyküsü. Yurt dışına baz morfin kaçırarak bir iş adamının oğlu, bir genç kızla sevişmektedir. Fakat delikanlı genç kıza aynı ilgiyi göstermez. Aşkına karşılık bulamayan genç kız sevgilisini kıskandırmak için zengin bir adamla evlenir. Evlendiği adam da bir sigara kaçakçısıdır. Bir gün eski sevgilisinin babası yurt dışına baz morfin kaçırırken suçüstü yakalanır. Olayların akışı içinde iki eski sevgili tekrar bir araya gelirler. Bu ara delikanlı sevgilisinin kocasına suç ortağı olur. Ve kaçakçı damgası yememek için herşeyi polise açıklar. İki genç mutlu olacakları sıra gene herşey yeniden değişir.

- 30) **YALNIZ ADAM (r.)** - Y.: Natuk Baytan/ S.: Erdoğan Tünaş/ G.y.: Orhan Kapkı/ O.: Cüneyt Arkın, Semra Özdamar, Süleyman Turan, Erol Taş, Turgut Boralı, Şükrüye Atav, Atilla Ergün, Ceyhan Cem, Altan Günbay, Uğur Salman/ Y.e.: Er F. (Berker İnanoğlu).

Bir gazeteci ile bir foto muhabirinin öyküsü. Genç bir kız intihar eder. İntihar eden genç kız, gazeteci Murat'ın yıllar önceki sevgilisine benzemektedir. Ve bu nedenle de Murat intihar olayına daha yakın bir ilgi duyar. Ve bu olaylar sırasında araştırmalarını engellemek isteyen birtakım adamlar ortaya çıkar. Murat, tüm engelleri aşip işin iç yüzünü ortaya çıkarır. Babasını iflas ettirip kızının ölümüne yol açan ve de sevgilisini elinden alan adamı kanunun pençesine teslim eder.

- 31) **EL KAPISI (r.)** - Y. ve S.: Orhan Elmas/ G.y.: Kaya Ererez/ O.: Hülya Koçyiğit, Tanju Korel, Zeyno Çilem, Özcan Özgür, Enver Dönmez, Hikmet Taşdemir/ Y.e.: Umur F. (Abdurrahman Keskiner).

Hasta çocuğunun ameliyat parasını temin için Almanya'ya çalışmaya giden bir işçi kadının öyküsü. Bir köylü, köyün en güzel kızıyla evlenir. Çocukları olur. Ne var ki doğan çocuk hastalıktadır. Ameliyat olması gerekmektedir. Karı-koca çocuklarının ameliyat parasını temin etmek için Almanya'ya çalışmaya işçi olarak gitmeye karar verirler. Fakat koca ayağından bir rahatsızlık geçirince çalışmaya yalnız kadın gider. Bir süre sonra adamın kulağına karısı ile ilgili dedikodular gelir. Dayanamaz, hasta ayağını anasına balta ile kestirip yollara düşer. Almanya'ya işçi olarak giden kadın, orada ünlü bir türkücü olmuştur.

- 32) **TUTKU (r.)** - Y. ve S.: Nejat Saydam/ G.y.: Melih Sertesen/ O.: Kadir İnanır, Nuryay Belbügen, Mesut Engin, Nihat Ziyalan, Aliye Rona, Semih Sezerli/ Y.e.: Acar F. (Murat Köseoğlu).

Aynı kadını seven iki kardeşin öyküsü. İki kardeşin yaşadıkları kasabada bir bir genç kız vardır. Kardeşlerden büyüğü kızla sevişir ve bir gün iftial eder. Ayrırlırlar. Bu defa da kız ayrıldığı sevgilisinin ağabeyi ile ilişki kurar. Sonunda evlenirler. Bu evlilik nedeniyle iki kardeşin araları açılır. Bu ara kaynanasıyla da geçinemeyen kız evden kaçır. Kocası karısını arar ve bulur. Fakat sonunda kız, kendisini iftial eden gence döner. Ve evlenirler.

- 33) **KİN (r.)** - Y. ve S.: Natuk Baytan/ G.y.: Cahit Engin/ O.: Cüneyt Arkın, Ahmet Mekin, Ferda Büyükgüneş, Yıldırım Gencer, Erol Taş/ Y.e.: Erman F. (Hürrem Erman).

Bir kan dâvasının öyküsü. Bir adamın karısına beş kişi tecavüz eder. Olaydan sonra adam karısının intikamını alır, beşini öldürür. Ne var ki beşincisi ölmemiş, sadece yaralanmıştır. Adam bu gerçeği öğrenince çılgına döner. Ve beşinci düşmanını da öldürmek üzere hapisten kaçır. Sonuçta beşinci adamı bulup öldürür.

- 34) **BİR DAMLA KAN UĞRUNA (r.)** - Y.: Necat Okçugil/ S.: Safa Onal/ G.y.: Salih Dikişçi/ O.: Serdar Gökhan, Fatma Belgen, Kuzey Vargın, Semra Yıldız, Ali Ekdal, Atıf Kaptan, Süheyl Eğriboz/ Y.e.: İstanbul Ticaret.

Bir oto tamirhanesi işçisiyle bir emekli paşa kızının öyküsü. Oto tamirhanesinde çalışan genç, emekli albayın kızına âşıktır. Bu ara pavyonları bulan zengin bir adam da kıza ilgilenebilmektedir. Pavyoncu rakibinin çalıştığı tamirhaneye adamlarını göndererek kızdan vazgeçmesini tehdit yoluyla bildirir. Çatışma başlar. Ve sonunda kız sevdiğine kavuşur.

- 35) **KADER (r.)** - Y.: Fikret Uçak/ S.: İlhan Engin/ G.y.: Muzaffer Turan/ O.: Ünsal Emre, Gülistan Okan, Fahma Belgen, Neriman Koksal, Hüseyin Zan, Kâzım Kartal, Reha Yurdakul, Doğan Tamer, Ceyhan Cem/ Y.e.: Hamle F. (Nadir Elmacı).

Üç çocuklu bir işçi ailesinin öyküsü. Baba çocuklarına daha iyi bir yaşam sağlamak amacıyla bağıni bahçesini satmak üzere köyüne döner. Dönüşte beklenmedik bir kaza sonucunda ölür. Bu ara dul kalan karısı, kendisine zorla tecavüz eden adamı kahvede öldürür. Kadın hapse girer. Kızlarının en küçüğü zengin bir ailenin yanına evlatlık olarak girer. Büyüğü ise şarkıcı olur. Anne yıllar sonra hapisten çıkar ve çeşitli olaylardan sonra kaybettığı çocuklarına kavuşur.

- 36) **BEDRANA (r.)** - Bekir Yıldız'ın iki öyküsünden/ Y.: Süreyya Duru/ S.: İhsan Yüce, Vedat Türkalı/ G.y.: Ali Uğur/ O.: Perihan Savaş, Aytaç Arman, İhsan Yüce, Tunçer Necmioğlu, Talat Gözbak, Sırrı Elitaş/ Y.e.: Murat F. (Süreyya Duru) - 1974 yılında Çekoslovakya'nın Karlovy Vary kentinde düzenlenen film şenliğinde "Cidalc ödülü" kazandı.

Bahtsız bir gelinle bir çobanın aşk öyküsü. Köy kızı Bedrana, aynı köyde çobanlık yapan bir gence sevdalanır. Ve sonunda davullu zurnalı bir düğünle evlenirler. Ne var ki Bedrana'ya göz koyan bir sürü kötü adam vardır. Ve bir gün bu kötüler Bedrana'ya tecavüz ederler. Artık bahtsız Bedrana bir kötü kadın olmuştur. Ve yaşadığı çevrenin geleneklerine göre intihar etmesi gerekmektedir. Kocası, ailesi ve tüm köy Bedrana'nın bu geleneği yerine getirmesini ister. Bedrana sonunda bu baskılara dayanamaz, kendini asıverir.

- 37) **TIPSİZ (r.)** - Y. ve S.: Yavuz Figenli/ G.y.: Rafet Şiriner/ O. Behçet Nacar, Arzu Okay, Kenan Pars, Nur-Ay, Yaşar Güçlü, Yonca Yücel/ Y.e.: Levent F. (Çetin Dağdelen).

Bir kaçakçının öyküsü. Bıçkın bir genç, eroin kaçakçılığı yapan bir şebekenin arasına düşer. Ve günün birinde yaptığı işin kötü olduğunu anlayınca, kaçakçılarla arasında bir savaş başlar.

- 38) **KARALARIN ALI (r.)** - Y.: Çetin İnanç/ S.: Nuri Kirgeç/ G.y.: İzzet Akay/ O. Tanju Korel, Fatma Belgen, Reha Yurdakul, Kâzım Kartal, Atıf Kaptan, Gülten Ceylan/ Y.e.: Osmanlı F. (Mehmet Karahafız).

Hapisten çıkan bir kabadayının öyküsü. Bu hapislik dönemi içinde Ali'nin sevgilisi bir başkasıyla evlenmiştir. Ali'nin sevgilisinden bir de çocuğu vardır. Ne var ki Ali'nin, çocuğunun oluşundan haberi yoktur. Çocuk babasını annesinin nikâhli kocasını sanmaktadır. Ali sevgilisini bulur. Bu ara kadının kocasıyla aralarında bir çatışma başlar. Gerçekte kadın, kocasını sevmemektedir. Ustelik kocası bir kaza sonucunda erkekliğini kaybetmiştir. Ve bu çatışma sırasında, Ali oğlu tarafından vurulur. Ve sonunda kadın, oğluna gerçek babasının kim olduğunu açıklar. Böylece Ali sevgilisine ve oğluna kavuşur.

- 39) **SALAK MİLYONER (r.) - Y.: Ertem Eğilmez/ S.: Sadık Şendil/ G.y.: Erdoğan Engin, Çetin Tunca/ O. Kemal Sunal, Meral Zeren, Münir Özkul, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Adile Naşit/ Y.e.: Arzu F. (Ertem Eğilmez).**

İstanbul'a gelen taşralı dört gencin öyküsü. "İstanbul'un taşı toprağı altındır" deyip babalarından kalan define haritasıyla yollara düşen gençler altınları bulmak için önlerine neresi çıkarsa kazmaya başlarlar. Sonunda altınları eli boş olarak döndükleri köylerinde bulurlar.

- 40) **ENAYI (r.) - Y. ve S.: Feyzi Tuna/ G.y.: Kaya Ererez/ O. Kadir İnanır, Meral Zeleni satmak için uğraşır. İşte bu günlerin birinde genç bir kızla karşılaşır. Kendini**

Saf bir delikanlının öyküsü. Bir pansiyonda kalan saf delikanlı yaptığı tabloları satmak için uğraşır. İşte bu günlerin birinde genç bir kızla karşılaşır. Kendisi fakir bir hizmetçi olarak tanıtılan kızla arkadaş olurlar. Bu ara delikanlı yeni bir olayla karşılaşır. Yaşlı bir adamı parası için dövenlerle çatışır. İçi para dolu çantayı da sahibine teslim eder. Zengin adam, delikanlıya fabrikasında çalışması için iş verir. Arkadaşlık yaptığı kızın da bu zengin adamın kızı olduğunu öğrenir. Onunla evlenmek ister. Fakat patronu bu evlenmeye karşı çıkar. Bu acılı günlerin birinde pansiyoncu ihtiyar kadın ölür. Ve kimsesi olmayan kadın, evlenmesi için tüm mirasını delikanlıya bırakır.

- 41) **BAHRIYELİ KEMAL (r.) - Y.: Çetin İnanç/ S.: Nuri Kirgeç/ G.y.: İzzet Akay/ O.: Arzu Okay, Aytaç Arman, Ahmet Mekin, Nalan Çöl, Atif Kaptan, Reha Yurdakul/ Y.e.: Osmanlı F. (Mehmet Karahafız).**

Bir kan dâvasının öyküsü. On yaşlarındaki bir çocuğun babası düşmanları tarafından öldürülür. Babasız kalan çocuk amcası tarafından büyütülür. Delikanlı, bir gün babasını öldüren adamın kızıyla tanışır. Ve sonunda delikanlı babasının intikamını alır.

- 42) **SARSILMAZ KUVVET (r.) - Y. S. ve G.y.: Nihat Uslay/ O. Bedir Oral, Nermin Pınarcı, Kemal Uslay, Mustafa Sayan, Ünal Erdoğan/ Y.e.: Taşkesti köylüleri (16 mm. lik filmie çekilmiştir).**

Kurtuluş savaşı sıralarında geçen bir kahramanlık öyküsü. Köyün güzel kızlarından biriyle bir zaptiye sevişir. Oysa bu aşk ilişkisi yaşadıkları köyün törelerine ters düşer. Bu nedenle köylü kızın ağabeyi, aşıkları öldürür. Cinayetten sonra da dağa çıkar. Dağda eşkiyaların reisi ölünce yerine geçer. İşgal kuvvetlerine karşı savaşırlar. Bu arada düşmanlara karşı savaşan milliyetçi Türklere sürekli olarak silâh kaçırlar.

Soruşturma

ÇİN FILMLERİ ÜSTÜNE HALK SORUŞTURMASI (3)

Düzenleyenler :

Abdullah Anlar - Neziğ Coş - Mehmet Yıldırım

HÜSEYİN ENGIN

Yaş 37 / Erzincan'lı / İlkokul mezunu / Mesleği amatör bağlamacılık (müzişyen). Ayrıca da şoförlük yapıyor / Her gazeteyi okuyor : Hürriyet, Yeni Ortam, Cumhuriyet, Milliyet, Tercüman, Günaydın, Saklambaç.

— Çin filmlerine gidiyor musunuz? Beğeniyor musunuz? Ne yönden? Fırsat buldukça gidiyorum. Benim hoşuma gidiyor doğrusu. Bazen halka dönmüş mevzuları oluyor. Bir kişinin kötülere karşı mücadelesini işliyor meselâ. Bilhassa bu mevzuları hoşuma gidiyor. Bir de çok dinamik hareketler oluyor, bunlar da göz dolduruyor, hoş geliyor.

— Bunların diğer filmlere göre ayrıcalığı ne sizce? Türk filmleri çok basit çevriliyor. Kalkıyorlar, bir haftada veya 3-5 günde film çeviriyorlar. Doğru dürüst sanatçı, tanınmış oyuncuları olmuyor birçok filmde. Baldır bacak sadece. Yani işlenmiş bir konu yok.. Aralarında beğendikleriniz oldu mu? Vallahi bazıları oldu, meselâ, Yılmaz Güney'in "Ağır"ı güzeldi. Öteki filmlerini de beğenirim. Bir de Metin Erksan'ın yaptığı bir film vardı "Yılanların Öcü" diye. O da güzeldi. Çok eskiden görmüştüm, hâlâ unutmadım.

— Çin filmlerindeki judo-karate numaraları sizi kişisel olarak da ilgilendiriyor mu? Bilhassa ilgilendiriyor. Hatta diyebilirim ki, ben üç oğlumu hemen judo-karate kurslarına yazdırdım; geçen yaz okul tatilinde gittiler; sarı kuşağa kadar geldiler. Okullar bitince yine devam ettireceğim.. Ben ise, yaş geçti, ancak seyredince zevk alıyorum, o kadar. Bir nevi spordur bu çocuklar için.

— Bu filmlerin zararlı yönleri var mı hiç acaba? Vallahi ben zararlı yönlerini görmedim. Bazı sakatlık durumları olabiliyor sadece. Bu numaraları hiçbir zaman kötü niyetle kullanmamak lâzımdır.

— Bu filmlerde kötüler var dediniz. Bu kötüler kimler ve kötülükler neler acaba? Yani mevzu açısından söyledim ben. Bu filmlerde judo-karate'nin dışında pek bir mevzu olmuyor. Ama bazı filmlerde de bir milliyetçi tarafı oluyor, vatanperver tarafı, bir de buna karşılık vatan düşmanı bulunuyor. Bunlar mücadele ediyorlar.

— Meselâ ülkeyi Japonlar istilâ ettiler değil mi? Paponlara karşı mücadeleyi tek başına filmin kahramanı yürütüyor, herşey ona bağlı olarak gelişiyor. Halk hep beraber yapmıyor bu işi. Gerçek olabilir mi bu? Vallahi tek kişiyle zor tabii. Bir vatan mücadelesinde herkes yan yana olmalıdır. Filmlerin bu yönleri yanlış da olsa hareket mevzuları hoş oluyor.



Behzan Taşdemir ve Hüseyin Engin

— **Toplum hayatında karşılaştığımız sorunları sadece karate bilerek, kuvvetli olarak çözümlenebilir miyiz?** Zannetmem, yani bununla bitmez. Karate bazı kişiler için yakından şahsî müda'aa şeklidir sadece.

— **Türkiye'de nasıl filmler yapılmasını istersiniz?** Bilhassa halkın sorunlarını ele alacak çeşitten filmler isterim. Farzedelim ki benim hayatım canlandırılıyor. Çok müşkilât içinde yaşarken sonunda kahraman olup çıkıyorum. Bu yanlış oluyor. Aslında hayat öyle kolayca içinden çıkıp kurtulacak kadar kolay olmuyor, perişanlık, sefalet oluyor. Tamamen kahraman olup pek kurtulmaz yani.

— **Çin filmlerinin bizim bu sorunlarımıza bir cevap getirdiklerini söyleyebilir miyiz?** Bence değil. Buna rağmen hareketleri hoşuma gittiğinden seyrediyorum.

BEHZAN TAŞDEMİR

Yaş 27 / Kars doğumlu / Lise mezunu / İşçi şoför (araba benim değil, emek satıyorum) / Cumhuriyet, Yeni Ortam, Milliyet, siyasi haber eki verdiğiinden beri de Günaydın gazetelerini okuyor.

— **Çin filmlerini izliyor musun?** Bir keresinde gittim bir Çin filmine. O da içkiliydim, arkadaşlar zorla soktular. Tan sinemasında yarısı filân olmamıştı ki ben çıktım. Ortaya birisi çıkmış, kovboyluk movboyluk, bedava kahramanlık yapıyor. Lan dedim, arkadaşım, bu adam ne beni yansıtıyor, ne de benim toplumumun sorunlarını, dedim ve çıkıp geldim, bir daha da gitmedim.

— **Herkes böyle düşünmüyor. Bu filmleri sonuna kadar görenler, hatta tekrar görenler çoğunlukta. Bu ilginin sebebi sizce nedir** Zannediyorum şu : Daha çok gençlik

kesimi bu filmlere sempati duyuyor. Bir de fazla aşırı şartlanmış kitleler.. Özellikle gençlerin belli bir heyecanı vardır, birikmiş bir potansiyeli vardır, bunu sarfedecek ortam bulamaz, işi yoktur çalışamaz. Enerjisini sarfedeceği gelişmiş spor dalları yoktur. Bu durumda bu hareketli filmlerdeki bedava kahramanları, gider seyrederek herkes katılıp. Bir de yetmiyor gibi, bizde özellikle egemen güçler tarafından toplumu buna doğru itme eğilimi var. Çünkü her yerde insanlar enerji sarfedecek yer arıyorlar. Maç gibi. Bütün hafta bu konuşulur. Hafta sonu deşarj olur. Sonra yeniden. Ben spora, spor olarak yapılmayıp, bir geçim kaynağı biçiminde görüldüğü için karşıyım.

— **Biraz önce bu filmlerin seyircilerini gençlik kesimi ve şartlanmışlar diye böldünüz. Bu şartlanmışları biraz açıklayabilir misiniz?** Şartlanmış çevreler, özellikle, millî zilli laflarına aldanmış kişilerdir. Meselâ Türkiye’de Alpaslan Türkeş’in komandoları diye adamlar var. Yani güya bunlar komando imiş. Evrensel terimlerle komando kurtarıcı anlamındadır. Bunlar özellikle belli bir kesimin ekmeğine yağ sürenlerdir bizde.. Bir judo-karate numaralarını öğrenmek isteyenler var. Aslında bu güvensizliğin ta kendisidir. Şartlanmış kesim bunlardır.

— **Çin filmine gitme aslında toplumun durumuyla ilgili. Onlar kaybolursa yerini yeni birşey alacak. Toplumun buna ihtiyaç duymaması için neler gerekli sizce?** O şöyle olur yani. Toplum kendi sosyal sorunlarını götürebileceğimiz filmleri yaptığımız zaman o filmlere gerek duymayacaktır. Örneğin bir Yılmaz Güney’in “Baba”, “Ağıt”, “Vurguncular”ına en şartlanmış uçtan, bilinçsiz kişiye kadar herkes seve seve gidiyor. Bu filmleri ya da M. Brando’nun “İsyan”ını Çin filmleriyle yan yana koyun iki sinemaya, halk karate filmine gitmeyecektir. Yani karate, marate bir yerde onu yansıtmıyordu. Halbuki Y. Güney’in filmlerine kendi sosyal sorunlarına eğildiği için halk ilgi duymaktadır. Şartlanmış seyirci yine H. Koçyiğit’li, T. Şoray’lı filme de gider tabii. Senelerden beri egemen güçlerin borazanları onların reklâmını yapmış çünkü. Baldırıyan, bacağıyan, göğsüyen filan, şu kadar iyi, güzel filan derken gidiliyor bunlara da..

— **Demek ki sinemanın toplum üstüne önemli bir etki aracı olduğu görüşüdesiniz?** Tabii, çok büyük etkisi vardır. Nitekim, ben şunu görebiliyorum. Fransız ve İtalyan toplumu, kendisini belli bir seviyeye sanat yönüyle getirmiştir. Bu hiçbir zaman inkâr edilemez.

AHMET NEBİLOĞLU

Yaş 16 / Giresun’lu / Öğrenimi ilkokul 5’ten ayrıma / İşsiz. “Çalışıp ne yapacağım” diyor. Komisyonculuk yapan dayısına yardım ediyor. / Günaydın gazetesi okuyor.

— **Çin filmlerini izliyor musun? Öteki filmlere göre nasıl buluyorsun?** Gültepe’ye geldikçe gidiyoruz. Devamlı Çin filmleri geliyor zaten. Beğeniyorum bu filmleri. Karate numaraları çok güzel oluyor. **Senin kişisel merakın var mı? Ders filan alıyor musun?** Merakım var, ders almıyorum. Ama öğrenmek isterim, çünkü kavga etmeye yarar. **Peki niye kavga ediyorsun?** Birkaç kişi üstüne geldiği zaman sen kendini savunmaz mısın? **Onun dışında bir faydası var mı?** Yok.

— **Peki bu filmlerin sence topluma zararlı yönleri var mı?** E var tabii. Sinemada bu numaraları öğrenip, gelip bize çatıyorlar filân. Okula, karate kursuna da gidiyorlar sonra. Kendilerini bizden üstünleştiriyorlar. Gösteriş için de gelip sataşıyorlar. Küçük çocuklar da aynı şekilde yetişiyorlar.

— **Bu filmlerdeki kahramanlar, tek başlarına akıllamaz işler yapıyorlar--? Gerçek dışı**



Asker Mustafa : "Mücadelelerin çoğu mübalağalı.. Bunların da modası geçebilir."

değil mi bunlar? Gerçek dışı ama hareketleri güzel diye hoşumuza gidiyor işte. Meselâ Wang Yu'nun hareketlerini çok beğeniyorum.

— **Öteki filmlerden beğendiklerin hangileri?** Cüneyt Arkin'in. Serdar Gökhan'ın hareketli filmlerini seviyorum. Malkoçoğlu falân. **Dayın da gidiyor mu seninle sinemaya?** Yok gitmez, onun işleri var.

— **Sana film çekme imkânı verilse, nasıl bir film yapardın?** Maceralı, eski tarihi filmlerden yapardım. **Bugünün toplum gerçeklerini göstermek istemez misin?** İsteriz tabii. **Neyi gösterirdin? Hoşuna gitmeyen ne?** Hoşuma gitmeyen bazılarının karate ile kız arkadaşlara gösteriş yapmaları.

MUSTAFA.....

Yaş 23 / Lise mezunu / 14 aydır asker. Daha önce okulu bitirip şoförlük yapmış / Tercüman, Günaydın, bazen de Cumhuriyet okuyor.

— **Çin filmlerinden görebiliyor musunuz? Kaç tane gördünüz?** Askerden önce görüyordum. 4-5 tane gördüm. Kolsuz Kahraman serilerini sayabilirim. **Bu filmlerin başlıca özelliklerini nasıl açıklarsınız?** Hareketleri biraz mübalağalı, gerçeğe uygun değil bazı yerleri. Konuları da hep bir intikama dayanıyor, birisini öldürüyorlar veya kolunu kesiyorlar, intikam için çeşitli mücadelelere girişiyor o da. Ama bu mücadelelerin çoğu mübalağalı işte. **O zaman niye 4-5 tane gördünüz?** Siz de haklısınız. Arkadaşların teşvikiyle oldu gitmem. Ama gerçeğe uygun değil diyorsam da tamamen seyredilmez anlamına değil. Seri hareketler, judo - karate oyunları seyredilir oluyor.

— **Karate biliyor musunuz?** Yok, ama zaman olsa öğrenmek isterim tabii. **Peki öğrenince**

nasıl kullanacaksınız? Valla, topluma zararlı olacak şekilde kullanmam tabii. Daha çok vücut yapısı ve tehlikeye maruz kaldığı zaman kullanmak için. Gösteriş olsun diye de sağa sola saldırmam. **Orduda önem veriliyor mu bunlara?** Orduda spor çalışmaları oluyor ama girmedim için pek bilmiyorum.

— **Topluma zararlı yönleri var mı sizce?** Meselâ bazı kendini bilmeyenler özeniye kapılabilirler, bazı zararlı şeyler yapabilirler. Bu yönden olabilir zannediyorum.

— **Seyircinin bu filmleri çok tutmasının nedenleri sizce nedir? Çevreye üstünlük, vb?** Valla bu şahsa göre değişir. Fakat herhalde hareketli gördükleri için gidiyorlar. Bu filmlerin de modası geçebilir.

— **Yerli filmlerden beğendiklerin hangileri?** Umumiyetle Türkân Şoray'ın, erkeklerden de Yılmaz Güney'in, Fikret Hakan'ın filmlerine gidiyorum. **Sen sinemacı olsan, nasıl bir konu ele alırdın?** Valla, tabii gerçeğe uygun filmler yapmak isterdim. Yani hayâl mahsulü olmayan filmler. Anadolu'daki, köydeki yaşantıları filme alırdım, zaten alınıyor bunlar ya. Ben de daha çok bu gibi konuları işleyen filmleri beğeniyorum.

AHMET KUŞÇU

Yaş 19 / Trabzon'lu / Öğrenimi, ortaokul 2'den ayrılma / Poliester, lâkacilik yapıyor / Günaydın, Tercüman gazeteleri okuyor / Haftada üç gün Beşiktaş'ta karate kursuna gidiyor.

— **Çin filmlerine gidiyor musun? Beğeniyor musun? Ne yönden?** Çin filmi oynatan sinemaları kaçırmam, Fitaş, Tan, Ses gibi. Wang Yu'yu, Bruce Lee'yi çok beğeniyorum. En çok hareketlerini beğeniyorum. Bir de heyecan için gidiyorum bu filmlere. Daha önce de ajan filmlerine giderdim.

— **Kurslara niye gidiyorsun? Karate bilmenin yararı ne? Üstünlük sağlamak ya da caka satmak mı?** Üstünlük sağlayabilir insan tabii ama asıl o değil. Caka satmak da değil. İnsan bu sporu bilirse her zaman uysal, sakın, kendine güvenli olur. Başkaları da bu filmlere hareketler ve heyecan için gidiyorlar zannedersem.

— **Filmlerde kahramanlar tek başlarına kötülerin hepsini yeniyorlar? Gerçeğe uygun mu bu sence?** Olabilir ama saçmalıklar da var tabii. **Kuvvetli olmak, iyi karate bilmek, hayatta karşılaşılan tüm kötülükleri yenmek için yeterli mi sence?** Değil tabii. Bazı şeyler de insanlıkla, konuşarak halledilebilir. Ben karateyi mecbur kalmadıktan sonra kimseye karşı kullanmam.

— **Peki bu filmlerin topluma zararlı yönleri var mı sence? Yararlı mı yoksa?** Bazı zararlı yönleri oluyor. Meselâ bazı arkadaşlar filmin etkisinde kalıyorlar ve aynı hareketleri yapmaya kalkıyorlar, yani onları zararlı bir şekilde kullanıyorlar. Onun dışında kimseye bir zararı yok zannedersem. Herkes de seviyor.

— **Çevredekilerinizin nelerdir? Hayat pahalılığı gibi?** Ne bileyim, bizim mahalle hep geçekodu. Hayat pahalılığı, yolların bozukluğu. Ama bunlar karate ile çözülmez tabii.

— **Yabancı ve yerli filmlerden hangilerini beğedin bu mevsim? Çin filmlerinin dışında?** Alain Delon'un "Şok" filmini beğendim. Heyecanlıydı. Başka hatırlıyamıyorum şimdiki. Yerli filmlerden de Yılmaz Güney'in bütün filmlerini beğeniyorum. Konu bakımından milleti uyaran filmler. Hep fakir insanları canlandırıyor.

yedinci sanat

1973-74'ün en iyi 10 filmi soruşturması

sonuçlandı

YEDİNCİ SANAT dergisinin okurları arasında açtığı soruşturma sonuçlandı. Yerli olsun, yabancı olsun, ideolojik yönden tutucu ve gerici örneklerin, kapitalist toplumların afyonlayıcı, şartlayıcı, beyin yıkayıcı yapıtlarının, en fazla "gerçeği" tek yönüyle ele alabilen yetersiz burjuva filmlerinin kol gezdiği bir mevsimde, okurlarımızın çoğu da bu gerçeklere değinerek, toplumcu açıdan "iyi" denebilecek filmlerin pek bulunmadığını, bu yüzden sıralamalarına aldıkları filmlerin "kötünün iyileri" olmanın ötesine geçemediklerini belirttiler. Okurlarımızın çoğunluğunun az sayıda ve sözü edilen yerli filmleri izleyebildiklerini ve bunlar arasında da toplumcu, ilerici nitelikte, ideolojik açıdan tutarlı filmler bulunmadığını belirtmeleri karşısında "zoraki" bir seçim yapmış olmanın gereksizliğine inandığımızdan yerli filmler konusunda bir sonuç çıkaramadık.

Okurlarımızın listelerindeki sıralara göre yapılan "yabancı filmler" puanlaması ise şu listeyi karşımıza çıkardı:

1 - İsyan (G. Pontecorvo), 2 - Paris'li Fahişe (M. Bolognini), 3 - Çılgın Fahişe (M. Ferreri), 4 - Baba (F. Ford Coppola), 5 - Cehennemde İki Adam (J. Boorman), 6 - Leylekler Uçarken (M. Kalatazov), 7 - Şok (A. Jessua), 8 - Çöl Şeytanı (S. Peckinpah), 9 - 2001, Uzay Yolu Macerası (S. Kubrick), 10 - Paris'te Son Tango (B. Bertolucci).

Soruşturmaya katılan okurlarımızın yaş ortalaması 23-24 olarak belirdi. Katılanların % 65'i öğrenci, % 20'si memur, % 15'i de serbest meslek sahibi okurlardı. Cevap gönderenlerin filmleri izledikleri kentlerin ortalaması ise şöyle oldu: % 55'i İstanbul'da, % 30'u Ankara'da, geri kalanı da eşit olarak İzmir, Bursa, Adapazarı, Malatya, vb.. Anadolu kentlerinde izlemişlerdi.

- 8, 16, 35 mm.
- sinema makineleri
- her cins boş sinema filmi
- projeksiyon cihazları
- sinema ark kömürü
- fotoğraf makineleri
- fotoğraf filmi
- fotoğraf kağıdı
- agrandisörler
- karanlık oda gereçleri



darfilm a.ş.

Yeni Çarşı Darfilm Han 40 Galatasaray-İSTANBUL Tel.: 44 75 00
Yenişehir Zafer Meydanı Adil Han ANKARA Tel.: 17 50 80



BİLTEZ HOLDİNG kuruluşuna dahiliz

