

# yedinci SANIAT

AYLIK  
SİNEMA  
DERGİSİ



20

ARALIK

MATERYALİST SİNEMA • "ARKADAŞ ÜSTÜNE"  
AFRİKA VE İRAN SİNEMALARI

● ant yayınları

Doğu'da ulusal  
kurtuluş  
hareketleri



VI Lenin



Filistin'de  
Halk Savaşı  
Ve Ortadoğu



Nayif Havatme



P.K. 701 İstanbul

# yedinci sanat

ARALIK 1974 - OCAK 1975

SAYI 20

YIL 2

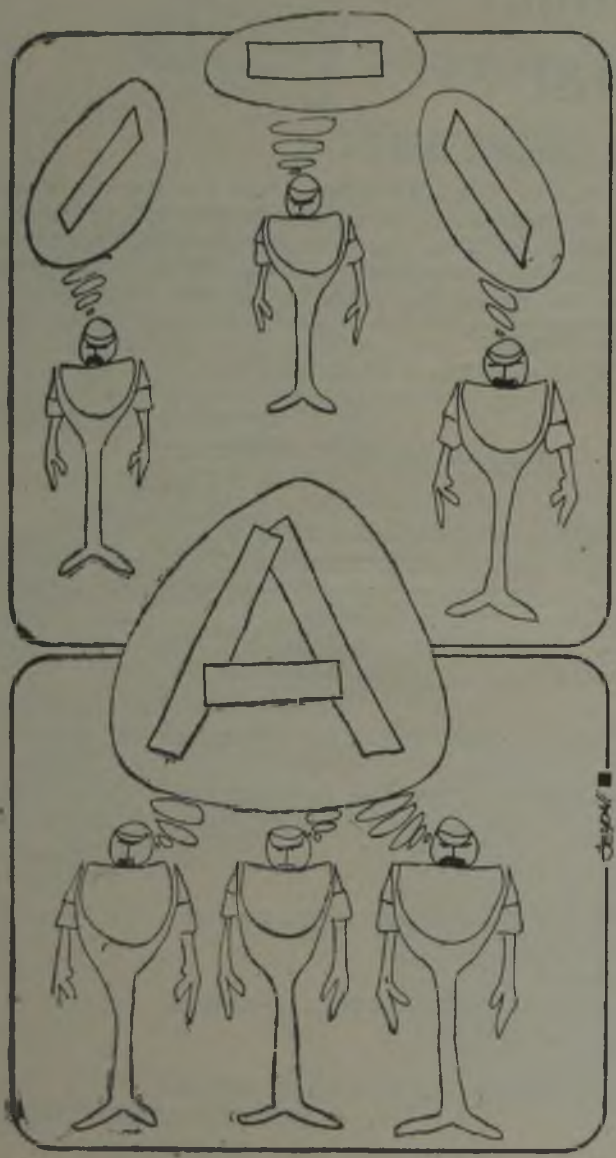
## AYLIK SİNEMA DERGİSİ

Sahibi : Nezih Coş. Yazı işleri sorumlusu : Engin Ayça. Merkezi : Nisantasi, 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; Der- giye gönderilen yazılar geri verilmaz. Dizgi ve Baskı: Matbaa 13. Genel Dağıtım: DER-DA Çağaloğlu yokuşu, Kemaliye Han. 4/14 İst. Son baskı tarihi: 9 Ocak 1975.

On Kapak: Erkal Yavi

Resim : Muhammed Şuyh / IRMAK AĞZI (Cezayir)

	KARİKATUR	2	SEYDALI GUNAL
	YEŞİLÇAM'DA İLERİCİ BİR SENDİKANIN VARLIĞI ŞARTTIR	3	Y.S.
FORUM			
	MATERYALİST SİNEMA- DAN NE ANLIYORUZ?	4	NEZİH COŞ
	-YATIK EMİNE 1974- YA DA...	12	ÇETİN AKTEPE
İNCELEME	-ARKADAŞ- ÜSTÜNE BAZI DÜŞÜNCELER	16	MEHMET ERGÜN
HABERLER		29	
ÜLKELER	AFRİKA SİNEMALARI:		
	AFRİKA SİNEMALARININ TOPLU KURTULUŞUNA DOĞRU	34	EBU KEYSER
	-SİNEMA CEDİD- İN YAŞAMI YA DA ÜLÜMÜ	37	MOHAND BEN SALAMA
	AFRİKA VE ARAP FİLMLERİNE TOPLU BİR BAKIŞ	40	GUY HENNEBELLE
	BİR AFRİKA SİNEMASI KURAMI İÇİN	48	FERİD BUGEİR (Çev.: Nezih Coş ve Ziyyan Çengil)
	İRAN SİNEMASININ GENEL GÖRÜNÜMÜ	54	(Pesaro 73 bültenlerin- den Çev.: Engin Ayça)
YÖNETMENLER			
	YUSUF SAHİN'LE «SERÇE» ÜSTÜNE BİR KONUŞMA	61	GUY HENNEBELLE (Çev.: Nevin C. Coş)
SORUŞTURMA			
	KOCAELİ YÜRESİ TÜRK VE ÇİN FİMLERİ SORUŞTURMASI	64	HİLAL ATAN
KAYNAKLAR			
	1974'DE ÇEVİRİLEN TÜRK FİMLERİ	70	AGAĞ ÜZGÜÇ
FİMLER	DEĞİNMELE	75	Y.S.



## Yeşilçam'da ilerici bir işçi sendikasının varlığı şarttır.

1974 yılının ilk aylarında Türk sineması bünyesinde ciddi bir biçimde ele alınmaya başlanmış ve bir süre umutverici bir iyiniyetlilikle sürdürülmüş bulunan sinema emekçileri sendikası girişimleri, 1974'ün ikinci yarısına doğru iyiden iyiye sönmeye başlamış, giderek konu bu gün bütünüyle rafa kaldırılmıştır. Bu durumun ortaya çıkışında, Yeşilçam'daki çalışan-işveren ilişkilerinin başka iş alanlarına göre çok özel nitelikler taşıması ve emekçilerin bir sınıf bilinci içinde kararlı bir mücadeleye verememiş bulunmaları genel neden olarak belirtilebilir. Bilgisizlik, çıkarıcılık ve gayri ciddi davranışlar gibi tâli nedenlerin de eklenmesiyle kısa sürede önemini kaybeden Kültür-İş sendikasına karşı, Yeşilçam emekçileri arasında daha bir yaygınlık gösteren ve ilk elde sinema emekçilerinin temel ve vazgeçilmez haklarını elde etme yönünde yapımcılarla görüşmeler yapmaya başlayan Film - Sen (Türkiye Film Emekçileri Sendikası) de kısa bir parlamanın ardını getirememiş ve ortaya somut olarak pek birşey koyamamıştır.

Film-Sen'in Yeşilçam içindeki emekçilerden büyük ilgi görmesine karşın birşey yapamamasının özel nedenleri de sendikanın başındaki yöneticilerin, film çalışmalarlarıyla sendikal çalışmaları bir arada yürütmeyi yeterince başaramayıp üyelerine işveren karşısında yeterli bir güven verememeleridir.

Bugün genel olarak Yeşilçam emekçilerinin ve özellikle set işçiliği, figüranlık, yönetmen ve görüntü yönetmeni yardımcılığı, prodüksiyon âmirliği, ışıkçılık ve stüdyo işçiliği kollarında çalışan emekçilerin işveren karşısında ağırlığını koyacağı «ilerici bir sendikaya» kavuşmaları mutlak gereklidir. Film-Sen, kendini yenilemeli, yeniden güçlenmeli, sinemadaki emekçi sınıfı kendi tutarlı örgütünü kurmalı ve sinemanın çözülen sorunları karşısında giderek sınıfsal ağırlığını koymalıdır. Bunun da baş şartı, tüm sendikalı emekçilerin, temel ve vazgeçilmez haklarını topluca elde edene dek, yapımcılarla kişisel anlaşmalara girişmemeleri, bir sınıf bilinci içinde ve ilk elde kararlı bir ekonomik mücadele vermeleridir. Sinema işçisi mevsimlik işçi olmaktan çıkarılmalı, sigortalanmalı, «asgarî ücret»ini elde edebilmeli, işçilerin firmalarla «bir firmalık» değil, «süreklî» anlaşmalar yapabilmeleri sağlanmalı, bugünleri ve geleceklere güven altına alınmalıdır.

İlerici bir işçi sendikası, bugün varolan konfederasyonlardan daha ilerici durumdaki DİSK'e de bağlanmaya çalışmalı, sinema emekçilerinin de eğitilerek Türkiye işçi sınıfının genel ekonomik ve siyasal mücadelesi içinde yer almasına çalışılmalıdır. «Yedinci Sanat» bu önemli konuda, Yeşilçam'ın tüm ilerici unsurlarına büyük görevler düştüğüne inanmaktadır.

# Forum

## “Materyalist sinema”dan ne anlıyoruz?

NEZİH COŞ

Aşağıdaki yazı 29 Aralık 1974 günü TÜB-DEK İstanbul Şubesi'nde yapılan, Yakup Barokas, NeziH Coş, Atilla Dorsay, Onat Kutlar ve Vedat Türkali'nin katıldığı «Devrimci Sinema Nasıl Olmalıdır» konulu açık oturumunda, dergimiz yazarı NeziH Coş tarafından ileri sürülen görüşlerin metnidir. Metin bazı küçük bölümler ve dipnotları ile okura daha yararlı bir biçime sokulmuş olup, bugün sunulan «materyalist sinema» anlayışına genel bir yaklaşım niteliği taşımaktadır — Y.S.

Açık oturumun konusu “*Devrimci Sinema Nasıl Olmalıdır*” şeklinde saptanmış. Burada kanımca “devrimci sinema” deyiminden ne anladığımızı belirlememiz gerekiyor. “Devrimci sinema” dediği zaman, ilk elde akla “sosyalist bir devrim”e katkısı olabilecek bir sinema geliyor. İkinci olarak da kurulu sinema düzenine karşı, alternatif bir sinema anlayışı. Ancak bu “devrimci sinema” kavramının kuru ve soyut bir kavram olarak kalmaması için bir kuramsal temele oturtmak gerekiyor. Biz burada “devrimci sinema” yerine “*materyalist sinema*” kavramını geliştirmeye ve bu kavramın, bu sinema anlayışının kendimize göre açıklamasını yapmaya çalışacağız.

Materyalist sinema anlayışı, en genel çizgisiyle Marksist felsefe görüşlerinden ve onun temel ini oluşturan «*diyalektik ve tarihî materyalizm*»den kaynaklanır. Bu sinema anlayışını benimsemek demek, her şeyden önce doğanın, toplumun ve düşüncenin gelişmesini bu felsefî araştırma yöntemi ile ele almak ve dünyanın pratikte devrimci bir biçimde yeniden kurulmasını benimsemek demektir. *Diyalektik ve tarihî materyalizmi* benimsemek, doğal olarak *idealizme* ve onun çeşitli görünüşlerine, ayrıca materyalizmin diyalektik olmayan ilkel biçimlerine de karşı olmak demektir. Bildiğiniz gibi, *materyalist* düşünce, bilinci madenin bir ürünü sayar, dünyanın, düşüncemizin; bilincimizin dışında varolmadığını kabul eden *subjektif idealizme* ve dünyayı insan aklının dışında objektif bir ruhun, “evrensel bir aklın” yarattığını söyleyen *objektif idealizme* karşı çıkar; “madde”yi asıl sayarak, bilimin yardımıyla dünya ve onun yasalarının bilinebileceğini savunur; doğayı, toplumu, düşüncüyü kesinlikle değişmez, donmuş bir bütün olarak gören *metafizik* düşünüşe karşı çıkar... Yine bildiğiniz gibi, *diyalektik ma-*

*materyalist* görüş de, doğada, toplumda ve düşüncede herşeyin birbirini karşılıklı bir etki içinde bağlı olduğunu, değiştiğini, eskidiğini kabul eder. hiçbirşeyin kesin, mutlak ve kutsal olmadığını, herşeyin sürekli bir evrim halinde olduğunu, herşeyin kendi karşıtını içinde taşıdığını, ve karşıtların bir birliğinden oluştuğunu, karşıtların mücadelesi sonucu niceliksel değişimin belli bir dereceden sonra âni bir niteliksel dönüşüme uğradığını söyler. Bu diyalektik yöntemin toplumların tarihinin uygulanması *tarihi materyalizm* görüşünü oluşturur. Bu bilimsel anlayışa göre de, tarihi insanların kendi iradeleri belirler. Irade insanların düşüncelerini bir yansımasıdır. Bu düşünceler ise içinde yaşanılan toplumsal koşulların bir yansımasıdır. Aynı toplumsal koşullar, ekonomik etkenlerle sınıfları ve sınıf mücadelelerini doğururlar ki, insanlık tarihinin motoru bu sınıf mücadeleleridir. Sınıfları ortaya çıkaran ekonomik etkenler ise üretim biçimleri, yani üretim araçlarının durumu, kullanılış biçimleri ve çalışma yöntemleridir. Marksizmin ekonomik analizleri de bu *tarihi materyalist* inceleme yöntemine dayanmaktadır.

*Materyalist sinema* dendiği zaman Marksizmin bu temel felsefi görüşlerinden hareket edip, yine *Marx*'in ekonomik ve sosyo-politik görüş sistemini benimseyerek dünyayı yalnızca açıklamak değil, aynı zamanda değiştirmek, işçi sınıfının öncülüğünde sınıfsız toplumların kurulması yolunda mücadele etmek amacını güden bir sinema kuramı anlaşılmalıdır. *Materyalist sinema* niteliği taşıyabilecek sinema yapıtları ortaya koyabilmenin yolunun herşeyden önce Marksist bilimin tüm felsefi, ekonomik ve sosyo-politik yanlarıyla özümlemesinden geçeceği açıktır (1).

*Materyalist sinema* anlayışı, yukarıda kabaca özetlenerek dikkat çekilen Marksist dünya görüşünün «sinema» adlı kitle iletişim aracına da "öz" ve "biçim" yönünden uygulanmaya çalışılması ile oluşturulabilir. Sinema yapıtının Marksist, materyalist özü, yapıtta bir sorunun ele alınışından onun ayrıntısal olarak sunulmasına, seyirci ile oluşturacağı etki-tepki ilişkilerine kadar düşünülerek yapılacak çalışmalarla belirlenir. Materyalist sinemacı özde idealist bir yorumdan kaçınmak kadar, seyirciye birşey götürmeyen, onunla diyalektik bir ilişki kurmayan sözde materyalist çizgide de kalmamaya çalışmalıdır. Yine de sinemada idealist dünya görüşüne bağlı yaklaşımlara düşmemek öncelikle önemsenmelidir. Günümüz sinema dünyasında üretilen filmlerin pek çoğunun şu ya bu yönden bir *idealizm* batağı içinde oldukları saptanmış bir gerçektir. Kapitalist sinema sinema düzenleri, bağlı oldukları sınıfsal durum gereği burjuva ideolojisini yaymaya çalışırlar. Bu yüzden ülkemize ithal edilen yabancı filmlerin tümü de burjuva ideolojisinin ürünleri olan ve doğallıkla *idealist* bir felsefeye yaslanan tutucu, gerici, afyonlayıcı yapıtlardır. Tersideolojide taşıyan yapıtlara ticarî sinema düzenleri içinde çok az rastlanabilir; düzen içindeki bu iyi niyetli çabalar ise ancak verdikleri tâvizler ya da taşıdıkları yanlışlıklar ölçüsünde burjuva düzeninde geçerlilik kazanırlar.

O halde bir yandan *idealist sinema*'nın (karşı olarak da *materya-*



B. Brecht – S. Dudow / DONDURULMUŞ İŞKEMBELER (1932)

*list sinemanın) en temel ve en genel nitelikleri nelerdir?*

1) *İdealist sinema*, seyirciyi toplumun gerçeklerinden uzaklaştırmayı, masallar anlatmayı, afyonlamayı, «boş vakit» i, «eğlenilmiş boş vakit» olarak tutmayı, seyirciyi geliştirmemeyi amaçlar. *Materyalist sinema*, seyirciyi bilinçlendiren, ona öğreten, toplum gerçeklerini gösteren, onları değerlendirmesine ve çözüm yollarını bulabilmesine yardımcı olan bir sinema anlayışıdır.

2) *İdealist sinema*, toplum sorunlarını ele alsada dahi, bunları çarpıtarak veren, sınıf mücadelelerini gizleyen, üretim ilişkilerinden koparan, çeşitli sapırcı ayrıntılar kullanan bir sinema anlayışıdır... *Materyalist sinema*, toplum sorunlarına «sınıfsal» analizler içinde bakan, sorunları ekonomik temelinden, üretim ilişkilerinin belirleyici rol'ünden soyutlamadan anlatan Marksizmin bilimsel yöntemlerinden şaşmayan bir sinema anlayışıdır.

3) *İdealist sinema* anlayışındaki filmler, toplumsal olguları kişiselleştirirler, kişileri iyi-kötü diye ayırırlar; güçlü kahramanlar yaratır, herşeyleri bunlara malederler. Toplumsal olguları bu kişilerin bilinçleri belirler; «bireysel zafer» ya da «karercilik», «çaresizlik», «boyun eğme», «düzene saygı», «tanrının takdiri» sorununun idealist bakıştaki kutuplarıdır... *Materyalist sinema*, kişilerin önemlerini abartmaz herşeyi toplumun maddi koşullarının belirlediğini göstermeye çalışır, «kahraman» idealizmine karşıdır, kişiler iyi-kötü olarak değil, sınıflarına göre tanımlanırlar. Kader diye birşey savunulamaz; herşeyi yaratan belli toplumsal



koşulların belirlediği varlık, insandır. Bu anlayış tek insanın gücünü değil, kitlelerin örgütlü gücünü savunur.

4) *İdealist sinema* sınıf ayırdetmeksizin her sınıftan insanı etkilemek, afyonlamak, kitleleri uyuşturmak ister. *Materyalist sinema* anlayışı seyircisini sınıfsal olarak belirlemiş, bilinçlendirici bir sinema anlayışıdır.

Bu genel saptamaların ötesinde, sinemacının ele aldığı sorunun sunulduğunda, yazılı senaryonun görüntüsel anlatımında, betimlenmesinde (canlandırma, tasvir) de materyalist sinema anlayışının genel ilkelerinin uygulanabilmesi için, gerekli betimleme kurallarına göre hareket etmesi önem taşır. Marksist Alman yazarı *Bertolt Brecht*'in «epik tiyatro» kuramı, her ne kadar tiyatro gibi sinemanın nesnel koşullarından oldukça ayrı bir sanat dalı için ortaya atılmışsa da, «materyalist bir sinema anlatımı» için üzerinde düşünülmesi gereken noktaları kapsamaktadır. 1931'de *Brecht*'in «geleneksel dramatik tiyatro» nun betimleme anlayışına karşı geliştirdiği *epik tiyatro* betimleme anlayışı şu tabloda belirlenmektedir (2) :

#### Dramatik tiyatro'da

Eylemlerle çalışılır.

Seyirci bir sahne aksiyonuna karıştırılır.

Etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.

Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.

Bir yaşantı sunulur seyirciye.

Seyirci bir şey içerisine sokulur.

Telkinle çalışılır.

Seyircinin duyguları olduğu gibi tutulur.

Seyirci olup bitenlerin ortasında, olup bitenlerle bir yaşantı birliği içerisinde tutulur.

İnsan bilinen bir varlık olarak kabul edilir önceden.

İnsan değişmez hiç.

Seyircinin merakı son üzerinde toplanır.

Her sahne bir ötekisi için vardır.

Organik bir büyüme .

Olaylar düz bir çizgi üzerinde seyredir.

Olayların seyri evrimsel bir zorunluluk taşır.

#### Epik tiyatro'da

Anlatıya başvurulur ve

Seyirci bir gözlemleyici olarak tutulur. ama

Etkin (aktif) duruma sokulur.

Seyirciye birtakım kararlar verdirtilir.

Bir dünya görüşü sunulur.

Seyirci bir şey karşısında tutulur.

Deliller, ispatlarla çalışılır.

Seyircinin duyguları ileri götürülüp birtakım bilişlere vardırılır.

Seyirci olup bitenlerin karşısında, olup bitenleri inceler durumda tutulur.

İnsan inceleme konusu yapılır.

İnsan değişir ve değiştirilir.

Oyunun seyri üzerinde toplanır.

Her sahne kendisi için vardır.

Kurgu (montaj) tekniği.

Eğriler halinde seyredir.

Sıçramalıdır.

İnsan belirli bir niceliktir (sabite). İnsan oluşum içindedir.

Düşünce varoluşu yönetir.

Toplumsal varoluş düşünceyi yönetir.

Duygu egemendir.

Us (akıl) egemendir.

*Not* : Bu şema yüzde yüz karşılıkları değil, sadece vurgulamadaki yer değiştirmeleri göstermektedir. Buna göre, bir olayın sunumunda duygusal telkin ya da tamamen ussal ikna yollarından biri seçilebilir.

*Brecht, Epik Tiyatro Üzerine* adlı kitabında «dramatik» ve «epik» anlatım biçimlerinin farklılıklarını, daha ayrıntılı bir biçimde anlatmakta ve özellikle «epik tiyatro» nun *temel amaç ve yöntemlerini* (seyirciyi öğretmek, sıkmadan eğitmek, bilinçlendirmek, dünyayı anlamasına yardımcı olmak, sorunlarını tartışabilmek, çözüm yollarının ortaya çıkmasına katkıda bulunmak; böylece tiyatroya bir toplumsal işlev kazandırmak; bu amaçlara ulaşmak için de yukarıda açıkladığımız betimleme anlayışını özümlemek, «yabancılaştırma» yöntemi kullanmak; olayların değerlendirilmesini kolaylaştıracak «köşebaşı anlatısı» yoluna başvurmak vb..) açıklamaktadır.

Aynı konuda özlü bir yazı da Tiyatro 71 dergisinde *Ayberk Çölok - Umur Bugay* tarafından yazılmıştır (3). *Çölok - Bugay* ikilisi bu yazıda, devrimci bir Türk tiyatrosunu gerçekleştirmek için epik tiyatro'nun klasik dramatik tiyatro karşısındaki önemine değinmekte ve her iki tiyatro anlayışını da kısaca açıklamaktadırlar.

Burada bizim için önemli olan *Brecht*'in «epik» anlayışının sinemada nasıl bir uygulama alanı bulabileceğidir. «Epik sinema» nun ayrıntıları nasıl belirlenmeli, *materyalist sinema* anlayışı için «epik yöntem» den nasıl yararlanılmalıdır? Bugün Avrupa'da *Brecht*'çi yönetmenlerden sayılan, ancak çoğu yapıtları tartışma götürülen *René Allio*, bu konuda şunları söylemektedir :

«... Şüphesiz *Brecht*'in tiyatrosu için kullandığı anlamda epik film yapmak mümkündür. Fakat bunun için epik anlatım yollarını filmin kendine özgü yapısından çıkarmak gerekir, dışardan aktarmak değil. (...) Eleştirici etki film tarafından biçimlendirileceğine seyircinin kafasında oluşturun daha iyi. Sanıyorum seyircinin doğrudan olaya katılmasından yararlanılarak çatışma seyircinin kendine aktarılabilir. (...) Burada yapacağımız *Brecht*'in yapıtlarını yalnızca filme çekmek olmamalıdır. Bu da daha çok, dünyayı *Brecht*'in tiyatrosunun yardımıyla izlenebileceğini kanıtladığı biçimde, filmde de izleyebilir miyiz demektir. (...) yani film için filme özgü yolları bulmak gerekir.» (4)

*Allio*'nun sözünü ettiği yollar ise elbette *idealist* dünya görüşünü yayan burjuva sinemasının niteliklerinin saptanmasıyla geliştirilebilecektir. Bu konudaki kuramsal çabalar son yıllarda Avrupa'da, özellikle Fransız sinema yazarları arasında başlamış ve gelişmiştir. *Materyalist sinema* kuramı açısından söylenebilecek genel doğrular, *idealist* sinema anlayışı ile kıyaslanarak yukarıda dört ana bölümde kısaca ortaya konmuştur. Bu konuda «anlatım özellikleri» ni ele alan daha ayrıntılı bir karşılaştırma da, 12. sayımızda yayımladığımız *Cine-Club de Colombes*'un yazısında



Fransa'da militan sinema: Ciné - Luttès gurubunun filmi: TAHRIKLERE DİKKAT

yapılmaya çalışılmıştır (5). Bu yazıda *İdealist anlatım*'ın ayrıntılı unsurları arasında «gerçeğin izlenimi», bunu pekiştiren «doğrusal anlatım» (görüntü ve seslerin, olayların zaman içindeki sırasına göre doğal olarak birbirini izlemesi) ve «özdeşleştirme» gibi özelliklere değinilmiştir. Bu öğelerin *idealist sinema* anlayışı içindeki yerleri de özellikle Fransa'da yayımlanan *Cahiers du Cinéma*, *Cinéthique* gibi dergiler tarafından genişçe incelenmekte ve *materyalist sinema* açısından alternatif kuramlar geliştirilmeye çalışılmaktadır. Bir kısmı Türkçeye de çevrilen bu yazıların yeni çevrilecek filmlerde idealist sinema'nın söz konusu anlatım biçimlerinden kurtulmak gereği vurgulanmış olmaktadır.

Sonuç olarak *materyalist sinema*, burjuva sinemasının betimleme öğelerini reddetmeli ve aşağıdaki kendi betimleme öğelerini yaratmalıdır :

1) Sinema görüntüsünün doğrudan doğruya «gerçeğin kendisini» gösterdiğini savunan metafizik nitelikteki *saydamlık kuramı* reddedilmeli; dünyanın «gerçeğin bir izlenimi» olarak değil, beyaz perdede gerçeğin «kavranmasına» katkıda bulunacak, seyirci için doğru ve bilinçlendirici bir algılayıcı yaratabilecek biçimde gösterilmesi için; gerek filmdeki konuşmaların ve (*Brecht*'in «köşebaşı anlatıcısı» örneğine benzer biçimde) filmde yer alabilecek «anlatıcı, yorumlayıcı üçüncü kişi» nin sözlerinin, gerekse çekilmiş görüntülerin *kurgu* (montaj) yoluyla elde edilebilecek açıklama, bilinçlendirme işlevinin aracılığından yararlanılmalıdır.

2) *Materyalist sinema*, idealist burjuva sinemasının doğrusal anlatımını yıkmalı, klasik dramatik yapı anlayışından kurtulunmalıdır. Görüntü ve seslerin birbirlerini izlemeleri, seyirciyi ister istemez heyecanlandıran, duygulandıran, meraklandıran ama sonuçta ona birşey getirmeyen *doğrusallık* özelliğinden kurtarılmalı, görüntü ve sesler, seyirciyi uyaran, gözlemleme ve gösterileni doğru yargılama amacıyla onun dikkatini yöneltten bir işlev kazanmalı, diyalektik bir bütünlük içinde karşı karşıya gelmelidirler.

3) *Idcalist sinema*, seyirciyi filmde ele alınan sorunu, tarafını tuttuğu «başkahraman» ın açısından yorumlamaya yöneltmekte, seyirci filmin «iyi kişi» siyle özdeşleşip, «kötü kişi» sini lânetlemektedir. Amaçlanan *materyalist sinema* düzen sinemasının, seyirciyi bilinçlendirmek yerine şartlandıran bu «özdeşleştirme» yöntemini reddetmeli; seyirciyi izlediği olgu ve durumlar karşısında birtakım duygulanımlara götürmeden, o olgu ve durumlara yabancılaştırarak «karar vermeye», «doğru olanı görmeye, anlamaya» yöneltmeli yani seyirciyi «değerlendirici» olarak tutabilmek için *yabancılaştırma* yöntemi uygulamalıdır.

Bütün bu savunduğumuz görüşler, dünyanın çeşitli ülkelerinde olduğu gibi Türkiye'de de «pratik» e uygulandığı ölçüde geçerlilik kazancak, «materyalist sinema» anlayışı, somut örneklerini verdiği ölçüde değerlendirilecek, gelişecek ve yaygınlaşacaktır. Bu anlayış içinde yapılan filmlerin başarısı, seyirciyle kurduğu ilişkiler sonucu ortaya çıkacak, baştan beri sıraladığımız temel görüşlerden hareket etme iddiasındaki bir film dahi ancak amaçladığı seyircinin önüne çıktığında tam olarak değerlendirilebilecektir.

Burada karşımıza yeni bir sorun çıkmaktadır :

«*Kime*», «*neyi*» ve «*nasıl*» sorularını işin başından beri kendisine sorması gereken Marksist bir sinemacının «*nerede*» sorusunu da düşünmesi gerektiğidir bu. Yani hangi «sınıf» tan gelen seyirciye, hangi içeriği, nasıl anlatacağını düşünen sinemacı, bunların sonucu olarak filmini nasıl dağıtacağını, nerelerde göstereceğini de saptamak zorundadır. Burada üzerinde durulması gereken temel ilke «tüketimin üretimi değil, üretimin tüketimi belirlemesi» ilkesidir. Marksist görüş, üretim ile tüketim arasındaki ilişkilerde üretimin tüketim üzerindeki «belirleyici» etkisini açıkça göstermiştir. Ancak toplumlardaki *üretim biçimi* nin niteliği «tüketim» in üretime etkilerini de derece derece belirlemektedir. Örneğin kapitalist bir üretim biçiminin görüldüğü toplumlarda tüketimin üretime karşı etkileri «vazgeçilmez» bir duruma gelmektedir.

Sorunu somutlarsak, bugün Yeşilçam'da yapılan filmlerin tümünde, tüketim, «üretim» i daha baştan belirlemekte, «iş yapan» filmlerin tipik öğeleri, yeni filmlerde benzeri biçimlerde uygulanmakta, en basiti seyircininin tuttuğu «star oyuncular» (ki birer tüketim öğesidirler) «klîşe» halinde kullanılmaktadır. Kısaca düzen sinemasında, altyapının niteliği gereği «üretim» in «tüketim» tarafından belirlenme derecesi çok yüksektir. İşte *materyalist sinema*, filmi ticarî bir meta sayan düzen sinemasının karşısında «üretim» i esas alan, seyircinin şartlanmış beğenisine bağlı olmayıp, *Brecht*'in de belirttiği gibi o şartlanmış beğeniyi eğitmeyi amaçlayan bir sinema anlayışıdır. Materyalist sinemacı düzen sinemasından bağımsız bir üretim yapar, «üretim araçları» nın büyük bir kısmına, hatta bütününe sahip olarak çalışmanın gereğini açıkça görür ve düzenden bağımsız olarak ürettiği filminin dağıtım ve gösterim yollarını da bunun belirlediği biçimde saptar. Yani filmin gösterim biçim ve kanalları «üretim» in niteliği tarafından belirlenir. İşçi sınıfının çıkarlarından yana, bilinçlendirici nitelikte bir film yapan kişinin bu filmini Yeşilçam'ın dağıtım kanalları içinde sunması zaten olanak dışıdır. Yeşilçam'da da doğal

olarak şimdiye dek *materyalist sinema* anlayışına yakın bir tek film dahi çıkmamış; kaldı ki idealist anlayıştan sıyrılmamış biçimde de olsa işçi sınıfı sorunlarına eğilmeye çalışmış, birçok örnek dahi Yeşilçam'ın koşulları içinde rafta kalmaya mahkûm olmuştur. Bugün ortaya konulacak *materyalist sinema* örneklerinin (ki bunlar başlangıçta uzun filmler olmayacaktır) tek dağıtım ve gösterim biçimi, demokratik dernekler, sendikalar, işçi partisi şubeleri, giderek yaygınlaşmakta olan sinema kulüpleri gibi «alternatif yollar»dır, buralarda yapılacak «tartışmalı gösteriler»dir. Alternatif dağıtım mekanizmasının gereği kadar, «tartışmalı gösteri» biçiminin gereği de önemlidir ki, *Brecht* de «Halkın beğenisi eğitilebilir» başlıklı yazısında bu uygulamayı savunmaktadır (6). Bu çalışmalar bugün yapılmaktadır ve çeşitli dergi, gurup ve kuruluşların katılımıyla oluşturulan *devrimci sinema platformu* içinde yapım kadar bu «tartışmalı gösteri» çalışmaları da gündemde bulunmaktadır.

Önümüzdeki temel görev, sorunu «kısa vâde» ile sınırlamadan *materyalist sinema* çalışmalarına hız vermek ve ortaya tutarlı örneklerin çıkarılabilmesi ve bunların yararlı bir işleve kavuşturulması için çaba harcamaktır.

(1) Bu konularda geniş ve ayrıntılı bilgi edinmek isteyenler Türkçe'de çıkmış aşağıdaki kitaplardan yararlanabilirler:

1 — Genel olarak: Rosenthal ve Yudin, *Materyalist Felsefe Sözlüğü* (Sosyal Y.); Politzer, *Felsefenin Temel İlkeleri ve Başlangıç İlkeleri* (Sol ve Sosyal Y.); Afanasiev, *Felsefenin İlkeleri*, 2 cilt, *Diyalektik Materyalizm ve Tarihi Materyalizm* (Yar Y.); Kuusinen, 1 — *Diyalektik Materyalizm*, 2 — *Tarihi Materyalizm* (Sosyal Y.); Lenin, *Materyalizm ve Empirikritisizm* (Sosyal Y.); Lenin, *Felsefe Defterleri* (Türkiye Defteri Y.); Nikitin, *Ekonomi Politiginin Temel İlkeleri* (Suda ve Sol Y.); Mandel, *Marksist Ekonomi El Kitabı* (Suda Y.); Marx, *Felsefenin Sefaleti* (Sol Y.); Marx, *Ekonomi Politigin Eleştirisine Katkı* (Sol ve May Y.); Marx, *Kapital* (Odak Y.); Marx-Engels, *Komünist Manifesto* (Sol Y.); Engels, *Doğanın Diyalektiği* (Sol Y.); Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* (Sol Y.); Lenin, *Emperyalizm* (Sol Y.); Stalin, *Leninizmin İlkeleri* (Sol Y.); Mao Çe-Tung, *Teori ve Pratik* (Sol Y.); Huberman, *Sosyalizmin Alfabesi* (Odak Y.); Bettelheim, *Sosyalist Ekonomiye Geçiş Sorunları* (Bilgi Y.).

II — Sanat konularında: Marx-Engels, *Sanat ve Edebiyat* (De Y.); Lenin, *Sanat ve Edebiyat* (Payel Y.); Mao Çe-Tung, *Kültür, Sanat, Edebiyat* (Ataç Y.); Freville - Plehanov, *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum* (May Y.); Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (De ve Konuk Y.); Lukacs, *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı* (Payel Y.); Aragon, *Çağımızın Sanatı* (Gerçek Y.); Pudovkin, *Sinemannın Temel İlkeleri* (Bilgi Y.).

(2) Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro Üzerine*, De Yayınevi 1964; Çeviren: Kâmuran Şipal.

(3) Ayberk Çölok - Umur Bugay, *HO Eleştirisi ve Devrimci Türk Tiyatrosu* (4), Tiyatro 71 Dergisi, sayı 12, s. 21.

(4) Brecht ve Sinema, René Allio ile söyleşi, Yeni Sinema Dergisi, sayı 30, s. 105-107; Çeviren: Fatma Akerson.

(5) Ciné-Club de Colombes, *Sinema ile Tarihi Saptamak*, Yedinci Sanat Dergisi, sayı 12, s. 13-15. Çeviren: Engin Ayça.

(6) Bertolt Brecht, *Halkın Beğenisi Eğitilebilir*, Çağdaş Sinema Dergisi, sayı 2, s. 60-61. Çeviren: Berton Onaran.

## YATIK EMİNE 1974

ya da sinema eleştirmeciliğimizin  
acıklı güldürüsü

ÇETİN AKTEPE

(a)

Önce şu soruya karşılık bulmaya çalışalım: Bir yönetmen, yaşadığı dönemden 65 yıl öncesine ait bir ürünü beyaz perdeye aktarırken gününün isterlerine karşılık vermek zorunda mıdır, değil midir? Yaşadığı çağa damgasını vurmuş ve dönüştürülmesi için *devrimci müdahaleyi gerektiren* pek çok olgu dururken geçmişe uzanıp, belli koşulların ürünü olan olguları ele alarak o koşullarla sınırlandırılmış bir çerçeve içerisinde anlatmakla bir yönetmen neye —kime— hizmet etmiş olur?

Her alanda olduğu gibi sinema alanında da atılan her adımın, adımı atan kişinin bilincinden bağımsız bir biçimde belli bir sınıfın damgasını taşıyacak olduğunu dikkate alacak olursak, an'a ya da geçmiş'e değgin yönelişlerin, toplumsal evrim sürecini hızlandırıcı veya yavaşlatıcı bir işlevi yerine getirdiklerini (getireceklerini) görürüz. Yönetmenin önel tavrı ne olursa olsun, filmi seyircinin karşısına çıktığı andan itibaren belli bir görüşün sözcülüğünü (taşıyıcılığını) yapacaktır. Bu nedenledir ki her yönetmenin, atacağı adım olumsuz bir sonuç vermemesi için, iyi niyetin ötesinde bir gayret göstermesi, işini bilinçli bir biçimde yapması gerekmektedir (gerekir). Aksi taktirde yaptığı, gerçekleştirdiği şeyle niyeti çelişecek, belki de hiç istemediği yerlere varacaktır.

Bu mantık doğrultusunda ilerleyerek yukarıda sormuş olduğumuz sorunun karşılığını bulmaya çalışırsak görürüz ki bir yönetmen, yaşadığı dönemden 65 yıl öncesine ait bir ürünü sahneye aktarırken gününün isterlerini göz önünde bulundurmamak, onlara karşılık vermek zorundadır. Yani el attığı ürünü (ki bu ürün yaratıldığı dönemi en iyi bir biçimde yansıtan bir ürün dahi olsa) sahneye aktarırken sadece onu sahneye en iyi bir biçimde aktarmanın yolunu araştırmakla yetinmemeli, aynı zamanda o ürünle yaşadığı çağın isterleri arasında belli bir paralellik de kurmaya çalışmalıdır. Hele el attığı ürün, oluşturulduğu dönemin gerçekliğini bütünü boyutları ile yansıtacak bir nitelikte değil ve yaratıcısının bilinci de dönemiyle eşzamanlı bir görünüm taşıyor ise bu bir *gereklik* olmaktan da çıkar, bir *zorunluluk* haline gelir. Çünkü yönetmen, yaratıldığı dönemi dahi tam olarak vansıtamayan bir ürünü hiç değilse dönemi içerisinde doğru bir yere oturtarak sahneye aktarmaz ise, seyircisine yalan-yanlış sevyer vermek onu ters bir doğrultuda şartlandırmak zorunda kalır. El atılan ürünün olumsuzlukları, yaratıcısının bilinç düzeyinin dönemiyle eşzamanlı kalmasından ötürü belli bir hoşgörü ile değerlendirilebilirken



ona yaslandırılan bir filmde ortaya çıkacak olan olumsuzlukları hoşgörü ile karşılamaya imkân yoktur. Zira böylesi bir işe girişen yönetmen, sahneye aktarmaya çalıştığı ürünü gerçek yerine oturtabilecek bir konuma sahiptir. Bu konumu olumlu bir biçimde değerlendirmesi mümkünken böylesi bir işten kaçınmasını haklı gösterebilecek hiçbir neden yoktur ve olamaz da.

(b)

Demek oluyor ki bir yönetmen, herhangi bir ürünü «sâdikane» bir biçimde sahneye aktarmak amacıyla bile olsa, en azından o ürünü temellendiren açı ile eşzamanlı kalmamak, ona toplumsal gelişimin kendisini ulaştırmış olduğu konumdan bakmak zorundadır. Kaldı ki bunu yapması, e' attığı üründe beliren kimi yanlışlıkları düzeltmesi ve bu yolla da o ürünü belli bir yere oturtması yeterli değildir. Çünkü bu durumda ortaya koya çağı çalışma belli bir zaman dilimi içerisinde toplumsal karmaşanın insanı plândaki yansısını dışa vurmaktan öte bir nitelik taşımayacaktır. Oysa karşısında yepyeni bir insan ve bu insanı biçimleyen yepyeni koşullar vardır. Ve her yönetmen, gününün isterlerini şu ya da bu doğrultuda dik-

[1] Umer Kavur'un yönettiğinde çevrilmiş renkli bir Günaydın Filmcilik yapımı. Oynayanlar: Naci Nazır, Serdar Gökhan, Mahmut Hekimoğlu, Atilla Ergün, Osman Akyanak, Bilâl İnci. Senaryo: Turgut Özakman - Umer Kavur, Görüntü yönetmeni: Renato Fuit, Müzik: Arif Erkin. Yapım yılı: 1974, 90 dakika.

kate olarak —veya almayarak— bu insanı belli bir görüş adına etkilemekte ve toplumsal hayat içerisinde belli bir tavır almaya itelemektedir. Bu durum karşısında, olumlu bir işleve sahip film üretmek istiyorsa bir yönetmen, ele aldığı ürünü salt dönemi içerisinde bir yere oturarak sahneye aktarmakla yetinmemeli, aynı zamanda onunla gününün koşulları arasında belli bir paralellik kurmaya çalışmalıdır. Bunu yaptığı takdirde, toplumsal dönüşümün özel koşullarının olgunlaşmasına olumlu bir katkıda bulunabilecek, gelecek için döğüşenlerin saflarında yer alabilecektir. Aksinde ise, niyeti ne olursa olsun, konumu, toplumsal dönüşüme karşı çıkan güçlerin konumu ile özdeş bir görünüm kazanacaktır.

(c)

Son günlerde seyrettiğimiz ve kimi sinema eleştirmenlerince övgüyle karşılanan yönetmen Ömer Kavur'un «Yatık Emine» isimli filmine bu açıdan yaklaşmak hem sinemamızda eğemen olan bu yanlış eğilimi ve hem de sinema eleştirmeciliğimizde hüküm süren *şablonculuk merakını* açığa çıkarmak yönünden yararlı gözüktü bize. Böylece hem bir yanlış eğilimi, hem de bir yanlış eğilimin nasıl tezgâhlandığını somut olarak gözleme olanağını elde edeceğiz. Bir taşla iki kuş...

(ç)

«Yatık Emine», Refik Halit Karay'ın aynı adı taşıyan hikâyesinden yola çıkılarak oluşturulmuş bir film. Yönetmen hareket noktasına oldukça sadık kalmış. O kadar ki filmin yapımından tam 65 yıl önce yayımlanmış olan hikâyenin özündeki çarpıklığı da aynen sahneye aktarmış. Hem de çoklarını mesteden bir yetkinlikle...

Hikâye, «uslansın» diye bir kasabaya gönderilen düşmüş bir kadının sonu ölümlü biten acıklı serüveni üzerine kurulmuştu. Anlatılan insanlar sınıfsal kökenlerinden koparılmıştı ve şu ya da bu nedenin itelemesi ile iyi ya da kötü olan insanlar olarak değil de, iyilik ya da kötülüğün simgesi olarak —yani tek boyutlu bir biçimde— çizilmişlerdi. Yaşadığı dönem eşzamanlı bir açıyla yaklaşan Refik Halit Karay, toplumsal aksaklıkların bir ürünü olan bu dramı (Yatık Emine'nin dramını), sınıfsal bağlamı gözden kaçırmayı nedeni ile bireysel bir drama dönüştürmüş ve sonuçta da okuruna hiçbir şey söylememe başarısını göstermişti. Ondan tam 65 yıl sonra aynı konuyu sahneye aktarma gereğini duyan Ömer Kavur da aynı hatayı yinelenekten, toplumsal bir dramı bireysel bir drammış gibi yansıtmaktan sakınmayarak çıkıyor karşımıza nedense. Sanki hikâyenin yayımlanmasından bu yana onca yıl geçmemiş, Türkiye toplumu onca aşamaları aşmamış gibi davranarak belli bir zaman kesitinde oluşmuş olan bir olguya aynı açı ile yaklaşmakta herhangi bir sakınca görmemektedir. *Refik Halit Karay'ı bir derece hoşgörü ile karşılamamıza yolaçacak olan zamanı ile eşkonumlu bir açığa yaslanmak, Ömer Kavur'da zamanın tam 65 yıl gerisine düşmek gibi bağışlanmayacak bir olumsuzluğa bürünerek çıkıyor karşımıza.* Onca olanağı, olayın geçtiği dönemi eksiksiz yansıtan bir film ortaya koymadan, bir çırpıda harca yveriyor. Kaldı ki ondar beklenen. günümüz insanına somut bir şeyler vermek; *geçmiş eşelerken*



ondan bugün için birtakım sonuçlar çıkartmak idi. Aksi bir yola sapmakla, niyeti ne olursa olsun, günümüz seyircisini olumsuz bir biçimde şartlandırarak, toplumsal dönüşüm sürecinin hızlandırılması için sürdürülen çabaların tam karşısında bir yere oturmuştur. Bu nedendir ki içerisinde yaşadığımız toplumun bir ileri tarih aşamasına sıçramasından yana olan insanlar olarak bu olumsuz tutumu ve ona yeşil ışık yakanları kıyasıya eleştirmek zorundayız. Sözgelimi «Ömer Kavur, çoğu Yeşilçam yönetmeninin elinde kolaylıkla ağdalı ve o oranda da gözyaşlarıyla kıstaslanabilecek melodramik öğeleri içeren konudan, yalın, düz ve sinemamız için «trük süz» bir film ortaya koymayı başarabilmiş...»<sup>2</sup> ve «Yatık Emine, mevsimin en ilginç filmlerinden. Okuldan yetişme bir yönetmen olan Ömer Kavur bu uzun metrajlı filminde, kolayca melodrama dönüşebilecek bir konuyu dürüst, özenli ve kolayca kaçmayan bir biçimde sinema diline aktarabilmiş. Giysilerin, dekorların özel bir önem kazandığı tarihsel filmlerin, sinemamızda çoğunlukla ilkel, düzmece olduğu hemen ortaya çıkan bir yapıya dönüştüğü göz önüne alınırsa «Yatık Emine» nin inandırıcılık sağlayabilen nadir filmlerden biri sayılması gerektiği hemen anlaşılır. Filmin aydınlatma, görüntü düzeni, seslendirme, müzik gibi teknik ve biçimsel alanlardaki başarısı da «Yatık Emine»yi sinemamızın başarılı birkaç yapıtından biri kılıyor.»<sup>3</sup> biçimindeki değerlendirmelerin, meselenin özünü gözden kaçırmayı amaçlayan değerlendirmeler olduğunu tekrar tekrar vurgulamak zorundayız. Bunu yapmadığımız takdirde biz de saptırıcı ürünlerin yetişmesine zemin hazırlamış duruma düşeriz. Hem de kendi bilincimize rağmen...

(d)

Söylediklerimizi, yazının başlangıç kesitinden sordüğümüz soru'nun ışığında toplayacak olursak diyeceğiz ki attığı adımı neyin —kimin— adına attığını bilmeyen, tüm girişimlerini, iyi niyet rüzgârına bırakan kişilerin ortaya koyacakları ürünler daima niyetleri ile tersleşme ihtimalini içlerinde barındıracaklar ve bu nitelikleriyle de yağınların bilinçlenme süreçlerini ters doğrultuda etkileyerek egemen güçlerin hizmetine gireceklerdir. Yalpalamayı, kararsızlığı affetmeyen bir çağda yaşadığımız dikkate alınır, atılacak her adımın neden bilinçli bir biçimde atılması gerektiğinde ısrar ettiğimiz kendiliğinden anlaşılmalı olur. Bir yönetmen yaşadığı an'dan olduğu kadar, geçmiş'ten de konu çıkarabilir ve çıkarmalıdır da. Ama yaşadığı çağı ve bu çağın isterlerini gözden kaçırmamak koşulluyula. Gözden kaçırdı mıydı, ortaya koyacağı ürün ne denli yetkin olursa olsun, belli bir çarpıklığı süsleyip püsleyip seyircinin önüne sürmekten öte bir nitelik kazanamayacaktır. «Yatık Emine» örneği ortada. Ona yönelendirilen eleştiriler de...

(2) Burçak Evren, «Yatık Emine», Yeni Ortam, 30,12,1974.

(3) Aydın Sayman, «Yatık Emine», Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 112, s. 27, 27 Aralık 1974.

# İnceleme

## "ARKADAŞ" üstüne bazı düşünceler

MEHMET ERGÜN

Türü ne olursa olsun, her sanat eseri iki şeyin, öz'le biçim'in oluşturduğu organik bir *bütündür*. Herhangi bir sanat eserine yapılacak olan yaklaşımda bu bütünlük gözden kaçırıldı mıydı yanlış yargılara ulaşmak kaçınılmaz olur. Öze verilen ağırlık sanat dışı olması gerekeni; biçime verilen ağırlık ise hiçbir şey söylemeyen bir çalışmayı *sanatsal* bir *yapı* olarak görmeye yolaçabilir. Bu nedenledir ki sağlıklı bir değerlendirme yapabilmek için bir sanat eserinin özünü biçimiyle sıkı diyalektik ilişkiler içerisinde ele alıp değerlendirmek gerekir.

Öz, sanatçının vermek istediği şeydir; *anlatılandır*. Biçim ise verilmiş istenen şeyi anlaşılır kılan, onu somutlayan öğelerin bütünüdür; *anlatılana olanak sağlayandır*. Sanatçı belli bir dünya görüşüne yaslanarak yaklaştığı gerçekliği dışa vurmaya kalkıştığında, onu en belirgin kılacak olan araçları arayıp bulmaya çalışır; çalışmalıdır. Dünya görüşü vermeyi amaçladığı özü algılayışını belirlediği gibi, gereçlerinin seçimini de belirler. Bu yüzden de yapılacak olan değerlendirmelerde sanatçının vermek istediği özle kullandığı gereçler ve her ikisiyle de dünya görüşü arasındaki ilişki ve bağlantıların araştırılması gerekir.

Sanatçının gereçlerini kullanımındaki yetkinlik düzeyinin saptanması onun vermek istediği özün ve bu özü belirleyen dünyagörüşünün saptanmasına bağlıdır. Bir sanatçının vermek istediği öz yakalanmadı mıydı, onun kullandığı gereçlerin kullanımının yetkin olup olmadığını saptanması güçleşir; hatâ imkânsız bir hale gelir. Çünkü, değerlendirmeyi yapan kişi, vurgulanmak istenen özü yakalayamadığı için, dikkatini o özün dışlaştırılmasında kullanılan araçlardan *yalnızca biri* üzerinde yoğunlaştıracak ve gereçlerin kullanımının yetkin olup olmadığını, gereçlerle o gereçlerden yalnızca biri olan —ve değerlendirmeyi yapan kişinin verilmek istenen gerçek öz sandığı— gerçek arasındaki ilişkinin niteliği ile saptamaya çalışacaktır. Bunun doğal sonucu, bütün içerisinde belki de çok olumlu bir işlevi bulunan bir motif olumsuz bulacak ve ters yargılara ulaşacaktır. Bu nedenledir ki bir sanatçının anlatmak istediği şeyi, onu anlaşılır kılacak araçlar arasında boğması kadar; o sanatçının ortaya koyacağı ürünün özünü teşkil eden ana düşüncenin yitirilip, o özün dışlaştırılmasında kulla-

nılan araçların asıl verilmek istenen özümü gibi görülmesiyle yapılacak olan değerlendirmelerin de olumsuz ve yanlışlara gebe olacağını çekinmeden öne sürebiliriz.

Bu tip yanlışlığa özellikle ilk bakışta özünü değerlendirmeciye vermeden, özüne nüfuz edilebilmesi için belli bir zihni faaliyeti gerekli kılan ürünlerin değerlendirilmesinde sürüklenildiğine tanık oluyoruz. Gerçekliğin ilk bakışta görülebilen veçheleriyle yetinen, onun gerisinde yatan özü yakalamaya çalışmayan gözler; kaba bir biçimde değil de, olayların dinamiğini ile temel düşüncesini dışarı vurmaya amaçlayan ürünler karşısında bocalamakta, kısmiyi bütünlükle özdeşleştirerek, kendi seslerinden medet ummaktadırlar. Bu da doğal olarak beraberinde haksız bir *kaba övgü* ile aynı haksızlıkta bir *kaba yergiyi* getirmekte ve her iki durumda da değerlendirilmeye çalışılan eser somut bir yere oturtulamamaktadır. Bu durumu en somut biçimi ile Yılmaz Güney'in son filmi olan «Arkadaş»a ilişkin değerlendirmelerde gözlemektediriz.

## II

«Arkadaş» üzerine yazılan yazılara göz gezdirildiğinde, filmin temeli olan düşüncecinin yakalanamaması nedeni ile yapılan değerlendirmelerin (kabaca) övgü ya da yerginin sınırları içerisinde kaldığı; anlatılmak istenene olanak sağlayan öğelerin anlatılmak istenenmiş gibi algılanmasıyla da *tek boyutlu* yargılara varıldığı görülür. Diğer bir deyişle Yılmaz Güney'in «Arkadaş»ında, asıl anlatmak istediği şeyi anlaşılır kılmakta kullandığı motiflere takılıp kalan kimi değerlendirmeciler, verilmek istenen öze olan ilişkileri içerisinde değerlendirilip olumluluğu ya da olumsuzluğu saptanabilecek —ve en azından da saptanması gereken— kimi motifleri bütünden soyutlayarak yargılayıp filmin bütününe ilişkin bir yargıya ulaşmaya çalışmaktadırlar. Sözgelimi Yılmaz Güney'in bu filminde temel espiro olarak zengin - yoksul yaşantı zıtlığını vermek istediğini ileri sürüp «... filmin genel çerçevesini sınıfsal nitelikleri içsel olarak belirlemediği (içeriği olmayan) çalışanlar ve çalışmadan lüks hayat yaşayanlar şeklinde hayli soyut bir çelişmeye bağladı»ğini düşünüp onu *batırmaya* çalışanlar olduğu gibi<sup>1</sup>; «... bu olağan görüntünün altında, tam bir toplumsal sınıfın, burjuvazinin varlığını görebilmek ve onu gösterebilmek ancak görmesini, duyması bilene, diğer bir deyişle sanatçıya özgüdür.»<sup>2</sup> diye *yüceltmeye* çalışanlar da vardır. Oysa bu yargıların hepsi, filmin özünü yansıtmaktan uzak; kısmide takılıp kalan, anlatılmak istenen yerine, ona olanak sağlayan öğelerin etrafında dönenen tek boyutlu yargılardır. Olumsuzlukları da bu niteliklerinden ileri gelmektedir.

Peki, o halde, nedir «Arkadaş»ta anlatılmak istenen?

1 Taylan Altuğ, «Bireysel Mitostan Devrimcilik Mistifikasyonuna: «Arkadaş» Türkiye Defteri, Sayı: 14, s. 181, Aralık 1974.

2 Atilla Dorsay, «Bir çöküşün ve bir başlangıcın filmi ARKADAŞ», Cumhuriyet 13 Kasım 1974.

Bir ilk yaklaşım olarak «Arkadaş»ın iki farklı eğilimin, sorunlara sınıf açısından yaklaşanlarla zaman zaman sınıfsal bir yaklaşımı deneyen, ama temelde sınıfsal bir yaklaşım odağına sahip olmayan kişilerin temsilcisi oldukları eğilimlerin karşılaştırılması, giderek de eleştirilmesi olduğu ileri sürülebilir. Diğer bir deyişle «Arkadaş», içten içe gelişip serpilen bir hesaplaşmanın filmidir. Bu hesaplaşma özel olduğu kadar genel bir hesaplaşmadır da. Çünkü sözkonusu eğilimlerin simgesi durumunda bulunan kişilerin hayat karşısındaki durumları, onların bireysel tutumları kadar, toplumsal konumlarını da yansıtmaktadır. Filmde kendi kendisiyle hesaplaşmaya kalkışan kişiler, bu eylemleriyle salt kendi tutumlarını değil, aynı zamanda toplumsal konumlarını da açığa vurmaktadırlar. Bir yerde bireyselmış gibi gözüken herhangi bir durum bir yerden sonra toplumsal bir boyut kazanmakta, özelden genele açılmaktadır. Bu nedenledir ki «Arkadaş»taki hesaplaşma, içten içe gelişip serpilen bir hesaplaşmadır. «Nasıl bir hesaplaşmadır bu ve ne adına yapılmaktadır » gibisinden soruları karşılamak için öncelikle karşılaştırılan, giderek de eleştirilen eğilimlerin neler olduğunu saptamak - belirlemek gerekmektedir.

Filmin gelişim mantığını dikkate alarak bu eğilimleri kabaca, devrimci dönüştürümcülükle küçük burjuva dönüştürümcülüğü olarak isimlendireceğiz. Ve filmin özünün bu iki eğilimin karşılaştırılmasından ibaret ve zengin - yoksul yaşantı zıtlığının ise bu karşılaştırmayı mümkün kılmakta kullanılan bir araç olduğuna inandığımızı belirteceğiz. Bu gerçeği gözden kaçıran yaklaşımlar ise, vardıkları sonuçlar ne olursa olsun, kaba övgü ile kaba yerginin sınırları içerisinde dönenmektedirler— dönenmekten kurtulamayacaklardır.<sup>3</sup>

3) Bir örnek olarak Onat Kutlar'ın iki ayrı zamanda yazmış olduğu yazılarında filmi özüne ilişkin olarak söylediği sözleri karşılaştıralım: «Arkadaş»ta içiçe işlenen üç tema, bir yandan yoz, kokmuş bir kentsoylu çevresinin kesiti, öbür yandan belirli ideolojik tavırla sahip bir aydın bu çevre içindeki kısa deneyi ve üçüncü olarak da kısaca varsıtılan köylülerin ve işçilerin bilinçlenme sürecidir. «(Onat Kutlar, «Arkadaş», Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 106, s. 22. 15 Kasım 1974. «Arkadaş filminin politik mesajı nedir?» Arkadaş kısaca ekonomik sömürden, sınıfsal yapıdan ötürü ahlaki değerleri bütünüyle yozlaşan bir burjuva kesimi'nin «otopsisi», henüz burjuva alışkanlıklarından bütünüyle sıyrılmamış bir devrimcinin «sadece bir alanda» yani «arkadaşlık» denilen insanel alanda bu alışkanlıklarından sıyrılmaya sürecinin sergilenmesi. İstanbul - Anadolu arasında oluşturulmuş bulunan eski ve aşınmış çelişkinin yani popülist eğilimlerden birinin reddi, sınıfsal çelişkinin bir burjuva sayfiye köyünde de beliren sınıfların altının çizilmesi ve burjuva dünyası ile kendi sınıfsal kökeni arasında kurarsız bir genç adamın uyanışı ve geleceğin devrimi aydınlığını bir tek görüntüyle simgeleyiştir.» (Onat Kutlar, «Arkadaş» Filmi ve Bazı Yanılığalar Üzerine», Militan, Sayı: 1, s. 32. 1 Ocak 1975). Şimdi bu sözlerin filmin özü ile olan ilişkilerini araştırarak olursak, onların sözkonusu özü yansıtmakta kullanılan birer gereç olmaktan öte gitmeyen motifleri ancak belirleyebildiklerini görürüz.



### III

Filmde Semra devrimci düşüncenin temsilcisidir. Âzem ise küçükburjuva dönüşümcülüğünün... Yılmaz Güney, bu iki kişide simgeleşen eğilimleri hayat karşısında sınarken, bizi iki değişik atmosferle ve bu atmosferin taşıyıcılığını yapan insanla yüz yüze getirir: Birinci insan Cemil'dir. Cemil, Âzem'in öğrencilik dönemi arkadaşıdır. Aralarında —kimi sürtüşmelere rağmen— sağlam bir dostluk kurulmuştur. Ancak uzun bir süre birbirlerini görmemişlerdir. Bu süre içerisinde Cemil sınıf değiştirmiş, kendi insanî özüne yabancı birtakım değerler edinmiş; başkalaşmış, yozlaşmaya başlamıştır. Halil ise, okuma yolu ile dahi olsa sınıf değiştirme olanağından yoksun, bir tatil köyünde çalışan, kendi değer yargılarına yabancı zengin çevre içerisinde bunalan ve bunalımını arabaların lastiklerini patlatarak aşmaya çalışan bir hizmetçi çocuğudur.

Âzem, Cemil'i, içerisinde bulunduğu yozluktan, arkadaşlık bağlarını kullanarak (sınıfsal bir dayanması bulunmayan insanî bir yaklaşıma başvurarak) çıkarmanın mümkün olduğunu ileri sürdüğü zaman Semra bu yaklaşımın talihsiz bir deney olacağını ileri sürer. Ve tek tek kişilerle uğraşmanın herhangi bir anlamının olmadığını da belirtir. Ama Âzem, yarını olmayan bu arkadaşını o dönüşümcü küçükburjuva coşkuluğu içerisinde değiştirebileceğine inanarak kollarını sıvar ve uğraşmaya başlar. Beri yandan bir rastlantı sonucu karşısına çıkan ve an'dan hiçbir nasibi olmayan, bütün umudu varına bağlı olan Halil'le de ilişkilerini sürdürür. Bundan böyle çabası ikili bir konumda gelişir: Bir yandan sınıfsal dayanması olmayan bir çaba içerisinde. Bir zamanlar kurulmuş olan arkadaşlığın zihinde kalan izlerini kullanarak Cemil'i içerisinde bulunduğu yozluk

tan sıyırmaya çalışmaktadır. Öte yandan da sınıfsal temeli olan bir çaba içerisindedir. Andan hiçbir nasibi bulunmayan Halil'i içerisinde bulduğu açmazdan kurtarmaya çalışmaktadır. Yani Âzem şu veya bu nedenle karşısına çıkan ve açmaz içerisinde bulunan iki insanı sürükledikleri açmazlardan sıyırmak için uğraşırken, *kendi bilincinden bağımsız bir biçimde*, iki farklı ilişki zinciri içerisine girer: Birinci ilişkisi sınıfsal bir yaklaşım odağından yoksundur, ikincisi ise böyle bir odağa sahiptir. Bu iki girişimden hangisi başarı ile sonuçlanacaktır? Âzem mi kazanacaktır Semra mı? Daha genel söylersek devrimci dönüştürücülük mü, küçükburjuva dönüşümcülüğü mü? Filmdeki temel ikilem budur. Diğer ikilemler ise, bu temel ikilemi ön plâna çıkarmakta kullanılan birer motiftir sa dece...

Filmin akışı Âzem'e ve dolayısıyla de onun temsilcisi olduğu küçük burjuva dönüşümcülüğüne karşıdır. Olaylar Semra'yı doğrulayıcı bir gelişim yörüngesi çizmektedir. Âzem'in Cemil'i değiştirmek amacıyla attığı her adım, sonunda kendisine karşı işlemektedir. Ve sınıfsal bir konumdan yoksun, insanî ilişkileri ön plânda tutan iyimser yaklaşımı ile bir türlü dikiş tutturamamaktadır. Geldiği tabakanın değer yargıları ile bütün bü-tüne tersleşen değer yargılarının eğemen olduğu burjuva kesiminde Cemil, her geçen gün biraz daha yozlaşmakta, her geçen gün biraz daha batağa saplanmaktadır. Günlerini oyun oynamakla, zengin dostlarıyla yemek yiyip, Anadolu'dayken karşılaştığı kimi açmazları kahkaha malzemesi olarak anlatmakla geçirmekte; baldızı güzel olanları baldızını, karısı güzel olanları ise karısını öpmeye davet etmektedir. Üstelik bir zamanlar beş yüz metreden yanındaki kıza bakıldığında kavgaya tutuşan bir kimse olmasına rağmen... Dönüşümcü küçükburjuva düşüncesinin sözcüsü durumunda bulunan Âzem bu durumu anlayamamakta, onu biçimleyen maddî hayat şartlarını dikkate almadan, salt insanî ilişkiler yolu ile Cemil'i değiştirebileceğini sanmaktadır. Ve bu yolda da ayak diremektedir. Cemil'in karısının bir başkası ile yattığını öğrenip, aynı teklifi kendisine yönlendirilmesi ile çileden çıkan Âzem, onu (Cemil'i) pezevenlikle itham eder ve son koz olarak geldiği yere, köyüne götürmeye karar verir onu. Filmin bu bölümünden sonra köyü ve köy içerisinde köye yabancı bir insanın —Cemil'in— durumunu izlemeye başlarız. Öte yandan Âzem - Halil ilişkisi, Halil'in tüm umudu yarına bağlı bir insan olması nedeni ile sürekli ve olumlu bir gelişim gösterir. Zengin kesime duyduğu hıncı, arabalarının lastiklerini patlatmakla gideren Halil, şimdi, kendi değer yargıları ile tersleşen ortam içerisinde sürekli olarak düşünmekte, bir şeye karar verebilmenin kavgasını sürdürmektedir. Bundan sonra iki farklı konum ve bu konumlarla uyuşmayan iki insan çıkar karşımıza sürekli olarak. Çoklarına, verilme istenen temel düşüncenin zengin - yoksul karşıtlığı olduğunu düşündürten etmen, bu durumu, Halil'le Cemil'in içerisinde buldukları zihni bocalama yansıtılarak devrimci dönüştürücülükle küçük burjuva dönüşümcülüğünün hayat karşısındaki konumlarının ne olduğu nun belirlenmek istendiğini gözden kaçırmak, ya da yakalayamamak ol-



maktadır. Dikkat edilirse köy ve kıyıkent hayatından kesitler verilirken odak Cemil'le Halil'dir. Ve her ikisi de zihni süreç içerisindeyler. Cemil sarsılmaya, bocalamaya başlar. İşi, kendini aramaya kadar götürür. Sonra, her şeye yeniden başlamaya karar verir. Hattâ tam bir aydın romantizmi ile köye sığınmayı, köye dönmeyi bile kurar. Ancak evine geldiğinde, karısının ve dolayısıyla de onun temsilcisi olduğu yaşama biçiminin karşısında venik düşer. Aldığı kararların hepsini bir kenara iteleyerek ve tam bir kabulle yozluğun kucağına bırakır kendisini. Bunalımını, geldiği yeri unutarak aşmıştır (!). Burada yenilen kim olmuştur? Cemil mi? Hayır! Yenilen Âzem ve dolayısıyla de onun temsilcisi olduğu ideoloji, küçükburjuva dönüşümcülüğüdür. Bavulunu toparlayıp Cemil'in evini terkeden Âzem, geçmişe dönük bir zihni süreçle bu gerçeği kabullenir. Zihninde Cemil'le birlikte ideolojisini de, küçükburjuva dönüşümcülüğünü de öldürür.<sup>4</sup> Acaba kim kazanmıştır? Bu sorunun karşılığını Âzem'in pek bi-

<sup>4</sup> Filmin özünü yakalayamayan kimi değerlendirmeciler, sonra Cemil'in gerçekten öldüğünü ileri sürmektedirler: «Filmin sonunda bir tabanca sesiyle ölen sadece Cemil (Kerim Aşar) değil, bütün bir uzlaşmaz kentsoylu alışkanlıkları yığındır.» (Onat Kutlar, «Arka-daş», Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 106, s. 23, 15 Kasım 1974). Oysa Cemil'in Âzem'in baskısı ile intihar etmesi, «uyarıcı, eleştireci, dinamik bir unsur» olan Semra'nın ve dolayısıyla de onun temsilcisi olduğu düşüncenin kaybetmesi demektir ki bu da Yılmaz Güney'in vermek istediğini verememesi anlamına gelir. Bu nedenle filmin mantığı ile uyuşan tek yorum, Cemil'in Âzem'in zihninde ölmüş olmasıdır. Ayrıca Yılmaz Güney, tabanca sesi işitilince, fondaki çocuklarda herhangi bir telâş atmosferi oluşturmamakla ve Âzem'i «anamlı» bir biçimde gülümsetmekle seyirciyi uyarılmaktadır da, Değerlendirmecilerin «uyanmaması» tuhaf bu nedenle...

linçli bir biçimde olmasa bile. Semra'nın arzuladığı doğrultuda ilişki kurduğu Halil verecektir. Burjuva kesimin yoz ortamında bunalan Halil ne olmuştur? Filmin sonunda saçları kesik bir biçimde karşımıza çıkarak Semra'yı doğrular Halil. Böylece rejisör Yılmaz Güney'in vermek istediği temel espiri somutlaşmış, devrimci dönüşümcülüğün küçükburjuva dönüşümcülüğüne baskınlığı belirlenmiştir.

Filmin özü budur. Zaten Yılmaz Güney de, bir konuşmasında, bu doğrultuda birtakım ipuçları veriyor bize: «Azem adlı birincisi daha çok halkçı nitelikler taşıyor. Tam anlamıyla bilinçli değil. Buna karşılık sezgileriyle belli yerlere yaklaşan bir adam. Filmin içinde ondan daha ileri unsurlar var. Meselâ Semra Özdamar'ın oynadığı kişilik, bir nevi uyarıcı, eleştirici, dinamik bir unsur olarak yer alıyor filmde. (Altını biz çizdik, M.E.) Anlatmak istediğim bir şey vardı. Cemil'in çevresinde bir oyun oynanıyor aslında.»<sup>5</sup> Kentköy zıtlığı, zengin - yoksul karşıtlığı ise asıl vurgulanmak istenen bu espiriyi somutlayan, onun ön plâna çıkmasını sağlayan birer motiften başka bir şey değildir. Bağımsız birer birim olarak alınıp değerlendirilemezler. Böyle bir doğrultudaki girişim, daha işin başında talihsiz kalmaya mahkûmdur. Filmi «ele almadığı konu ve çelişkilerle» yargılamaya kalkışmak<sup>6</sup>, bu nedenle, kendi sesinden medet ummaktan öteye gidemeyecektir.

#### IV

*Azem'in yanlış bir eğilimin temsilcisi olduğunu bilip rejisör Yılmaz Güney'le onu özdeşleştirmek; pek çok şeyin yerli yerine oturmasını sağlamaktadır. Örneğin köylü Muhiddin kimilerinin sandığı gibi Cemil'in karşısına çıkarılan bir «alternatif» değil, aksine Azem'lerin —yani küçükburjuva dönüşümcülerinin— ülkemizde yaratmış olduğu insan tiplerinin simgesidir. Olumsuzluğu ile de küçükburjuva dönüşümcülüğünün tabii... Çünkü bugün için bürokratik görüş tarzına<sup>7</sup> bel bağlamış, bütünü kısımların toplamı olarak alıp, kısmide yapacağı küçük bir değiştirimle bütünü de etkileyebileceğini sanan küçükburjuva dönüşümcüleri, kırsal kesimde, mülkiyet ilişkilerine dokunmadan, arıcılık - kooperatifçilik - bahçecilik... vs gibi yol ve yöntemlerle köylüyü kalkındırabileceklerini sanmakta ve bu doğrultuda çaba harcamaktadırlar. Bu çabaların ürünü ise, köylü Muhiddinlerdir. Bu gerçeği yoksaymak, Azem'i Yılmaz Güney'le özdeşleştirmek, bir yorumu, yorumlayış biçimi açısından değil de, yorumlanan olay açısından değerlendirme komikliğine yolaçar ve açmıştır da. Nitekim Taylan Altuğ, «Arkadaş» üzerine yazmış olduğu «eleştirisinin» bir yerinde şunları söylemektedir: «Yılmaz Güneyin Cemil'e ve içinde yer aldığı çevreye al-*

(5) «Yılmaz Güney (Arkadaş) anlatıyor», Yedinci Sanat, Sayı: 18, s. 3, Eylül 1974.

(6) Onat Kutlar, «Arkadaş», Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 106, s. 22, 15 Kasım 1974.

(7) Bürokratik görüş tarzı kavramı için bkz., Mehmet Ergün, «İdeolojik Açından Türk Romanının Evrimi», Yeni Adımlar, Sayı: 13, Ocak 1974.



ternativ olarak küçük toprak sahibi köylülüğün müteşebbis bir tipini önermesi...<sup>8</sup> Üstelik, Azem de, kendi çabasının ürünü olan bu yeni insan tipine güvenememekte, onu Cemil'e karşı bir alternatif olarak gösterememektedir. Bu durumda köylü Muhiddin'in filmde yer almasının nedeni, Azemlerin teorideki yanlışlarının pratikte ne şekilde yansıdığına somutlanmak istenmesidir. Verilmek istenen öz gözden kaçınca, bu konuda da birtakım yanlışların oluşması olağandır.

Bundan başka Azem'in Ahu ile yatmasına takılanlar ise, Azem'in neyin temsilcisi olduğunu dikkate alacak olurlarsa, bunun Yılmaz Güney'in vermek istediği temel espiriyi somutlayan çok olumlu bir motif olduğunu görecektir. Çünkü Azem'i devrimci düşüncenin ve dolayısıyla de devrimci ahlâkın bir temsilcisi olarak değil de, sürekli bir yalpalama içerisinde bulunan küçükburjuva dönüşümcülüğü ile ahlâkının temsilcisi olarak almak (yani filmin özünü kavramak), sözkonusu davranışın «doğal» ama «yapılması gereken bir davranış olmadığını» görmeye yetecek; Azem olumsuzlanırken Yılmaz Güney aklanacaktır.

Bütün bunlardan da çıkarılabileceği gibi filmin özü, yani yönetmenin vermek istediği temel espiri saptandıktan sonra her şey durulmaya yerli yerine oturmaya başlamakta; kusurmuş gibi gösterilmek istenen pek çok şey bir meziyet haline gelmektedir. Dolayısıyla de kaba övgü ile kaba yergi, keadiliğinden işlevsiz bir duruma düşmektedir. *Ahşılâgelen sinema kalıplarını yıkan Yılmaz Güney, bu filmlerin belli kalıpları içerisinde düşünmek zorunda bıraktığı eleştirmenleri de uyarmaktadır böylece.*

## V

### «ARKADAŞ»IN GETİRDİKLERİ

Özünü kolayına vermeyişi nedeni ile dikkatini sürekli olarak uyanık tutarak seyirciyi düşünmeye iteleyen «Arkadaş»la sinemamıza birtakım yeni boyutların katıldığını gözlüyoruz - görüyoruz. Belli başlıları şunlardır:

#### (a)

*Anlatılanla ona olanak sağlayan öğeler arasındaki ilişki konusunda*

Özü etrafında yaptığımız çözümlemelerden de çıkarılabileceği gibi «Arkadaş»ta, anlatılanla ona olanak sağlayan öğeler arasında kurulması zorunlu olan uyum, olumlu bir biçimde çözümlenmiş; motifler temel düşüncenin belirginlik kazanmasını sağlamakta sağlıklı bir biçimde kullanılmıştır. Yılmaz Güney, küçük bir dikkatsizlikle odağın ışın, ışının odak haline gelmesine yolaçması mümkün olan pek çok motifi, belli bir ana düşünce etrafında ustalıkla kaynaştırmasını ve belli bir iç uyumuna sahip bir bütün oluşturmasını bilmiştir. Girişiminin zorluğu ve bu zorluğun üstesinden gelişinin bir «ustalık göstergesi» olduğunu belirleyen şey, kullandığı motiflerin her birinin tek tek de belli özlerin taşıyıcılığını yapmaları-

<sup>8</sup> Taylan Abuoğ, a.g.y., s. 181.

dır. Gerçekten de gerek köylü, gerekse de burjuva topluluklarının yaşayışından alınan kesitler, belli bir temel özü belirgin kılmamanın yanı sıra, kendi başlarına da birtakım özlerin taşıyıcılığını yapmaktadır. Sözelimi karısının davranışları, sadece Cemil'in içerisinde bulunduğu açmazdan kurtarılmasının imkânsızlığını vurgulayan bir motif değildir. Aynı zamanda burjuva yaşantısının aynasıdır da. Aynı şekilde Cemil'in içerisinde bulunduğu açmazın vurgulanması için kırsal kesim yaşantısına yapılan uzanım da, bu durumu yansıtmamanın yanı sıra, Türkiye'nin bir gerçekliğini de, sosyoekonomik yapısındaki parçalı bütünselliği de dışlaştırmaktadır... Bununla beraber bütün bunlar, bir temel gerçeğin dışı vurulmasında kullanılan araçların kendi dinamikleriyle ile getirdikleri özlerdir. Belirlenen değil, belirleyendir. Bu nedenle de, verilmek istenenden soyutlanarak kendi başlarına birer birim olarak alınıp değerlendirilemezler. Kimilerinin içerisinde sürüklendikleri yanılğının anahtarı da bu olsa gerektir.

(b)

#### *Tipleme konusunda*

Yerli filimlerde yüz yüze geldiğimiz iyi insan - kötü insan kaba ayrımı beraberinde tiplerede belli bir şematikliğin oluşmasını getirmiştir. Hemen hemen bütün yerli filimlerde şu ya da bu nedenlerin itelemesiyle kötü ya da iyi insan niteliği kazanmış tipler yerine, sadece iyi ya da kötü insan tipleri ile yüz yüze geliriz. Dahası iyilik ya da kötülük, birer insanî olgu olarak, belli ölçüler çerçevesinde birtakım insanlarda varolup, kimi



durumlarda ön plâna çıkmaz; aksine diğer bütün insani öğelerden yoksun, sadece iyiliğin ya da kötülüğün simgesi durumunda olan insanlarla yüz yüze geliriz - gelmekteyiz. Yılmaz Güney'in «Arkadaş»ta bu kalıbı kirdiğini, insanlarını insani boyutlara sahip, şu ya da bu eğilimin simgesi olarak değil de, belli bir karmaşıklığı olan kişiler olarak çizdiğini — çizmeyi başardığını— gözlemekteyiz. Filmde yüz yüze geldiğimiz her tip, belli bir gerçekçilik duygusuna sahip, inandırıcı ve yaşayan kişilerdir. Bir konuşmasında bu gerçeği şu sözlerle dile getirmektedir Yılmaz Güney: «Bugüne kadar Türk sinemasının belli bir mantığı vardı. Bu mantık, dramatik bir yapıyı gerektiriyordu. Bu yapıya göre, hikâyede birtakım tek yanlı insanlar vardı. Örneğin insanlar iyidir ya da kötüdür; kızlar vardır sevilir, kızlar vardır sadece kötülük yapar; mutlaka olumlu kahraman niteliğinde «star» bulunur vb. yani kalıplaşmış klişe birtakım tipler... Oysa biz «Arkadaş»a bakarken hayatın akışı içinde insanlar neyi yapıyorlarsa, onları kendi doğallığı içinde yansıtmaya, bu kalıplardan kurtulmaya çalıştık. (...) Bizim sinemamızda (...) iki kişi vardır, biri kadındır biri erkektir, kalanlar gölge gibidirler. Belki bir kötü adam girebilir üçüncü kişi olarak. Oysa «Arkadaş»ta küçücük bir sahneyi oynayan insan bile insandır. Mutlaka bu verilsin ve üstünde durulsun istedik.»<sup>9</sup> Salt bu da değil. Yılmaz Güney aynı zamanda bu filmi ile, sinemamıza yabancı, ama toplumumuzun içerisinde bulunduğu tarihi aşamanın ürünü, birtakım tipler kazandırmaktadır. Sözelimi burjuvazinin yozluğu içerisinde bulunan, ama bir çıkış yolu da bulamayan Melike; yozluğun, çöküşün simgesi durumunda bulunan Cemil; Cemil'i tamamlayan diğer tipler karısı ve Ahu, sonra Semra ve Azem... bütünüyle sinemamızın yabancı kaldığı, ama toplumumuzun bu aşamasında hemen her yerde gözleyebileceğimiz tiplerdir. Ve hepsi de belli bir sahilliğe sahiptirler. Bunun bir nedeni «oyunculara kendilerini veya kendilerine çok yakın kişilikleri»<sup>10</sup> oynatması olabilir. Ama bence asıl neden, Yılmaz Güney'in gözlem gücüdür. Sözelimi Semra'nın davranışlarının şematikliği ve konuşmalarının kitabeliği bir gerçeğin yansıtılmasıdır sadece. Kimilerinin sandığı gibi bir olumsuzluğun ifadesi değil... (11)

(c)

### *Rastlantısallığın yıkılması*

Türk sineması incelenecek olursa, rastlantının filimsel yapının oluşturulmasında oldukça önemli bir yerinin bulunduğu görülür. Beklenmedik rastlantılarla akışı sağlamak ve bu yolla da seyircinin ilgisini diri tutmak... sık sık başvurulan bir yöntem olmuştur - olmaktadır. Kimi yönetmenlerin bu olumsuz atmosferi dağıtmak amacıyla attıkları adımlar ise, bildiğimiz, gözlediğimiz kadarıyla sonuç vermemiş; rastlantının filimler

9 -Yılmaz Güney «Arkadaş»ı anlatıyor, Yedinci Sanat, Sayı: 18, s. 3/7, Eylül 1974.

10 - Atilla Dorsay, agy.

11 -Arkadaş Filmi Üzerine, Yarıma Eğitim, Sayı: 40, s. 42, Aralık 1974.

de yapıcı bir unsur olarak kullanılmasının önünü alamamıştır. Bu doğrultuda daha önce olumlu adımlar atmış bulunan Yılmaz Güney'in bu çabasını «Arkadaş»ta doruğuna vardırıarak yerli film mantığını bu açıdan da zorladığına tanık oluyoruz. Film, denilebilir ki, bütünü ile ince elenip sık dokunmuş, kullanılan her motifin hesabı verilmiş ve her şey belli bir odak etrafında düğümlenmiştir. Tek genelev sahnesinde, sevişmeye yatkın kadının Âzem'e değil de Cemil'e düşmesini, filmin ileriki kesimlerinde yüz yüze geldiğimiz kimi durumları (Cemil'le genelev kadınının oluşturduğu atmosferle Yusuf'la Cemil'in karısının oluşturduğu atmosfer arasındaki paralellik düşünülün ) bir yere oturtmak ihtiyacından yola konulmuş olsa dahi, ilkel bir rastlantı olarak karşıladığımızı belirtelim. Yılmaz Güney'in böyle bir rastlantıya ihtiyacı olmaması gerekirdi.

(ç)

#### *Melodramatik yapının kırılması*

Rastlantısallığın yanı sıra, yerli filmlerin yapısal unsurlarından biri olan ve «... çoğu zaman melodram'a kaçan klâsik dram yapısının»<sup>12</sup> da «Arkadaş»ta yıkıldığına tanık oluyoruz. Gerçekten de «Arkadaş»ta «Klâsik dramatik gelişme çizgileri ve gerilimler bir yana bırakılmış, (...) bir mesafe yaratılmıştır seyirci ile film arasında. (...) seyirci (...) bütün film boyunca olup bitenleri dramatik heyecanlar taşımadan bir gözlemci gibi izlemektedir.»<sup>13</sup> Bu da filmin entrikalarının yerine, vermek istenen düşünce üzerinde kafa yormaya itelemektedir seyirciyi. Seyirciye belli bir politik mesajı iletmeye çalışan bir yönetmen için küçümsenir bir başarı değildir bu.

VI

#### *«ARKADAŞ»IN GETİREMEDİKLERİ*

Onat Kutlar, yazdığı iki yazıda, «Yılmaz Güney'in dünya görüşünün tamamını kapsayan»<sup>14</sup> «bütün dünyagörüşünü yansıtan»<sup>15</sup> bir film olmadığını belirterek «Arkadaş»ı «eleştirilmez» kılmağa çabalamasına karşılık biz, gözlediğimiz kimi aksaklıkları vurgulayacak ve bunların, sözkonusu filmin yönetmenin dünyagörüşünü bütün boyutları ile vansıtmamasından ileri gelen aksaklıklar *olmadığı* üzerinde ısrar edeceğiz.

(a)

Bizim «Arkadaş»ta gözlediğimiz temel aksaklık Yılmaz Güney'in Âzem'in kimi değerlendirmelerinin doğruluğunu, seyirciye, önceden ya-

12 Onat Kutlar, «Arkadaş», Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 106, s. 22, 15 Kasım 1974.

13 Onat Kutlar, a.g.y., s. 22.

14 Onat Kutlar, a.g.y., s. 22.

15 Onat Kutlar, «Arkadaş Filmi ve Bazı Yarılgılar Üzerine», Militan, Sayı: 1, s. 31, Ocak 1975.



rattığı atmosferlerle kabul ettirmeğe çalışmasıdır. Yapılan bir değerlendirimin doğru ya da yanlış olduğunu seyircinin *bizzat* kendisinin görmesini sağlamak yerine; önce atmosferi, sonra da o atmosferi henüz görmemiş olan kişinin değerlendirmesini vermesi, ister istemez o kişinin olağan üstü bir görünüm kazanmasına yolaçmaktadır.

(b)

Bu da giderek, seyircinin, (filmin özünün de ilk bakışta yakalanamaması nedeni ile) Âzemi' benimseyerek yönetmen Yılmaz Güney'le özdeşleştirmesine; ikisini de aynı kefeye koyarak tartmasına yolaçmaktadır. Sonuçta, ortaya hiç de iç açıcı olmayan durumlar çıkmaktadır:

Âzem'i olumlu tip olarak verilmek istendiğini sanan ve belli bir bilinç düzeyine sahip bulunan seyirciler, onun hatalarını rejisör Yılmaz Güney'in hataları olarak görmekte ve her ikisine birden cephe almaktadırlar.

Belli bir bilinç düzeyine sahip bulunmayan seyirciler ise, Âzem'le bütünleşmekte ve Yılmaz Güney'in olumsuzlamak istediği düşünce ve eğilimlere olumlu gözü ile bakmak durumunda kalmaktadırlar.

Her iki halde de seyirciyi «yabancılaştırma» çabası arzulanan sonucu vermemekte, hattâ istenene karşıt bir durumun ortaya çıkmasına yolaçmaktadır.

(c)

Bu doğrultuda ilerleyecek olursak «Arkadaşta» Yılmaz Güney mitosunun hem yıkılıp, hem yıkılmadığını; hem var, hem yok görünümü taşıdığını görürüz. Çünkü değerlendirmelerinin doğruluğu çizilen atmosferlerle önceden seyirciye iletilen Âzem, bu yönü ile hâlâ Yılmaz Güney mitosunun uzantısında yeralmaktadır. Üstelik, film üzerine yapılan çözümleme-

lerin, Cemil'in intihar ettiği doğrultusunda olması nedeni ile de «Umut» un Cabbar'ının aksine Âzem, kazanan bir kişidir de.<sup>16</sup> Yani filmin temel olumsuzluğu, mitos konusunda da etkisini göstermektedir. Ote yandan Âzem'i Cemil'in intihar etmediğini düşünerek bir yere oturtmaya çalışacak olursak görürüz ki Âzem, ideolojisinin ölümünü adım adım gözlemiş, yenilmiş bir insandır. Doğru diye kabullendiklerinin yerine onları çürüten yeni değer yargılarını yerleştirmek zorunda olduğunun bilincine varmış bir kişidir. İşte bu yönü ile o, Yılmaz Güney mitosunun aşılması doğrultusunda atılmış olumlu bir adımın ürünü olarak düşünülebilir. Ancak sözünü ettiğimiz temel yanlış, bu gerçeğin billürleşmesini olanaksal kılmamaktadır.

### SONUÇ

Bütün bunları göz önüne alarak diyeceğiz ki «Arkadaş», temelini oluşturan özünü seyirciye kolayına teslim etmeyişi, onu düşünmeye iteleyişi ve hepsinden önemlisi de bu özün niteliği ile olumlu, ileriye dönük, yeni bir çizginin ilk harfi olma niteliğine sahip bir filmidir. Dahası, gerek yapısı ve gerekse de örgüsü ile sinemacılarımızı getirdiği yeni açılımla üzerinde her zaman durulacak, tekrar tekrar irdelenecek bir filmidir. Ancak Yılmaz Güney'in kendi mitosunu yıkamaması ya da bu işi kimi nedenlerden ötürü bulanık bir havaya sokması yeni dönemde, yapmak istedikleriyle tersleşen sonuçlar elde etmesi mümkündür. Çabasının daha olumlu sonuçlar vermesi için seyirciyi yönlendirme, filmle bütünleştirme veya filme yabancılaştırma gibi konular üzerinde daha irdeleyici bir yaklaşımla durması gerekmektedir. Kısacası «Arkadaş» getirdikleri ile beklenen ama şu va da bu nedenle getirilemeyen öğelerin oluşturduğu bir bütündür. Birinin olumluluğunu gözlerken ötekini eksikliğini duymamaya olanak yok...

16 Onat Kutlar'ın bir yandan Cemil'in intihar etmiş olduğunu ileri sürüp «Milliyet Sanat Dergisi», öte yandan da Âzem'in yenilmiş olduğunu ve dolayısıyla da Yılmaz Güney mitosunun aşılmış olduğunu ileri sürmesi, «Militan», filmin özünü algılayamamaktan ileri gelen bir tutarsızlık olsa gerektir.

## Yol yayınları

sunar

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN BEKLENEN ROMANI

# MAHUR BESTE

yakında çıkıyor

İsteme adresi: Zorlu Kitabevi, Sahaflar  
Çarşısı, No. 22 Beyazıt - İST.

# Haberler

## DEVRİMCİ SINEMA CEPHESİ ÇALIŞMALARI

Geçen sayımızda ilk haberini verdiğimiz -Devrimci Sinema Cephesi- yolundaki bu çalışmalar, oluşturulan platform düzeyinde devam ediyor. Şu anda platform içinde dokuz gurup yer almakta: İzmir Sinema ve Kültür Derneği, Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü, Taşkesti köyü sinemacıları, Fatih Halkevi Sinema Kolu, ODTÜ Mim, Fak, Öğr, Dern, Sinema Grubu, İYUKD, Yedinci Sanat ve Gerçek Sinema Dergileri ve bağımsız sinemacılar.. Yeşilçam'ın ilerici unsurlarının da yer alması beklenen platformda, her gurubun kendi ideoloji ve eylemi dışında, ortak olarak verilebilecek mücadele biçimleri saptanmaya çalışılıyor. İlk elde yapılacak çalışmalarla, platformun, katılan güçler tarafından yararlanılabilecek ortak araç gereçler' (ahcı, gösterici makineler, vb.) olmasına çaba gösteriliyor. Öte yandan geçmiş dönemlerde -devrimci sinema- adına yapılmış bulunan çeşitli kısa film denemelerinin de platform bünyesinde toplanmasına çalışılıyor.

Platform içindeki çeşitli güçler, bu arada sinema yapımı çalışmalarını da sürdürüyorlar. Gurup dışı sinemacıardan Ahmet Soner ve Ümit Aşçı'nın Karadeniz'in Bafra ilçesi üstüne yaptıkları belgesel film çalışması, kurgu evresinde bulunuyor. -Gerçek Sinema- toplu çalışma gurubunun çalışmalarını sürdürdüğü Haşhaş filminin ise bu ay içinde tamamlanması bekleniyor. Bir saate yakın uzunlukta ve 16 mm. olarak hazırlanan filmde -haşhaş- sorununun Türkiye ile ABD arasındaki tüm gelişmeleri yansıtılmak isteniyor. Hazırlanan filmin ayrıntılı senaryosu da -Gerçek Sinema- dergisinde yayımlanmış bulunuyor.. Platform içindeki guruplardan İzmir Sinema ve Kültür Derneği ile Taşkesti Köyü Sinemacıları da çeşitli film çalışmalarını sürdürüyorlar.. Bu arada, Nisan ve Mayıs ayları içinde önce İzmir Sinema ve Kültür Derneği, sonra da Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü tarafından birer «kısa film şenliği» düzenleneceği kesinleşti. İzmir'deki şenlikte 8 mm. lik filmlerin yarışmamasına karşın, Boğaziçi Şenliği'nde 8 mm. lik çalışmaların da değerlendirileceği açıklanıyor.. -Yedinci Sanat- ın İstanbul içinde çeşitli demokratik kuruluşlar aracılığıyla düzenlediği tartışılabilir film gösteri çalışmaları ve bazı senaryo çalışmaları da bu arada sürdürülüyor. -Yedinci Sanat- ın kurucularından Engin Ayça ise bir gurup çalışması içinde TV için dengesiz kentleşme ve gecekondular sorunları üstüne bir belgesel filmin çekimini sürdürüyor.

## «DEVRİMCİ SINEMA» AÇIK OTURUMU

TÜB - DER İstanbul Şubesi, 29 Aralık Pazar günü, -Devrimci Sinema Nasıl Olmalıdır- konulu bir açık oturum düzenlemiş ve Onat Kutlar'ın yönetiminde Lütfi Akad, Vedat Türkali, Atilla Dorsay, Tarkan Dursun K. ve Burçak Evren'in bu konu için konuşmacı olarak çağrıldıklarını ilân etmişti. Bu arada -Devrimci Sinema Platformu- adına TÜB - DER'e başyürüldü ve katılan kişilerin Türkiye'de sinema alanındaki tüm devrimci ve ilerici güçleri temsil

etmedikleri, platform adına da iki temsilcinin bu açık oturuma kabul edilmesi istendi. Bu istek kabul edildi ve açık oturum, Lütfi Akad'la Faruk Dursun'un bir gerekçe açıklamasından katılmaktan vazgeçmeleri, platformu temsilen «Gerçek Sinema» dan Yakup Barokas ve «Yedinci Sanat» tan Nezih Coş'un katılmalarıyla, ayrıca Onat Kutlar'ın yöneticiliği Burçak Evren'e devredip konuşmacı olarak yer almasıyla gerçekleştirildi. Açık oturumda derginiz yazarı Nezih Coş'un yaptığı konuşmanın genişletilmiş metni bu sayımızda yayımlanmıştır.

Oturumda tartışmaların ağırlık kazandığı konu, «devrimci» ya da «materyalist» sinemanın Yeşilçam'ın içinde gerçekleşip gerçekleşmeyeceği oldu. Ancak «devrimci» ya da «materyalist» sinemadan ne kastedildiği Yeşilçam çizgisini sonuna kadar savunan Türkali - Kutlar - Dorsay gurubunun açıklamalarından anlaşılmadı. Giderek İtalyan «yeni - gerçekçi» filmlerinden, Avrupalı burjuva sinemacılara kadar çeşitli örneklerin de «devrimci sinema» içinde yerli olabileceği saptırıcılığı ortaya atıldı. Konu üstüne yuvarak tanımlanalar getiren Türkali - Kutlar - Dorsay gurubu, Barokas'ın ve Coş'un tanımlamalarına katıldıklarını belirtmelerine karşın, aynı görüşlerin Yeşilçam'da gerçekleştirilebileceğini, uygulanabileceğini savunarak onlara ters düştüler. Bu konuda da çok özel bir sinemacılık geçmişine sahip Yılmaz Güney'i öne sürmekle yetindiler, herkesin bir Yılmaz Güney olabileceğini savundular. Bu konuda, özellikle Barokas, Yeşilçam içindeki «ilerici» sayılabilecek çıkışların bir cephe anlayışı içinde yadsınmayacağını belirtti; oturumu izleyenler, genel sinema hareketini kişilere bağlamaya çalışan Yeşilçam'cı guruba eleştiride bulundular. Coş da özellikle «devrimci sinema»nın bir alt - yapı sorunu olduğunu, bir sinemanın alt - yapı özelliklerine göre değerlendirilebileceğini, dünyadan örnekler getirirken de buna dikkat edilmesi gerektiğini belirtti ve Ayzenshtayn'ı, Vertov'u, Pudovkin'i savunanlara karşı kapitalist üretim biçimi içinde çalışan Brecht yöntemlerinin yapımdan, alternatif gösterim zincirine kadar bize daha uygun bulunduğunu, kapitalist düzenler içinde «devrimci» amaçlara uygun sinema çalışmalarının yapılarını sonunda nasıl «alternatif yapımlar ve dağıtımlar»ın gereği sonucuna vardıklarını anlattı. Barokas, ayrıca «materyalist sinema» sorununun bu tür açık oturumlarla halledilemeyeceğini belirtti. Bir izleyici, bu tür tartışmaların emekçi halka da indirilmesi gerektiğini söyledi. Coş, «Yedinci Sanat»ın gezginci tartışmalı gösterilerle bunu sağlamaya çalıştığını belirtti. Sonuçta, Barokas ve Coş, Yeşilçam dışı bir çalışma yöntemini heminsedikleri. Türkali - Kutlar - Dorsay gurubu ise «kısa film» çalışmalarına karşı olmamakla birlikte, Yeşilçam'ın asla terk edilmemesi gereği gibi güçleri bölücü, zayıflatıcı önerilerini yinelediler.

## YEŞİLÇAM'DA BUNALIM BÜYÜYOR

Türk sinema piyasası, güç geçtikçe zayıflıyor, güçsüzleşiyor. Bu sonucu etkileyen en önemli öğeler, televizyonun seyirciyi sinemadan kaçırması ve hayat pahalılığı olarak beliriyor. Yerli filmler, artık seyirciye hoş vakit geçirtcek tek araç, en ucuz eğlence değil. Ağah Üzgüç'ün tutanaklarına göre 1973'de 210 olan (179 renkli, 31 siyah - beyaz) film sayısı, 1947 sonunda 189 (182 renkli, 7 siyah - beyaz)'da kaldı. Üte yandan Meclis'e sunulan Belediye Gelirleri Kanunu tasarısı gerçekleşirse, belediyelerin yerli filmlerden alacakları en çok rüsum % 50'ye kadar çıkabilecek. Sinema çevreleri, kanunun bugünkü biçimiyle çıkınması için caba hareyorlar, yapımcılar Ankara'ya gidiyor, dernekleri aracılığıyla kanunun maddelerinde değişiklik yapılmasını istiyorlar. Sözü geçen kanunun olduğu gibi çıkması halinde, zaten düşük olan gelirlerin iyice azalacağı, yapımcının işletmecinin elinde daha bağımlı duruma düşeceği ve bu durumun Türk sinemasının yıkımı demek olduğu belirtiliyor. Olayların gelişmesi izlenmeye değer.



## «ARKADAŞ» VE GELİR REKORU

«Arkadaş» filmi, bugüne kadar Türk sinemasının en çok iş yapan filmi durumuna geldi. İstanbul'un Yeni Melek Reks. Şafak Güneş gibi yabancı film oynatan sinemalarında sırasıyla 5. 3. 2 ve yine 2 hafta gösterilen «Arkadaş» oynadığı öteki sinemaların gelirlerini de katılmasıyla, toplam olarak 1.200.000 TL. brüt gelir elde etti. Bu tutar, normal bir Türk filminin birinci vizyon normal İstanbul gelir toplamına 4 katını, iş yapan filmlerin gelirlerini (örneğin «Salako»: 430.000; «Karateciler İstanbul'da»: 450.000 TL.) 3 katını ve bu mevsim şimdiye kadar çok iş yapan filmlerin de (örneğin «Köyden İndira Şehire»: 675.000 TL.) 2 katını buluyor. «Arkadaş» in yalnızca Yeni Melek sinemasındaki 5 haftalık brüt gelir toplamı 350.000 TL. olmuş. Filmin Trabzonda 75.000 TL, Samsun'da 100.000 TL, ve Gaziantep'de de 155.000 TL. brüt gelir ile rekor kırdığı gayri resmi olarak belirtiliyor. Bunu karşılık İzmir ve Adana'da, yanlış tarihlerde vizyona girmesi, yağışlı havalarda açık sinemalarda gösterilmesi ve yerli film oynatan saloularda oynaması nedenleriyle umulduğu kadar iş yapmadığı söyleniyor. Ancak bu kentlerde de filmin gelirleri, öteki yerli filmlerin hepsinden daha yüksek.

## GÜNEY'İN SENARYOLARI FİLME ALINIYOR

Yeniden tutuklandığı için, sineca çalışmalarından uzak kalan ve cezaevinde senaryo çalışmalarını yapan Yılmaz Güney, firması aracılığıyla senaryolarını film haline getirtiliyor. 20 Ocak tarihinde İstanbul'da vizyona girecek «Endişe» nin dışında, Atıf Yılmaz, Güney'in daha önce yarım bıraktığı «Zavallılar» adlı tasarıyı bitirmeye uğraşıyor. Öte yandan Güney'in «İzin» adlı senaryosunun da «Güney Filmcilik Sanat Gurubu» tarafından tartışılarak film haline getirilmesi kararlaştırılmış bulunuyor. «İzin» in. genç yönetmenlerden Temel Güneş'nun yönetiminde çekileceği, Güney Filmcilik Sanat Gurubu adına da Altın Yalçın ve Umur Bugay'ın filmde yönetmen yardımcılığı yapacakları açıklandı. «İzin» filminin başrollerini Azra Balkan ve Halil Ergün paylaşıyorlar. Öte yandan Yılmaz Güney'e Batı Almanya'nın büyük yapımcılarından Solaris firması tarafından bir oyunculuk önerisi de gelmiş bulunuyor. «Nibelungen» adlı Alman destanında oynaması istenen Güney'e, filmir konusu da özet olarak gönderilmiş ve çekimin 1975 yılı içerisinde yapılması düşünüldüğü belirtilmiştir.

## YENİ SİNEMA KİTAPLARI

Yılmaz Güney üstüne yeni bir sinema kitabı daha yayımlandı. Gazeteci Ayhan Bardakçı'nın hazırladığı «Yılmaz Güney Olayı» adlı kitap, daha önce yayımlanan Altın Yalçın'ın «Yılmaz Güney Dosyası» ve Ağah Üzgüç'ün «Neden Yılmaz Güney» adlı kitaplarına göre, oldukça baştansavma ve deyim yerindeyse «apartma» niteliği taşıyor. Bardakçı, daha çok, Güney'in Yumurtalık'ta başına gelenlerle ilgili gazete haberlerinden alıntılar yaparak, hiçbir yorum getirmeden, sözümüne bir olayı açıklanmaya çalışıyor. Kitabın başına ve sonuna da daha önceki Yılmaz Güney kitaplarından ve Güney üstüne yazılmış yeni birkaç yazıdan eklemeler yapıpca, ortaya bir «kitap» çıkmış oluyor tabii. Bardakçı'nın çalışmasını, son günlerde Eccevit üstüne başlayan yayın furçası paralelinde bir «sömürü yayıncılığı» olarak nitelenecek gerekiyor. Bir başka sinema kitabı da Devlet Film Arşivi tarafından yayımlandı. Halit Refiğ'in «Harcında 4 Kadın» senaryosu, 207 adet fotoğrafı da kapsamına alan kitap, ofset tekniğiyle basılmış ve 10 TL. fiyatla piyasaya çıkarılmış. Bir başka film senaryosunun da «Gerçek Sinema» dergisi tarafından önümüzdeki aylarda yayımlanacağı belirtiliyor. Fran-



3. Tahran Şenliği Birincisi: PRENS EHTECAP (İran)

“da Jean - Luc Godard'ın öncülüğünde kurulan “Dziga Vertov Gurubu” nun yaptığı “İtalya’da Mücadele” adlı filmin senaryosu, “Bu grup ve bu film üstüne, “Yedinci Sanat” ın 3. 4 ve 5. sayılarında bir tanıtma yazısının yayımlandığını okurlarımız anımsayacaklardır” Vertov Gurubu’nun bugün ortadan kalkmış olduğunu da bu arada belirtelim.

### 3. TAHRAN ŞENLİĞİ SONUÇLANDI

26 Kasım - 5 Aralık tarihlerinde düzenlenen 3. Uluslararası Tahran Filtre Şenliği sonuçlandı. Filmlerin sansürsüz olarak gösterildiği şenlikte, 174’ü şenlik içi, 180’i de film pazarı bölümünde olmak üzere 354 film sunuldu. Yılmaz Güney’in “Ağrı” adlı filminin yarışmasız “Asya Sineması” dizisinde gösterilmesi nedeniyle Tahran’a giden ve şenliği izleyen Güney Film temsilcisi Altan Yalçın’dan aldığımız bilgilere göre, şenlikte yarışma filmlerinin dışında, “Yarışma dışı filmler”, “Şenlikler Şenliği”, “Miklos Jancsó’nun sineması”, “William Wyler’in sineması”, “Asya sineması” ve “İranchi yeni yönetmenlerin filmleri” gibi ek diziler de düzenlendi. Yarışma filmlerinin jürisi şu kişilerden oluşuyordu: Abdül Macit Macidi (Jüri başkanı, İran Plan ve Bütçe Komisyonu Başkanı), Şadi Abdüselâm (Yönetmen - Mısır), Juan Antonio Bardem (Yönetmen - İspanya), Gabriel Figueroa (Görüntü yönetmeni - Meksika), Miklos Jancso (Yönetmen - Macaristan), Gillo Pontecervo (Yönetmen - İtalya), Alain Robbe Grillet (Yönetmen, yazar - Fransa), Simi Garewal (Hindistan), Rouben Mamoulian (Yönetmen - A.B.D.), Peter Schamoni (Batı Almanya, Yarışmaya, Sovyetler Birliği, A.B.D., Arjantin, İtalya, İran, Mısır, Hollanda, İsveç, İngiltere, İsviçre, Fransa, Batı Almanya, Macaristan, İspanya uzun filmlerle, Polonya, Çekoslovakya, Yeni Zelanda, Avustralya, Bulgar-

istan, Finlandiya, Belçika ve Japonya ise kısa filmlerle katıldılar 22 uzun, 22 kısa filmin verildiği yarışma sonucunda, İranlı Behman Farmanan'ın «Prens Eltecap» adlı filmi «büyük ödül»ü aldı, Jürinin gerekçesi şöyleydi: «Soylu bir ailenin kanlı geçmişinin araştırılması, nileden birinin bilincinde yarattığı rahatsızlıkları usta bir paradedikle ortaya koyması, psikonalizi tahlil iplikleriyle çok başarılı bir biçimde örmesi nedeniyle». Kısa film alanında da «birincilik» İtalyanların oldu. Jüri, Káran Şirdelin Yağmurlu Gece'sini çizgi filmlere dahi yegledi. Uzun filmler alanında Macar Pal Soudor'un «Eski Güzel Günderin Futbolu» adlı filmi jüri özel ödülünü, «Jugoslav» adlı filmin yönetmeni Richard Lester'ın «en iyi yönetmen» ödülünü aldı. «Geçmiş» adlı İran filmindeki oyunuyla Behroz Vesuki en iyi erkek, «Dünyanın Ortasında» adlı İsveç filmindeki oyunuyla da Olimpia Carlisi en iyi kadın oyuncu ödülünü aldı, Mısırlı oyuncu Faten Hamama'ya ise güçlü oyunu ile seyircide Doğu'lu kadını toplum içindeki yeni ve sorunları konusunda ilgi uyandırmada katkı bulunduğuna için bir özel «onur diploması» verildi.

### DE SICA VE GERMİ ÖLDÜ

İtalyan sinemasının savaş sonrası döneminde, «yeni - gerçekçilik» akımının başlıca örneklerini vermiş olan Vittorio De Sica ve özellikle 1960 sonrası döneminde «toplumsal hiciv» denemeleriyle kendinden söz ettiren Pietro Germi geçtiğimiz aylarda arka arkaya öldüler. De Sica'nın da, Germi'nin de en belirgin özellikleri, ticari sinema düzeni içinde çalışırken, geniş seyirci kitlesine ulaşabilecek «popülist» çizgide bir anlatıma salıp olmaları, «entellektüel» sinemacılardan bu yönleriyle ayrılmalarıydı. Ancak politik ve militan bir sinema anlayışının güç kazandığı günümüzde, De Sica da, Germi de, «çağdışı» düzen sinemacıları olarak kalmışlar, düzenin isteklerine sorumsuz bir biçimde uymuşlardı. Bu sinemacıların anılabilecek başlıca filmleri şunlardır: De Sica: Kaldırım Çocukları, 1946; Bisiklet Hırsızları, 1948; Milano Mucizesi, 1951; Umberto D, 1952; Yuvasızlar, 1956; Altona Mahkûmları, 1962; Germi: Umut Yolu, 1951; İtalyan Nikâhı, 1961; Aldatılmış ve Terkedilmiş, 1963; Kadınlar ve Erkekler, 1966; Serafino, 1968.

## MAY YAYINLARI

Bilim dizisi: 31

# Büyümenin Ekonomi Politigi

Paul A. Baran

«Paul Baran'ın «Büyümenin Ekonomi Politigi» adlı eseri ülkesini «yeni sömürgecilikten» kurtarmaya çalışan bütün geri bıraktırmış ülke insanların bağımsızlık ve ekonomik kurtuluş savaşlarını güçlendirecek temel kitaplardandır»  
(Prof. Maurice Dobb)

Fiyatı 40 TL.

# Ülkeler

## Afrika sinemaları nereye gidiyor?

### Afrika sinemalarının toplu kurtuluşuna doğru

Arap ve Afrika sinemalarının en büyük sorunlarından biri, kuruluş günlerinden onbeş yıl geçmesine karşın, hâlâ aynı özelliği taşımakta devam etmesidir. Bu, gerçekten kendi kendini yöneten bir yapım tekelinin yaratılması ve Amerikalılara bağlı batılı şirketler tarafından yönetilen dağıtımın denetimi girişimidir... Ebu Keyser adıyla tanınmış Afrikalı bir sinema yazarı, kitabın en önemli ülkelerindeki durumu, aşağıdaki yazıda, kendi açısından anlatmaktadır. (Ecran dergisinin notu).

1966 yılında, 1. Kartaca Film Şenliği'nde ödül alan Osman Şemben'in *Kara Kız* adlı yapıtı, dikkati çeken ilk kara Afrika filmidir. O günlerde yalnızca *Mısır*'da bağımsız ulusal bir sinema vardı : O günün koşullarında teknik ve endüstriyel bir altyapı (stüdyolar, laboratuvarlar, yapım, dağıtım ve işletme birlikleri) ve hatta bir Yüksek Sinema Okulu dikkati çekiyordu.

Aynı tarihte, *Cezayir* sineması (ki bağımsızlıktan itibaren salonlarını ulusallaştırdığından dolayı büyük şansını vardı) henüz kuruluş aşamasındaydı; *Tunus* sineması «karma ekonomi» ye dayalı ulusal bir şirket (SATPEC) oluşturarak ilk «yenilik» denemelerine çekinerek girişti. Son olarak *Gine* kendi sinemasının ulusallaştırılması için köklü tedbirler aldı ama henüz bu uygulamaya tam olarak geçemedi.

#### ● BÜGÜNKÜ DURUM

*Gine* ve *Cezayir*, kendi sinema pazarlarını daha yararlanabilir bir duruma getirdiler. Her iki ülke de birbirleriyle bir bağlılık sağlayan ulusal bağımsız bir sinemaya sahiptiler ve Afrikalılararası tüm alışverişleri, uluslararası (kıtalararası) ilişkiye yeğliyorlardı. *Yukarı Volta* ve *Mali*



Henri Duparc (solda) BİR SÜRGÜN İÇİN KONÇERTO'nun çekiminde (Yukarı Volta)

İse iç pazarlarının darlığı ve çevrelerindeki yoksulluğa karşın, kısa süre aralıklarıyla 1971'de sinemalarını ulusallaştırdılar. *Tanzanya* 1972'de, *Dahomey* de 1974 yılının ocak ayında sinemasını ulusallaştırdı.

İşte böylece altı Afrika ülkesi, bu plân üzerinde kendi geleceklarini ellerinde tuttular ve gelişme yollarını kendi kendilerine yarattılar. Kuşkusuz, henüz ayrılıklar var (bu ölçüleri kabul etme dereceleri aynı değil) ama önemli olan, altı Afrika ülkesinin birbirini andıran ya da özdeş bir yapı ortaya koymalarıdır. Bu durum, aralarında bütün Afrika kıtasına örnek olması gereken yararlı bir birliğin kurulmasını sağlıyor.

Diğer ülkeler, daha az cesaretli ama yine de olumlu girişimler yaptılar. Fepaci'nin (Tüm Afrikalı Sinemacılar Federasyonu) çevresinde toplanmış sinemacıların baskısıyla birçok hükümetler «karma ekonomi» ye dayalı ulusal şirketlerini oluşturdular (Tunus'taki SATPEC örneği; Mısır'da Nâsır zamanında yürürlükte olan sistem; 1972 sonlarında Enver Sedat'ın önemli bir belgeyi bu plân üzerinde uygulaması..).

Öte yandan *Fildişi Kıyısı* da 1972'de Fildişi Sinema Kurumu'nu (S.I.C.) kurdu. *Senegal*'de de 1972'de Ulusal Sinema Kurumu (Sonaci - S.N.C.), 1974 yılının ocak ayında Senegal İthalat, Dağıtım ve Sinema İşletmesi Kurumu (SIDEK) kuruldu. Son olarak, *Tunus* 1969 ocak'ında, *Senegal* de 1974 ocak'ında, yabancı film ithalini ulusal sinema kurumları SATPEC ve SIDEK yararına tekelleştiren birer yasa yayımladılar. Kuşkusuz ki, kökten (radical) ve ılımlı iki yöntemin varlığı amaçlanana uygun düşmüyor. Hatta, Afrikalı sinemacıların dileklerine ters düşüyor. Ama hiç olmazsa bir durumu belirtmek yerinde olur; ılımlı girişimler bile ileriye dönük önemlice bir adım sayılır. Bu girişimler, içinde patlayıcı özellikte bir potansiyeli taşıyan ve özellikle dinamik bir aydın sinemacı

kesimine sahip Senegal gibi bir ülkede uygulandıklarında ilerisi için umut vericidirler.

Sonuç olarak kendimce iyimserim; ancak çağını tamamlamış bir tuma bağlı kalan ve tam bağımsızlığın olmazsa olmaz koşulu olan kültürel bağımsızlığı Afrika'ya tanımaktan kaçınan Avrupa - Amerikan karması şirketlerin ayak oyunları ve küçük hesapları karşısında uyanık olmak gerekir.

Ancak, uyanık olmaya, özellikle çağrıda bulunmak isterim. Çünkü aynı zamanda kaygı uyandıracak kimi nedenler de var.

*Mısır*'da Sinema Genel Örgütü'nün, 1972 yılında, özel girişimleri yöreklendiren ve yapay bir «nitelik göstergesi» (indicateur de qualité) düzenlemesi içinde kamu kesimini sınırlayan bir rejim tarafından tasfiye edildiği görülüyor.

Hatta *Tunus*'ta, (filmlerin yapımını durduran) SATPEC'in, «boş ve sonuçsuz» diye niteledikleri bir tekeli kabul etmeyen ve kârlılık (rentabilité) ve liberalizm adına bu tekelin ortadan kaldırılması için yetkilileri zorlayan kişilerin gitgide canlanan saldırılarının hedefi olduğu gözlenmektedir.

*Fildişi Kıyısı*'nda da S.I.C.'in, kendisine verilmekten kaçınılan malî olanakların noksanlığı karşısında ancak birkaç kısa metrajlı propaganda filmini finanse edebildiği görülmektedir.

Ünlü F ransız şirketleri Comacico ve Secma, Sahra'nın güneyinde, Afrikalı sinemacıların yaban domuzları mıdır acaba? Onlar başka bir Fransız şirketi olan Genel Sinema Birliği (U.G.C.) tarafından yeniden satın alındılar. Ancak bu birliğin politikasını çözümlemek, o an için kolay değildi.

Örneğin, Senegal'de bu birlik, çeşitli hükümetlerle, geniş ölçüde yeni sömürgeciliğin izlerini taşıyan işbirliği anlaşmaları imzalamak için çaba gösteriyor. Dakar'da, Birlik, SİDEC'in çevresinde veto hakkını kullanıyor ve bu, diğerleri arasında ancak bir ayrıntı olarak kalıyor. Öte yandan bir Amerikan şirketi olan ve Hollywood'un en büyük şirketlerinin karteli Amerikan Film İhracatçıları Birliği (Motion Picture Export Association of America - M.P.E.A.A.) tarafından oluşturulan Afram'ın amaçları hakkındaki kanılar, görüşler değişiyor. Bu Afram adlı şirket, çalışmaya başladığı birkaç yıldan beri biraz şaşkıncu gözükken bir ihtiyat içinde. U.G.C.'nin yerini almak için saatini mi bekliyor acaba? Acaba Afram'ın güttüğü bekleme politikasını, kendi kendileriyle rekabet etmekte çıkarları olmayan Amerikalılar tarafından el altından denetlenmekte olan U.G.C. olgusuyla açıklamalı? Bu soruları gelecek yanıtlayacak.

Her ne olursa olsun, tüm Afrikalı Sinemacılar Federasyonu (Fepaci) tüm yabancı film şirketlerini kıtadan dışarı atmaya ve onların yerine belli bir süre içinde bir Afrika dağıtım şirketini koymaya kesinlikle kararlıdır. Amerikalı ve Fransızların çabaları ancak artçı mücadeleler olabilir.

Ebu KEYSER

## Cezayir sineması

### "SİNEMA CEDİD" IN YAŞAMI YA DA ÖLÜMÜ

Aşağıdaki yazı Cezayirli bir üniversite öğrencisi tarafından yazılmış olup, Cezayir sinemasının küçük bir analizi niteliğindedir. «Sinema Cedid» (Yeni Sinema) etkinliğini sürdürmekte midir, yoksa bu akım bitmiş midir? Mollând Ben Salama, kendi açısından bu soruya yanıt getirmektedir. Yazının «Egean» daki önsözünde Guy Hennebelle, «Sinema Cedid» in «anahtar» film-i sayarak Sid Ali Mazif'in 1970'de yaptığı «Siyah Kızkardeşler» adlı filmden söz etmekte ve konusu 1954'de bir maden ocağı çevresinde geçen filmin, Cezayir sinemasında ilk kez, ülkenin ulusal bağımsızlık sorununu karşısında işçi sınıfının rolünü ele alan bir yapıt olarak dikkati çektiğini belirtmektedir - Y. S.

#### KISA BİR BİLANÇO

Tarım alanında devrimi öngören 8 Kasım 1971 Başkanlık kararnamesi «Sinema Cedid» in (Yeni Sinema) ortaya çıkışında da önemli bir rol oynadı. B ununla birlikte özellikle belirtmek gerekir ki, uzun zamanın beri harekete geçmiş bulunan sinemanın teknik adamlarının büyük çoğunluğunun da katkısı oldu bu olguda: «Sinema Cedid» in ortaya çıkış koşulları özel olarak sinemacılar, genel olarak da ilerici güçler tarafından yürütülen ideolojik bir mücadelenin sonucu oldu. Bu yeni film tarzı çok geniş bir sosyo-politik akıma bağlıdır. Sinema planında gözlenen bu estetik ve tematik bozuşma (değişme), güvenilir devlet adamlarıyla genç yönetmenlerin politik bozuşmaları (değişimleri) sonucu ortaya çıkmıştır. «Sinema Cedid» özellikle iki çeşit öge tarafından karakterize edilir:

a) Yeni temalar: Feodallerin ve bürokratların bildirisi; bağımsızlık savaşıyla başlamış olan devrimci sürecin devamını isteme.

b) Daha önceleri egemen olan estetikten farklı bir estetik; bunun belirli üstünlüğü, yalın, özentsiz, göze çarpmak istemeyen bir modernizmdir. Sinemacılar, okunabilir ve açık olmanın kaygısını duymuyorlardı. Brecht'in «mücadele gereksinmelerinin kendi estetiğini çıkarmak gerekir» görüşünü paylaşıyorlardı.

Bununla birlikte olumsuz iki çıkarım ileri sürüyorlardı:

a) Hiçbir film, fellahlar tarafından toprakların ele geçirilişi sürecini işlemedi. «Burjuvalaşmış» feodalleri yeni memurluk görevleri içinde görmek sakıncası ve Cafer Damarcı'nın *İyi Aileler* filmindeki gibi bazı ayrıcalıklar dışında, filmlerde tüm köklü değişiklikleri korkusuzca durdurma girişimleri anlatılmıyor.

b) Yine üzücü bir durum da Arap-berberilerin zengin kültür geleneklerinin sinemacılara bir esin kaynağı olmamasıdır. Gericilerin folklorizme karşı demagojik tutumlarıyla, bazı yönetmenlerin Sovyet tarzında bir sosyalist gerçekçiliğin ya da İtalyan yeni-gerçekçilik'inin fazlasıyla duygusal bir etkileniminde kalıp kalmadıkları sorulabilir. Bu son kusur Muhammed İftisen'in yapıtı *Genç Bir İşçinin Gınlığı*'nde görülüyor. Ayrıca bununla birlikte filmde televizyonun genç stajyeri de çok yeterli bir biçimde işlenmiş. *Kâbus* (1974) adlı bir başka filmde de, bir alt proleter'in hikâyesi, ihtiyar bir meddah tarafından anlatılarak bizim temel kültürümüzle bir bağ, bir ilişki kurulmaya çalışılıyor.

### GELECEKTEKİ YÖNSEMELER

Doğuşundan üç yıl sonra «Sinema Cedit» in ne durumda olduğunu sormak hakkına sahibiz. Kömürcü her zaman kömürcü müdür?

Bu yılki yapım parlak bir geleceği önceden sezme olanağı vermiyor. (Daha önce *Kavağın Yanında* adlı filmiyle başarı kazanan) Musa Hattat'ın *Müfettiş Tahir'in Tatilleri* adlı filmiyle piyasa epeyce canlandı Hattat'ın filmi, Cezayir'li Louis de Funès diye anılan komedi aktörü Hacı Abdurrahman'in oynadığı ticar amaçlı bir yapıttır. Ayrıca üç film bitmek üzeredir: Muhammed Buamari'nin *Miras*, Muhammed Lakdar - Hamina'nın *Ateşli Yılların Hikâyesi* ve Mustafa Bedia'nın *Hasan Terro Kaçıyor* adlı yapıtları. Son iki sinemacıyı, daha önce çevirdikleri, sırasıyla *Aralık* ve *Gece Güneşten Korkuyor* adlı filmlerine göre yargılamak gerekirse, onlardan pek fazla birşey beklenmemelidir. Buamari'ye gelince, bu kez, onun *Kömürcü* adlı filmi karakterize eden küçük burjuva görüşünü aşması bekleniyor.

Televizyonda «Sinema Cedit» in bir denemesi vardı; bu, önemsiz dramatik ve belgesel filmlerden biri olarak beğenilmiş görünüyor.

O halde «Sinema Cedit» (Yeni Sinema) ölüyor mu?

Bu soruya henüz tam bir yanıt veremeyiz, ama can çekişmeden önce alarm zilini çalmak da yararsız sayılamaz.

Dağın kalan Cezayir solu (birçoğları bu günkü F.L.N.'ye (Ulusal Kurtuluş Cephesi) girmeyi reddediyorlar) kitlelerin tarihsel gereksinmelerini karşılayacak güte değildir. Tarım devrimi savaşı henüz kazanılmamıştır. Bu savaşın ikinci ve üçüncü aşamasını, söz gelişi, bu devrimi yüklenen halk hareketinin gelişmesini (Cezayirli köylü ve gönüllü öğrenci militanların ulusal birliği) ve köylülerin toprakları ele geçirmelerini beyaz perdede görebilmeyi isterdik. Bu son nokta üstüne her vakit Sid Ali Mazif'in *Gönüllü Asker 73* adlı filmi anımsanabilir.

Cezayir'de işletmelerin sosyalist yönetimiyle ilgili yönetmeliğin uygulamaya konulmasıyla işçi sınıfının politika sahnesine girişinin hem altyapı düzeyinde, hem de içerik düzeyinde sinemanın niteliksel bir değişimine yol açacağı umut edilmelidir. Kendi örgütleri sayesinde (Görüntü-Ses Sanatları Birliği) Sinemacılar da, filmciliğe değgin kuruluşların sosyalist yönetimini isteyebileceklerdir. Böylece özerk bütçeleri olan



yapım atölyeleri meydana getirilebilecektir.

İvedi çabalar yarının Cezayir sinemasını bekliyor. Sinemacıların onları gerçekleştirecek çareleri bulmaya güçleri vardır.

İki yöntem, diğerleri arasında, gerçekten halkçı bir Cezayir sinemasının su yüzüne çıkmasına katkıda bulunabilir:

a) Doğrudan doğruya sinema (cinéma direct) yoluyla halkçı kaynaklara başvurma amacıyla geleneksel biçimlerin reddi. Louis Marcorelles kitabında doğru olarak belirtiyor: «Yeni bir sinema için gerekli öğeler: Doğrudan doğruya sinema (cinéma direct) modellerin felce uğratıcı etkisinden kurtulmaya ve özgün sinemalar yaratmaya, ulusal tarihi sinema yoluyla yeniden bulmaya olanak sağlıyor.» Bu teze örnek olarak, Ömer Emiralay'ın *Köyde Günlük Yaşam* adlı yeni bir Suriye filmi belirtilebilir.

b) Nükteye, mizaha (humour) başvurma: Halkın bu tanımama aracı, açık bir politik bilince ulaşmış öncü kişilerin elinde bir silâh olabilir; Kübalı Tomas Gutierrez Alea'nın filmi *Bir Memurun Ölümü* bu görüşe kanıt olarak gösterilebilir. Kâtip Yasin'in *Zekâ Tozu* adlı tanınmış bir oyundaki Djeha efsanesinden yola çıkarak (Djeha oyunun komik ve ahlâkçı kişiliğidir) yaptığı deneme de bir başka kanıt sayılabilir.

Şimdi beklediğimiz şey, gerçekten halkçı nitelikte bir Cezayir sinemasıdır. Bu terimin en iyi tanımını ancak Brecht'te bulunabilirdi: «Halkçılık şu demektir: Geniş kitlelerce anlaşılabilen, onların anlatım tarzlarını benimseyen ve zenginleştiren; onların görüş açısını benimseyip, düzelden ve sağlamaştıran; halkın iktidara gelecek kadar ileri kesimini temsil eden; yani halkın diğer kesimlerince anlaşılabilir biçimler içinde, gelenek ve göreneklerle bağlar kurarak, halkın yönetim erkine erişme özlemi içinde bulunan kesimine, şu anda bu yönetim erkini kullanan kesimin elde ettiklerini aktaran».

Mohand Ben SALAMA



Mali'den

bir örnek:

Süleyman Sisse'nin

BİR YAŞAMIN BEŞ GÜNÜ

film.

## AFRİKA VE ARAP FİMLERİNE TOPLU BİR BAKIŞ

Aşağıdaki yazıda Guy Hennebelle, başta Afrika ve kimi Arap ülkelerinde 1972 - 74 yılları arasında yapılan kısa ve uzun film çalışmaları hakkında toplu bir bakış getirmekte, filmleri kişisel beğeni ölçülerini içinde değerlendirmektedir. Biz bu yazıyı, Hennebelle'in görüşleriyle bağlanmamak kaydıyla, sinema çalışmalarını yeni başlayan bu Afrika ülkeleri üstüne okurlarımıza biraz olsun aydınlatılabilmek amacıyla yayımlıyoruz - Y. S.

### MADAGASKAR

Bu büyük adada 1973 - 74 yılı boyunca en göze çarpan ilerleme kuşkusuz sinemacılık alanındaki atılımdır. Aydın ve halk tabakalarının sinesinde, Tsiranana rejiminin devrilişiyle doğan umutların sonucu da bunu gösterebiliyor. Onları gözden kaybettiren ilk Madagaskar filmlerinde dikkati çeken şey, açıkça kendine özgü, ulusal bir stilin varlığı ve çok belirgin bir politik esinlenme üstünlüğü, hatta bazen bu stilin varlığının belirsizce kalışıdır.

Bu stil, 1973 yılında, dikkate değer biçimde kısa metrajlı *Kaza* adlı filmde, Benoit Ramampy tarafından kullanılmıştı. Tananarive'in bir banliyösünde, bir baba-oğul fazla hız sonunda bir genci ezerler ve genç fazla yaradan ötürü hastanede hemen ölür. Hekim olan babanın ilişkileri sayesinde baba-oğul gereğinde kanundan kaçabilirler. Kısa bir süre sonra, ölen gencin işsiz durumdaki babası, sarhoşluğundan ötürü para cezasına çarptırılır.

Bu kırılmanın Madagaskar sinemasının güzel ve iyi ilkbaharı habesini doğrulamasından sonra başka filmler de ortaya çıktılar

Madagaskar filmleri içinde bana en ilginç görünen orta metrajlı yapıt, Justin Limby'nin *Asakasaka*'sı oldu. Hayranlık verici bir etkileme gücü ve ustalıklı bir hikâye taşıyan film, bir büyük burjuva ailesinin kızını seven bir köylü çocuğunun dramını anlatmaktadır. Genç çocuk, kızı, tezlerini birlikte tamamladıkları üniversite sıralarında tanımıştır. Toplumun gerici önyargılarından kurtulmuşlardır; ikisi de ailelerinin kökenleriyle ilgili ayrılığı önemsemez, buna alayla bakarlar. Ama aileleri onları anlamak istemezler. Özellikle kızın ailesi, kızlarının «köylü oğlunu»ından taşıdığı çocuğun aldirılması için karşı tarafı zorlar. Yapılan gizli ameliyat başarısızlıkla sonuçlanır ve genç kız ölür. *Asakasaka*, daha çok eskimiş geleneklere bağlı ailelere sesleniyor; Fransızca'ya «sizin için iyi bir yapıt» deyişimiyle çevrilebilir.

Bir başka orta metrajlı film, Richard-Claude Ratovorano'nun yö-

nettiği 16 dakikalık *Örümcek Ağı* idi. Robert Enrico'nun *La Rivière de Hibou* adlı filminden esinlenmiş benzeyen bu yapıt, kişisel yaşamı kârlar, militan yaşamının da birikmiş anılarının etkisiyle idam ipinin önünde saldırganlık gösteren bir mahkûmu anlatıyor. Film boyunca yavaş yavaş, bu adamın 1971'de Güney Madagaskar isyanını izleyen bastırma hareketinin kurbanı olduğu anlaşılıyor (2500 kişinin ölümüne yol açan bir bastırma, önleme hareketi).. Bu ilk eser, «mükemmel» değildir ama iyi bir yönetmeni haberlediği görülmektedir.

Ignace-Solo Randrasana'nın yönettiği renkli, *Dönüş* filmi, ilk uzun metrajlı Madagaskar yapıtıdır. Bu film üzerine çelişkili yargılar bulunduğu görüldü. Bana göre, filmin konusu çok ilgi çekiciydi, ama anlatımı doğrusunu söylemek gerekirse oldukça yetersiz ve karmaşıktı. Film, hükümetin toprağa dönüş politikasıyla ikna edilmek istenen kentteki bir işsiz hikâyesini işliyor. Adama düşen toprak parçası, neyse ki, ona yaşayabileceği hatta ayrıca ekim de yapabileceği bir olanak sağlıyor. Ancak, ürünlerini satmak için pazara gittiğinde, kentte yaşayan özlemini duyduğu karısı başka bir adamla kaçıyor ve bu adam kadını başka yerde yaşamaya zorluyordu. Bu sonun anlam yönünden belirsiz kalması, kuşkusuz mükemmele doğru giden bir stilin bitmemiş karakterinden ileri geliyordu.

Öteki Madagaskar yönetmenleri arasında, 1971'de kısa metrajlı *Lalao Fahiny*'yi, çeken ve *Ifandana* adlı uzun metrajlı filminin hazırlıklarını yapan Nayvo Rahamefy'yi, 1970'de *Resimler* adlı altı dakikalık bir film yapan ve 1948'deki büyük sömürgeci baskısını ele alacak bir uzun metraj düşünen Hugo Raharimamantsoa'yı, *İşbirliği* adlı bir uzun metraj hazırlayan Freddy Randriamocliarivony'yi sayabiliriz. Bu son film, 1972 «Madagaskar mayısı» ndan yola çıkarak (karma evlilik sorunu) ulusal eşitlik düşüncesi üstünde durmaktadır.

Eğer genç Madagaskar sinemasının atılımı gerçekleştirilirse, yarıncıların estetik etkisinin göze çarptığı bazı Afrika sinemalarınınkinden daha özgün bir stille yedinci sanat zenginleşecek.

### SOMALI

*Gerçek ve Efsane*, İdris Hasan Diri tarafından yönetilmiş bir uzun Somali filminin adıdır. Göremediğim bu filmin senaryosunu özetliyorum: Görünüşte hiçbir özelliği olmayan sıradan bir adam, başbakan ile Amerikan elçisi arasındaki ilişkilerde aracılık etme görevini üstlenerek, kendisini devrim öncesinin kaosu içine atar. Tutuklanır, mahkûm edilir. Serbest bırakıldığında, devrim başlamıştır: Bu iyi niyetli adam, bu kez de yürürlükteki düzene uyabilmek ister, ancak kafası oldukça karışıktır. Politik yönden daha bilinçli bir Somalili öğrenciyi rastlar, ancak o da devrimci ve «gauchiste» (eylemci solcu) düşünceden yanadır. Adam öğrenciyi şiddetle reddedip kovar. O halk kitleleri içinde köklü ve doğru devrimci çizgiyi başka yollardan bulmaya çalışacaktır.

### KONGO

Bu yıl, Kongo'da ilk uzun metrajlı, konulu ve renkli film Sebastien Kamba tarafından çevrildi: *Bir Evlilik Fidyesi*. Jean Malonga'nın «Mfumu Ma Mazono Efsanesi» adlı romanından uyarlanan film.

geçmişteki sömürge öncesi döneminin kimi görünümünü yeniden yansıtarak, bugünkü toplum düzeni üstüne de düşündürmeye çalışıyor. Kam-ba, kadının bağımlı oluşu ve ailelerin sefler tarafından yönetilişine değiniyor.

## ZAİRE

Zaire sineması, gerçek bir varlık göstermiş gibi görünürse de kötü tanınır. 1973 eylül'ünde Beyrut Şenliği'nde gösterilen, Mulumba Mbuyi Yahama'nın kısa metrajlı filmi *Yasak Zevkeler*, bu ülkeden görebildiğim tek örnek. Uzun bir kişilik araştırma perdesi altında batı erotizminin değişimlerini işlemeye çalışıyor. Kwami Mambu Zinga'nın *Moseka* (1971) adlı filmi de, Brüksel'deki genç Afrikalı öğrencilerin kültürel eşitlik sorunlarını ele alıyor. Bu yönetmen «gönüllü çalışma» üstüne bir uzun metrajlı belge filmi de çevirmiş: *Salongo*. Öteki Zaire filmleri arasında da Bagalama Kayance'nin 30 dakikalık, *Mokili Fuara Gidiyor* (1971), Luntadila Luzolo-Mantiwila'nın 12 dakikalık *La Kinoise* (1967), Matondo Kamanka'nın 25 dakikalık *Detruire, disent-ils* (1970) ve 34 dakikalık *Özgürlük ve Toprak* adlı yapıtlar sayılabilir. Gerçekten Zaire'de toplam yapımın çok fazla olduğu sanılır, oysa bugün yılda bir uzun metrajdan fazlasının yapılmadığı görülüyor.

## GABON

Bu yıl boyunca, Gabon'da yapılan tek film Pierre-Marie Dong'un ilk uzun metrajlı yapıtı *Eşitlik* oldu. Film Afrikalı kişilik sorunu üstünde duruyor. Yönetmeni şunları söylüyor: «Batının haksız yayılmasına kuvvetle başlanmış olan günümüz Gabon toplumunu anlatmak, üstündeki kabuğu sıyırmak istedim. Benim ülkemde şu olgu desteklenir: Yerli «elit», Avrupalı «elit»in yerine geçmek ister. Ama bu yeni «elit», kitlelerin sorunlarıyla hiç ilgilenmemiştir. Bütün istediği, üstün durumdaki küçük Avrupalı zümreden sırası geldikçe yararlanmaktır.

Bu yönetmen daha önce, iki kısa film yapmıştı: *İnsani Dörtüyl ve Cenaze Patikası Üstünde*. Gabon'lu öteki uzun metraj yönetmenleri de Simon Augé ve Alain Ferrari (*Kumba Nereye Gidiyor?*) ve Philippe Mory (*Tamtamlar Sustular*)' dir.

Simon Augé, Gabon'un başkenti üzerine ilginç bir belge filmi de yaptı: *Bir Zamanlar Özgür Bir Kent Vardı*. Bu film, doğrudan çekimler ve arşiv günlüklerinden oluşuyor.

## KAMERUN

Kamerun sinemasına yeni katılan yönetmenler arasında Alphonse Beni, 1971'de *Yumruklarında Öfke*, *Bir Siyah Çocuk* adlı filmi yapmıştı. İlk uzun metrajı ise *Baştanbaşa Toprak* idi. Ayrıca folklor dansları üzerine herbiri 40 dakikalık, dört bölümlü bir film hazırlayan Gabriel Foki'yi de sayabiliriz.

*Bubu-Kravat* adlı orta metrajlı filmin yönetmeni Daniel Kamwa da,



Nijeri'li Alasan, Jean Rouch ile



U. Ganda'nın ŞEYTAN'ının çekiminden

ilk uzun metrajlı ve konulu Kamerun filmi yönetmiş olacak. Kamwa, Teknik ve Kültürel İşbirliği Örgütü tarafından senaryosuna verilen 200.000 frank tutarında bir ödülü kabul etti. Kamwa'nın *Pousse-Pousse* (Elle çekilen küçük araba) adlı film tasarısının teması, drahoma sistemine karşı mücadele.

### NIJERYA

Bir Nijeryalı tarafından gerçekleştirilen ilk uzun metrajlı film bu yıl boyunca ülkede gösterildi. *Alpha* adlı bu filmin yönetmeni Ola Balogun (filmi henüz göremedim).

### NIJER

Umaru Ganda ve Mustafa Alasan'ı anımsatan yeni birçok isim var bugün Nijer sinemasında: Claude François, *Ölümün Keman ve Tamburları*, *Casse Gucule*, *Serseri* ve *Çıldırın* gibi dört kısa metraj yönetti; El Hacı Damure Zika uzun metrajlı *Kokoriko*, *Bay Piliç* adlı filmi hazırlıyordu; Cingaraye Mayga, *Balon* adlı bir kısa metraj yönettikten sonra *Siyah Yıldız* adlı bir uzun metrajın hazırlıklarına başlamıştı; bir de Musa Alzuma O'Bardia *Kara Tanrıların Çarpışması* adlı bir kısa film çeviriyordu.

Yunus Hüseyini, *Sülük* ve *Paris Güzeldir* adlarında Avrupa sinemasından çok etkilenmiş iki kısa film yaptı.

Öte yandan Mustafa Alasan'ın, Doğu Almanya'lı bir sinemacı olan Anna Soering'le birlikte *Tula* adlı bir uzun metrajlı film çalışması yaptığını da belirtelim. Film Kuraklık temasını ele alıyor.

### FİLDİŞİ KIYISI

Henri Duparc'ın *Aile* adlı filminden sonra, Fildişi Kıyısı başka uzun metrajlı film çevirmedi. Bununla birlikte birçok uzun metrajlı filmin yapılacağı açıklanıyor. Désiré Ecaré'nin iki uzun film yapmakta olduğu belirtiliyor: İlki *Gülmekle Törelere Düzeltmek* adını taşıyor ve bu filmin Afrika'da futbola vakfedileceği (!) açıklanıyor. İkincisi de Afrikalı kadına ayrılacak olan *Memoi Tussa...* Daha önce başarılı bir kısa metraj

olan *Amanic*'yi yöneten Gnoan M'Bala da bir dolandırıcıyı konu edinen orta metrajlı bir film hazırlıyor: *Valizy*. N'dabian Vodio ise gençliğin suçluluğu üstüne *Sorgu* adlı bir uzun metraj hazırlıyor.

### SENEGAL

Bu yıl Senegal'den gelen çok sayıda uzun metrajlı filmler, umutverici çalışmalar olarak görünüyor. Efendice davranana saygı göstermek gerek: Osman Semben, ekim ayında dördüncü uzun metrajlı filmi *Xala*'yı gösterecek. Kendi romanını beyaz perdeye uyarlayan Semben, yeni Afrika burjuvazisinin dokunaklı bir taşlamasını yapıyor bu filminde... Mahama Traoré, *Reou-takh* ve *Laambaye*'dan sonra, birbiri arkasına iki uzun metrajlı film çevirdi: *Kambur Kargam*'da kuraklığın dramını ele aldı, *N'diongane*'de de bir kuran okulunu anlattı. Muammer Tiam, *Baks*'ı ve *Yamba*'yı (Hint Kenevir) yönetti; suçluluk ve kötü davranışlar içinde çöküşe giden gençlerin batılılaşmasını göstermeye çalıştı.

Yazıyı yazdığım sırada bitmiş olacak iki başka uzun metraj da *Seçme ve Bronz Bilezik*'tir. Oldukça kötü görüntülenmiş ve anlatılmış olan birincisi gerici değilse bile, açıkça geriye doğru bir politik eğilim taşımasıyla insani şaşirtıyor: Senegal'in bağımsızlığından sonra, Fransız ordusunda bulunan küçük rütbeli bir Senegalli subayın vicdan azabını anlatma bahanesi altında yönetmen anlaşılabilir bir biçimde ve beceriksizliğine karşın, her tarihsel dönemi savunma merakına kendini kaptırıyor. Bu film-den bir Senegallinin geriye doğru değişmesini mi görmelidir acaba? Teknik yönden çok daha başarılı olan ikinci film ise, bir yerli şefinin Dakar'ın ayaktakımı arasında yükselişini konu edinir; kulübesinden ayrılan köylü, büyük kentin kalabalığı içinde yaşamını sürdürebilmek için, serserilerden daha serseri olmanın ve ona benimsetilen ahlâk anlayışını kararlı bir biçimde ezip geçmenin gerekli olduğunu belirtir. Batıya özgü hareket filminin (film d'action) anlatım biçimleri içinde (Cango ve Ringo'lara da yan gözle bakarak) gelişen bu film, gerçekten büyük bir ticarî başarı sağlayacak gibi görünüyor: Ne utanç verici bir seçim.

Yeni bir Senegal sinemacısı ortaya çıktı bu yıl: N'gaydo Bah. Onun iki kısa metrajlı filmi. *Fırça* ve *Taksi Durağın*, ayakkabı boyacılarını anlatıyor. İtalyan yönetmeni Vittorio De Sica'nın *Kaldırım Çocukları* (Sciusia)'nın Senegalli kardeşleri bunlar.

Senegal sinemasının gelişimi, esas olarak, iki ulusal sinema kurumu, SIDEK ve (özellikle Abdullah Korke Sov'un yönettiği) SONACI'nın kurulmasıyla açıklanabilir. Kimi belirsizliklerine ve yetersizliklerine karşın öteki ülkeler de bu yararlı örneği uygulayabilirler.

### MORITANYA

Yönetmen Med Hondo, (*O Soleil* adlı filminden sonra) Fransa'da ikinci uzun metrajlı filmi de çevirdi: Teması göç olan *Les Bicots-Negres, Vos Voisins*, adlı bu film, göç olgusunu tümüyle yansıtan büyük bir fresk niteliği taşıyor. Yönetmen, önce Afrika'ya oranla Fransız burjuvazisini

stratejisini açıklıyor; sonra Fransa'daki göçmen işçilerin çeşitli görünüm-lerini sunarak, yeni Afrika burjuvazisinin baskıcı politikasını gösteriyor.

### LIBYA

Libya, iki uzun metrajlı film yaptı: Yusuf Muhammed Saban'ın *Tekerlek* ve Abdullah El Gugari'nin *Güneş Doğdu* adlı filmleri.

### FAS

Bu ülke, *Binlerce Kişi ve Bir El* adlı filmden başka, 1972'den beri, yalnızca Mısır - Lübnan ortak tasarısı olan *Yasak Duygu*, *Sessizlik*'in bir kötü kopyasını yaptı. Abdullah Mezbahî'nin bu filmi büyük ticarî başarı kazandı.

Kendi kendini yetiştiren ve çok az kimse tarafından tanınan Muhammed Osfur, 1970'de *Korkunç Define* adlı çok şaşırtıcı bir film yapmıştı. Bu film, bugün Western'den başlayıp, polisiye ve melodram'dan geçerek göbek dansı'na kadar uzanan farklı afyon filmlerinin, kullanılan ve kullanılabilir tüm öğelerini içinde toplamış bir «pot-pourri» (çok çeşitli etle yapılan yahni), en yüksek ticarî nitelikte bir yapıtı. Su götürmez bir biçimde, sinemasal yabancılaştırmanın bilinen en iyi örneğiydi. Kesinlikle görülmeliydi!

Dikkati çekebilecek birçok film bugün çekim halindedir : Mustafa Derkâvi'nin politik fabl'i *Anlamsız Birkaç Olay*, daha önce Fransa'ya göç



Hamid Benani IZLER (Fas)

sorunu üstüne *Si Mah* adlı bir kısa film de yapmış olan Mümin Smihi'nin *Tath Ökseotu*, ve Suhel Ben Barka'nın *Burada Petrol Savaşı Olmayacak* adlı filmi. Önemli kısa filmler arasında da Macid Reşiş'in donuk toplumsal alegorisi *El Borak*, her vakit Fas toplumunun tarihi üstünde durmasıyla tanınmış Ahmet Buanani'nin ilgi çekici bir anlatımı olan ama aynı ölçüde karışık ve anlaşılmaz yapıtı *Mémoire 14* sayılabilir.

Büyük ekonomik güçlükler içinde bulunmasına karşın, Fas sineması, öteki Afrika ülkeleri önünde, gecikmesini kapatacağa benziyor.

#### TUNUS :

Tunus sineması ise ileri adımlar içinde. 1972'den beri yedi uzun metrajlı film çevrilmiştir; ama hiçbirisi aksaksız bir bütünlük taşımaz. Ömer Khlifi, en iyi uzun metrajlı filmi olan *Uhumalar* ile, toplumda kadının eşitliği üstüne etkili bir yergide bulundu. *Ve Yarın* filmi yapan İbrahim Babeyi, köylerden göç konusunu ele aldı; bu yapıt, günümüzde yapılmış 20 uzun Tunus filminin en ilginçlerinden biri olmasına karşın, politik yönden tam bir açıklık taşıymıyordu; filmde rejimin sorumlulukları asla belirtilmiyor, yoksulluk ve sefalet, politik çözümlemenin yerini tutuyordu.. Şu üç film de özellikle başarısız oldu : Raşid Fersiyu'nun batı örneği bir kapalılık ve anlaşmazlık taşıyan *Yusra* ile Mısır tipi melodramlardan olan *Om Abbes* ve *Umi Traki*.. Geriye Abdüllatif Ben Ammar'ın görmediğim filmi *Baba* ve El Hamani'nin Filistin üzerine televizyon için çektiği film kalıyor.

Yarının Tunus sinemasının umutları, kuşkusuz Reda Behi (Turizmin politik hicvi niteliğindeki *Hyènes'lerin Güneşi*'ni hazırlıyor), Nâsır Ak tari (Celâli olayını, yani bu genç göçmenin Paris'te kapıcısı tarafından öldürülmesini ele alan *Büyükelçiler* filmi hazırlıyor) ve *Piknik* adlı denemesiyle tutturduğu çizgiyi sürdürmekte direnen Ferid Bugeđer gibi yönetmenler olacaktır.

#### MALI, YUKARI VOLTA, DAHOMEY, GANA

Mali'de genç bir işsiz serüvenlerini anlatan *Bir Yaşamın Beş Günü* adlı ilginç filmiyle Süleyman Sisse'nin adı belirtilebilir. Bir de *Tieman'dan Dönüş* filmi yapıyan Cibril Kuyete vardır.

Yukarı Volta'da, Cim Mamadu Kola tarafından yapılan *Paryaların Kanı* adlı film, oldukça ağır, didaktik bir hiciv niteliği taşır; hor görülen bir toplumsal kategori olan demircilerin bağlı oldukları kast düzenine karşı çıkar; iyi anlatılmış bir yapıttır. Bir başka Yukarı Volta'lı sinemacı Bernard Yonli'nin yapacağı *Barışma Yolu Üzerinde* adlı film de belirtilebilir.

Dahomey'de kısa filmler yapan Pascal Abikanlou ve Richard de Me-deiros'un adları sayılabilir.

Gana'da, ilk anda, Batı tarafından Afrika kültür hazinesinin yağmalanmasını konu alan *Beni Gizle* adlı kısa filmiyle Kwate Nee-Owoo dik-kati çeker. Günümüzde uzun filmler yapan yönetmenler arasında da Bernard Ocica ve Sam Aryetey sayılabilir.





Halid es Sıddık / ZALİM DENİZ (Kuveyt)

### LÜBNAN, SURIYE

Cezayir ve Suriye, sinemaları en çok gelişme gösteren Arap ülkeleridir. Mısır modellerini bütünüyle kıran Damas'ın genç sinemacıları, kesinlikle toplumsal ve ulusal sorunlara eğilen filmler çevirmektedirler. Kimi zaman da bu sinemacıların karışık Batı etkileri altında kaldıkları görülmektedir; Keys Zübeydi'nin *El Yazerli* filmi bunun bir örneğidir. Bugün Damas'da meydana getirilen en olumlu yapıt, Ömer Emiralay'ın *Bir Suriye Köyünde Gündelik Yaşam* adlı politik olduğu kadar plastik bir güce de erişen filmidir. Ayrıca Nebil El Melih'in *Bay İlerici* adlı filmi de sayılabilir.

Lübnan'da, 1952 yıllarında *Bilinmeyene Doğru* ve *Küçük Yabancı* adlı iki filmiyle, fazla dikkati çekmemiş bir yeni - gerçekçilik denemesi yapmış olan eski bir asker, George Nasser, üçüncü uzun filmi olan ve Filistin üstüne bir fabl niteliği taşıyan *Bir Adam Aranıyor*'u yeni bitirdi. Burhan Elavuye de İsraililer tarafından 1956'da gerçekleştirilen *Kefr Kassem* katliamının dehşetini yeniden yaşatacak olan aynı adlı filmi yaptı.

Kuveytli yönetmen Halid es Sıddık'ın *Zalim Deniz* ve Lübnan'lı kadın yönetmen Heni Srur'un *Kurtuluş Saati Çaldı* adlı yapıtları, Arap - İran Körfezi'ndeki yaşamı anlatan ilk filmlerdir.

Bütün bu filmlerin daha uzun bir süre Fransız sinemalarında gösterilemeyeceği söyleniyor. Bu yüzden Fransa'daki dağıtım düzeninin bir gün, baştan aşağı düzeltilmesi ve elden geçirilmesi gerekiyor ki, tüm ulusal sinemalar ülkemizde haklı bir dağıtımdan yararlansınlar. Bu gerçekleşene kadar, Arap ve Afrika filmleri için özel program yapacak bir sinema da mı ayırlamayacak?

Guy HENNEBELLE

FERİD BUGEDİR

## BİR AFRIKA SINEMASI KURAMI İÇİN

Tunus'lu yönetmen ve sinema yazar Ferid Bougedir, aşağıdaki yazısında, Afrika sinemasının genel durumunu ele alıyor ve bu kitle sinemasının çıkış yolları için görüşlerini belirtiyor. -Piknik- adlı filmiyle tanınan Bougedir, yazısında özellikle Afrika sinemasının, batı emperyalizmi karşısındaki durumunu inceliyor - Y.S.

## 1) AFRIKALI SINEMACININ DÜŞMANLARI

Herşeyden önce şunu söyleyerek söze başlayacağım ki, Afrikalı sinemacı filmlerini halka yönelmeli, ona seslenmelidir. Şimdiye kadar iki çeşit seyirci dikkate alınmıyordu : Avrupalı sinemaseverler ve Afrikalı geniş kitle. Bu iki ayrı film anlayışı içinde bir yandan Cibril Diop'un *Touki - Bouki* adlı oldukça iyi bir örnek sayılan ve Paris'in «Sanat ve Deneme Sinemaları» ölçülerine göre yapılmış filmi, bir yandan da Tidiane Aw'ın *Bronz Bilezik* adlı «karate» gibi hareket filmi modelleri üzerine yapılmış filmi belirtilebilir. Birçok Afrikalı sinemacı, bu iki terim arasındaki seçim zorunluluğu karşısında uzun süre yolunu aradı : Ya Avrupa için sanat yapmak ya da Afrika için ticaret.

Bu konuda açık bir görüş sahibi olmak, bizim için artık ivedilikle önem taşıyor. Afrikalı sinemacı, Batı'nın ondan beklediği sinemayı yapmamak için direnmeli ve halkına en yararlı olacak sinemayı yapmaya çalışmalıdır.

Dünyanın en sömürgeleşmiş yöresi olan Afrika kıtası, bugün uluslararası emperyalizmin iştahını fazlasıyla kabartmaktadır : Afrika'yla ilgilenen sayısız güçler burada Afrikalı sinemacının tarih içindeki durumunu unutuşunu ve Batı sinema okullarında (heyhat ki, herşeye karşın içinden çıktığımız okullar!) öğrendiği gibi gerçeklerden kopuk bir sanatçı oluşunu gözlerler. Bunun içindir ki Afrikalı sinemacı sürekli bir uyanıklık içinde olmalıdır. Eğer filmlerinin gerçekten halka yararlı olmasını isterse (ayrıca, düşüncelerini ne kadar çok iletebilirse), kendi düşmanlarını ve aynı zamanda da gereksindiğimiz öğretici ve halkçı sinemanın düşmanlarını tanımak, bilmek zorundadır. Kanımca bunlar beş bölümde toplanabilir :

- a) Geçmiş, şimdiki ve gelecek Batı emperyalizmi;
- b) Şartlanmış Afrika halkının büyük bir bölümü;
- c) Kendisi;
- d) Ülkesindeki resmi sinema anlayışı;
- e) Ticari ve endüstriyel sinema düzeni.

*Batı kültür emperyalizmi*

Burada kendimi konunun çerçevesi içinde sınırlayarak üstünde dura-

çağın şey, kültürel biçimiyle Batı emperyalizmidir. Ulaşılan bağımsızlıklara karşın, Afrika üstünde sömürgecilik çağından beri etkilerini göstermiş olan batı kaynaklı «kültür» propagandalarının yoğunluğu durdurulmadığı gibi, «yeni devletlerin egemenliğine saygı» da çabalar iki kat arttı. «Aydınlık» hâlâ eski anavatanlardan gelmeye devam ediyor. Kültürel yardımlaşma adı altında sunulan TV yayınlarının sayısı artık hesaplanamıyor. Ama acaba O.R.T.F. tarafından sunulan yayınlar arasında kaç tane Afrika yayınıdır? Ve her pazartesi, çocukları «Salut, les Copains» satın aldıkları sırada, aydın Afrikalıların «Le Monde», «L'Express» ve «Le Nouvel Observateur» almak için satıcı barakalarına hücum ettikleri görülmektedir. Batı sinemasına gelince, denilebilir ki, sömürgeleşme sırasında oynadığı her iki rolü valancı bir iyimserlikle oynamayı sürdürüyor.

*Birincisi*, doğal olarak bütün dünyada oynanan roldür: Yani gerçeğin dışına kaçmayı kolaylaştırmak, insanın iç dünyasının taşıdığı ıstırapları 90 dakika boyuca hafifleten bir merhem, bir umut olmak.

*İkincisi* ise daha tehlikelidir. Ekonomik bir üstünlükten kültürel bir adalet çıkarsamaktan ibarettir. Sinema da aynı okul gibi, kitap gibi, basın gibi arkeoloji gibi, Afrika'ya, batı düzeninin ve greko - romen uygarlığının «sonsuz» ve «doğal» üstünlük imgesini getirdi. Sömürülme durumunu unutturmak için bir afyon gibi tüketilen heyecanlar arasında, yumuşatıcı aşk hikâyeleri arasında, heyecanlı, sürükleyici polisiye filmler arasında, burjuva güldürülerinin alışılmış öğeleri arasında, savaş filmlerinin şiddet ve sadizmi arasında, sömürgeleşmiş insanın kandırılması tamamlandı.

Bu ideolojik yabancılaşma (ki batı ülkelerinin çalışan kitleleri üzerinde de gözlenebiliyor) Afrikalı seyirciler için iki kat büyüyor; çünkü bu batı filmleri onların dillerini konuşmuyor ve konuları onların ülkelerinde geçmiyor.



Ferid Buğedir / PİKNIK (Tunus)

Aynı zamanda, okul ve kitap kadar, sinema da Afrikalı insanı kendi kültüründen bütünüyle koparıyor, geçici efendisinin şekilsiz yansıması olmak için, ona ancak üstünlük karşısında geri çekilme isteği bırakarak kendi dilini dahi hor görmeye itiyor.

## 2) AFRIKA İÇİN NASIL BİR SİNEMA GEREKLİDİR?

Afrika'da yaşanılmış ekonomik sömürgeciliğin bozulma sürecinin bugünkü evresinde, gereksinme duyulan sinema anlayışı iki boyutta ele alınabilir :

a) Yabancılaşan batı sinemasının geçmişteki zararlarını onaracak, onunla savaştık ya da Afrika kültür farklılıklarının kaçınılmaz bir biçimde yeniden değerlendirilmesi yolunda ortaya çıkacak günlük zararları daha aza indireyecek bir sinema anlayışı (1).

b) Bilinç algılamasını geliştirerek Afrikalı insanı uyandıracak ve geçirdiği değişim döneminin çelişkilerini daha iyi çözümlemesinde ona yardımcı olacak, son olarak da kaderini iyiye götürmek için kendinden emin olmaya yöneltecek, afyon - sineması'na karşıt bir sinema anlayışı.

Örneklerin adlarına gelince, ilk kategori içinde Mahama Traore'nin *Kambur Kargam* ve *Ndiangane* (Senegal), Muhammed Buamari'nin *Kömürücü* ve Abdülaziz Tolbi'nin *Nua* (Cezayir), Yusuf Şahin'in *Toprak* ve Tefvik Salâh'ın *İsyancılar* (Mısır), Benoit Ramampy'nin *Kaza* (Madagaskar), Ridha Behi'nin *Yasak Eşikler* (Tunus), Süleyman Sisse'nin *Yaşamanın Beş Günü* (Mali) vb.. gibi filmleri sayabiliriz. Bütün bu filmler toplumlarının bugünkü çelişkilerini ele alıyor ve halkların aleyhine zenginleşerek ağgözü bir nitelikte ortaya çıkmış Afrikalı burjuvaların hoşuna gitmeyecek bir portre çiziyorlar.

Bana öyle geliyor ki, (a) ve (b) boyutları aynı film içinde bir arada bulunabilirler ama (a) olmadan (b) olamaz. Afrika sineması bu özelliğe sahiptir; sömürgeciliğin karanlığından çıkışta, kültürel kişiliği olan filmler, doğrudan doğruya politik olan filmlerden çok daha kaçınılmazdır. Gerçekten, kalbi ve beyni batıya dönük kalan bir adama ulusal bir yeniden - yapım'dan sözedeceksiniz..

Başka yerde «soven» olarak nitelendirilebilecek bu yerel filmler (örnek : Fransa'da Pascal Thomas'ın *Les Zozos* adlı filmi) şu sırada bizim için en kaçınılmaz biçimde gereklidirler. Ama (a) ve (b) nin bir arada bulunmasını ve Afrika sinemasının da böylece ortaya çıkmasını dileyelim. Bu nitelikteki sinemacı benim gözümde yalnızca Osman Semben'dir : Filmleri arasında, yeni Afrika bürokrasisi sorununu ele alan *Havale* (Mandabi, 1966), yeni burjuvaziyi şiddetle eleştiren *Xala* (1974) ve halk kültürünün zorbalığa karşı durmaya, direnmeye nasıl yardımcı olduğunu gösteren *Fırtına Tanrısı* (Emitai, 1971) sayılabilir. Osman Semben, günümüzdeki adaletsizliklerin tartışmasını, halkının kültürünün şematik olmayan bir betimlemesine bağlamayı bilen ender kişilerden biridir. Bunu

1. a. kategorisinin filmlerini «bir kültürün cezaize töreni» (Fanon) olan folklor filmle riyle karıştırmamalıdır. Önemli olan Afrika halklarının günlük yaşamını, dillerini, kendi özgün kişiliklerini, gereğinde eleştirel bir dille göstermektedir.



Senegal'li Osman Semben'in MANDABI (solda) ve KALA filmlerinden

yaparken de herkesçe anlaşılabilir bir halk hikâyesi biçimini de korumaktadır.

### 3) AFRİKALI SİNEMACININ EĞİLİMLERİ

Afrikanın sinemacının eğilimleri, yukarıda sıralanan dört düşmanı yeniden bölüyor :

a) *Ne pahasına olursa olsun, halkın hoşuna gitmenin çok fazla istenmesi*, batı sinemasının şemaları üzerine kopye edilmiş ticarî eserlerde de aşırılık yaratıyor, aynı işlevin yanısıra ulusal görünüşler ikili ya da üçlü sürüp gidiyor. Örneğin, Ahmet Raşid'in *Değnek ve Afyon* (Ceza-yir), Tidiane Aw'nın *Bronz Bilezik* (Senegal), Henri Duparc'ın *Abusuan* (Fildişi Kıyısı) gibi filmlerinde heyecanların kol gezdiği sahnelerde politik çözümlene önde geliyor. Afrikalı sinemacıların çok azı, bile bile ticarî film yapma isteğini açığa vurur: Bunlar Afrika halkına yaklaşmaya çalışmak için ancak bu stili kullanıyorlar, ama ne yazık ki «şartlanmış» olarak. Bu taktik özür ne yazık ki durumların % 99'unda yerel renkle süslenmiş olduğundan daha da tehlikeli bir hale gelen afyon sineması'nı yaratmaktadır.

b) *Terimin batılı anlamı içinde «sanatçı» anlayışına inanmak* ve onun «biçimler yaratmak» tan geldiğini düşünmek. Bu imge Avrupa'nın «elit» kesimi tarafından tüketilen, iyi işlenmiş stil araştırmalarıyla filmleri aşırılığa götürüyor. ama Afrika halkı için çok sık görülmemeyen bir stil. Örneğin, *Touki - Bouki*, *Mokhtar*, *İzler* vb. gibi çok parlak filmler, Afrika halkı tarafından biçimsel yönden bütünüyle reddediliyor. Bu filmler para ve enerji kaybına neden oluyorlar; onlara karşın Afrika'da Batı'nın çıkarları, sonuçta «yaratıcı» yı halktan ayırıyor ve estetik zevklerin içine atıyorlar.

Afrika *şimdilik* sinemanın bu çeşidine gereksinme duymuyor. Aç karına ne güzel müzik dinlenir, ne de güzel tablolar seyredilir. Sanat gerekli

ama öncelikli olmayan bir lükstür. Bu eğilimde olan yönetmenler kuşkusuz ki, sinemacının görevinin «sanat yapmak» olduğuna inancın yaygınlığından dolayı en güç ikna edilebileceklerdir. Tunus'ta her vakit gittiğim sinema derneklerinde (ciné - club), zarar, ticaret, kazanç da sanat'tı. Hoşa gitsin ya da gitmesin, uluslararası büyük yönetmenlerin birçoğunun değerinde olmayı bir anda gerçekleştirebilirdim; onların filmleri Afrika seyircisi önünde herhangi bir ticarî, değersiz yapıtla aynı afyon rolünü oynuyordu. Kısaca, bu kavramların çözümlmesi üzerindeki konuşma, yalnızca bir yanıltmaydı. Ne «sanat», ne de «ticaret» bizim için işlevsel bir kavramdır. Afrika «uyanana» halkın sinemasına gereksinme duyuyor. Sinemacı, arşivci ve tarihçi, bilinçleri kımıldatacak yüklü gerçeğin çözümlayicisi olmalıdır.

Daha sonra, kuşkusuz birçoklarının beklediği «sinema dilinin yenilenmesi» zamanı gelecek. Ama şu anda bize en gerekli olan şey, bize baskı yapan dil öğelerini (Sembene'nin filmleri İtalyan yeni - gerçekçiliği'ne benzer), hatta konuşmalarımızda basit bir araç olarak kullandığımız Fransız dilini de kullanmak pahasına, daima öğretici bir nitelik taşımış olan Afrika sözel geleneğinin biçimlendirdiği bir «okunaklılığı» sağlamaktır (2).

Kesin devrimin herşeyin önünde geldiğini düşünmek de idealisttir: Bunun araştırmaları ancak derece derece sürekli düzeltmelerle, varolan bu sinemanın kimin için iyi ya da kötü sayılacağıının her anda saptanmasıyla yapılabilir: Bunun yanıtı: Afrika halkı için.

c) *Ülkesindeki resmî sinema anlayışı.* Birçok Afrika ülkesinde, sinema hâlâ hükümetlerin propagandasını temsil etmektedir. Bu anlamda yapılan en hafif eleştiri, otoritelere karşı yıkıcı yıkıcı bir girişim kabul edilmiştir. İktidarın görüş açısının tersine ya da paylaşılan görüşe göre, Afrikalı sinemacı katılma, susma ya da sürgün arasında seçim yapacaktır. Herbirinde de, bu koşullar içinde kendi taktiğini resmî metne uydurmak zorundadır: Dağa varolan çelişkilerden yararlanmanın olasılığını ve hiçbir sistemin gediksiz olmadığına inanıyoruz.

d) *Batı ekonomisi modeli.* Afrika'daki dağıtım mekanizmasını ve sinema salonlarını tekellerine almış olan batılı sinema tröstlerine karşı mücadelelemiz, bize bir kere elde ettiğimiz ulusallaştırma hakkımızı unutturuyor; durum Afrikalı sinemacı için çok daha ciddi olabilir: Gerçekten şu anda, bir mal sayılan filmin «alım - satım» ına dayalı eski batı sisteminden başka bir sistem düşünmüyoruz. Filmlerimizi yararlandırmak için bilet parası ödeyen halka yapıtlarımızı göstermek için salonlarımızı geri almak istiyoruz. Ancak özellikle bu «milliyetçi» amaç, bizi kuvvetle iki

\*\*\* Ancak bu demek değildir ki, bölgesel dillerin çoğlğundan ne yapılacağını bilmediklerini ileri süren ve filmlerinde Fransızca veya İngilizceyi kullanarak Afrika'da ve dışarda böyleslikle daha geniş bir dağıtım sağlayacaklarını düşünen birçok Afrikalı sinemacının yaptığı gibi, Afrika sinemasında Fransızca veya İngilizceyi kullanmak gerekir. Oysa, uzun süre dışında tutulmuş olduğu beyaz perdede kondisini görmekte acele eden Afrikalı seyirci için «efendilerin dilinin» tarafsız olduğu nasıl ileri sürülebilir? Başka sinemacılar ise kıtanın tümüne anlaşılmasını sağlayacak çok görsel bir anlatım yapısı pahasına, bölgesel bir dil kullanmanın zorunluluğu üzerinde durmaktadırlar.

çıkmaza götürecektir :

1 — «Uyanış» sinemasının aleyhine, ticari sinemanın kaçınılmaz çöğalması. Heyecan satın almakla şartlanmış durumdaki halk, daima bunu daha fazla isteyecek. Hindistan, Türkiye, İran ve bir başka Afrika ülkesi olan Mısır gibi öteki üçüncü dünya ülkelerinin durumu, bir alarm sesini doğruluyor : Batı sisteminden kopye edilmiş bir sinema endüstrisini yerleşmesi, «diğer» sinemayı sıkıştıran «afyon sineması»nın pislğini meydana getirdi.

2 — Filmlerimizin gösterilmesinde sınırlama koymak. Biletlerinin parasını ödeyebilen kimselere yani kabaca, kentli küçük burjuvaya paralı oynatmak. Gerçekten kitlelere ulaşmak için ise, Afrika sineması her keresinde «kırsal» olmak zorundadır ve olabildiğince bedava..

### HANGİ YÖNSEMELER?

Sonuç nedir Daha henüz bilmiyoruz. Geçmişte ilk Afrika bağımsızlıklarını ertesi günlerinde ilân eden Fanon, bunu açıklamak için: «Üçüncü dünya ülkeleri için İnsan'ın Tarih'ini yeniden yapmak gerekir» demiştir. Diyebiliriz ki, Afrika sineması bir başka sistem keşfetmek için çaba harcamalıdır; bunun için de «her keresinde yeni bir sinema ve yeni bir insan yapmak» gereklidir. Şimdilerde, kimi Afrika ülkeleri (Gabon, Nijer, Fildişi Kıyısı) ciné - bus (gezginci olarak film gösteren otobüsler) şebekeleri ve «kollektif dinleme kulübeleri» oluşturdular. Bunlar TV devresiyle beslenmektedirler. Televizyon! İşte, toplumda iyi bir sistem. tüm ulusal topraklar üzerinde, az giderle yapılan, yalnız tek film kopyasıyla çalışan, «uyanış» sinemasına hizmet edebilecek ideal bir sistem... Ama hayal etmeyi bırakalım...

«Her ne olursa olsun, kârlılığa dayalı özel endüstri»ye sahip Afrika sinemasının kırsal ve bedava olmak için ancak Afrika Devletleri tarafından finanse edilmesi gerekeceği açıktır. Halkçı bir Afrika sineması için yapılacak gerçek mücadele işte bu evrede başlayacak : Afrikalı sinemacıların, gavriticarı çevrelere atanmalarıyla ilgili olarak kendi hükümetlerini ikna etmekten, kendi «uyanış» filmlerini oralarda gösterme hakkını elde etmelerine kadar bir mücadele.

Bu programın kabul edilişi açıkça rejimlere bağlı olacaktır : Bugün Cezayir'de görülen şey, başka hiçbir yerde olmayacaktır.

Ama kıtanın kurtuluşu görevini paylaşmak konusunda, Afrika sineması sensuz şansa sahiptir. «Endüstriyel» sinemanın tüm dünya üzerindeki rolünün bir sorun olarak ortaya konduğu bir çağda, sıfırdan başlama şansı (Sadoul'un «dünyanın en gençleri» diye vazdığı) vardır. Kara Afrika'dan Mağrip'e kadar aynı baskıya katılan ülkelerin birleşik bir cephe göstermesinden dolayı şanslıdır.

Bundan başka, Afrikalı sinemacılar, kıtanın tümü düzeyinde, uzun zamandan beri susturulmuş bir kişiye benziyorlar : Bir kere ağız tıkacı çıkarılmış, artık hiçbirşey isyanını bağırmasını önleyemez.

Evet. 1974 yılında Afrika sineması için, herşey olabilirlik gösteriyor.

Ecran 74 — Sayı 30

Çevirenler :

Nezih Coş — Ziyaşan Çengil

# İran sinemasının genel görünümü

## TARİHİ

Kacarlar döneminde, İran Şahı Muzaffereddin zamanında bir grup İranlı okumak için Avrupa'ya gider.

Şah'ın kendisi de 1900 Sergisi için Fransa'ya gittiğinde saray fotoğrafçısı İbrahim Han bu fırsattan yararlanarak ona birkaç film seyrettirir; Şah da onun aracılığıyla elden düşme bir kamera alır ve İran'a dönüşlerinde ondan, sokaklardan bazı şeyler ve özellikle de tekkeleri çekmesini ister ama din adamları buna şiddetle karşı çıkarlar. Şah'ın ölümlüyle kamera bir köşeye atılır ve unutulur, çünkü çok dindar olan Şah ailesinin bu tür gösteriler hiç hoşuna gitmemektedir.

Birkaç yıl sonra 1905'de Sahaf Baki ilk film dağıtım şirketini kurar. Pathé firmasının birkaç filmi göstermeye başlar. Fakat gerek İran halkının cehaleti, gerekse din adamlarının etkileri sonucu bu girişim iflas eder. Buna karşın Kacarlar sarayında yaşayan iki Rus (Rus Han ve Aga Yov) Sahaf Baki'nin başlattığı işi sürdürürler. Fakat bunlar da karşılığında Müstehid'i (bizdeki Şeyhülislâm gibi birşey) bulurlar, çünkü Müstehid, film görmüş ve bu sanattan hiç hoşlanmamıştır, hatta dine rakip olmasından bile korkmaktadır. Ama İranlılar gene de bilmedikleri bu gösterilere ilgi duymaktadırlar.

Bunun üzerine Müstehid, başka engeller düşünür : Preus Moynel - Doleh aracılığıyla bu tür gösteriler için çok yüksek bir vergi çıkartır, ayrıca izin de almak gerekmektedir; çünkü ona göre bu çeşit gösteriler siyasal çatışmalara yol açabilecektir. Gerçekten de o yıllarda Azerbaycan'da bir darbe hazırlanmaktadır ve kısa bir süre sonra Kacarlar hanedanına son verecektir. Böylece bütün sinema salonları kapanır gider.

Şah Rıza Pehlevi'nin hükümdarlığı sırasında sinemayla ilgilenen birçok yeni kimse aktüalite ve kısa filmler çekmeğe başlar. 1926'da Şah Rıza'nın taç giymesi Han Baba Han tarafından filme alınır.

İran'da gösterilen filmlere daha dublaj yapılamadığı için, orijinal filmin içine yer yer açıklamalar konmaktaydı.

1923'de Ohanyan, Dram Sanatları Okulu'nu (tiyatro okulu) kurar. Buraya ilk kez öğrenci olarak kızlar da kabul edilir. Bu tam bir devrimdir, çünkü kadınların sahneye çıkması yasaktı ve onların yerini hep erkekler doldürmaktaydı. Okulun eski öğrencileri sessiz filmlerde rol almaya başlarlar.

Ancak 1931 yılında, İran sinemasının kurucusu olan *Sepanta*, ilk sesli İran filmi («Lor Kabilesindeki Kız») Hindistan'daki «Imperial Film»





Daryuş Melruî / İNEK

stüdyolarında yapabilir. Bu ilk sesli filmin başarısı büyük olur ve daha başka tarihten ve edebiyattan esinlenen filmlerin yapılmasına yol açar. Fakat film şirketleri Sepanta'ya boşverirler ve Bağdat'tan, Lübnan'dan kötü ama ticarî filmlerin ithal edilmesini seçerler.

1936'da Sepanta'nın Firdevsî'nin hayatı üzerine yaptığı filmin yarattığı ilgi karşısında Şah Rıza da gidip filmi görür ve Gazneli Sultanı'nın filmdeki kişiliğinin' değiştirilmesini emreder. Sepanta, bu düzeltmeyi yapar, hikâyeyi değiştirir, fakat Hindistan'dan dönüşünde filmin değiştirilmiş durumunun uğradığı başarısızlık karşısında umutsuzluğa düşer ve film yapmayı bırakır.

Savaş sırasında, 1939 - 1945 yılları arasında, İran'da sinema çalışmaları durur. Doktor Kukhan yabancı filmlerin dublajını yapmaktadır. Onun sayesinde «La Bohemienne» (Çingene Kızı) ve Henri Decoin'ın «Le Premier Rendez - vous» (İlk Buluşma) filmlerinin dublajı yapılabilir. Dublaj İran'da bugün de yapılmaktadır. Doktor Kukhan 1946'da Mitra Film stüdyosunu açar. İlk filmi İranlı yazar Nizam Vefa'nın bir eserinden yararlanılarak yapılan «Hayat Fırtınası»dır. İranlılar Farsça konuşmaları olan ve İranlı ünlü oyuncular tarafından oynanmış bir film gör-

mekten şaşırırlar. Üç günlük başarılı gösterimden sonra film tam anlamında yatar. Tekniği iyi değildir, konusu oldukça bayağıdır, hiçbir çekici yanı yoktur, görüntüleri kötüdür.

O zaman Mitra Film ikiye bölünür. Bir kısmı yabancı filmlerin dublajını sürdürmeyi yeğlerken, Doktor Kukhan'ın da içinde bulunduğu ikinci grup Pars Film'i kurarak İran filmleri yapma kararlarını sürdürür.

1950-52 yılları arasında Kukhan Pars Film'e önce «Emirin Tutsağı» filmini yapar. Bu film Tahran'da bir sinemada yalnız 5 gün gösterilebilir; sonradan yaptığı «İlkbahar Çeşitlemeleri» filmi ise dokuz gün yerine ancak yedi gün dayanabilir. 1952 yılında yapılan «Utangaç Kız» tam üç ay gösterilecektir.

Kukhan Tahran yakınlarında daha başka stüdyolar da kurmuştur. Bu nedenle ona «İran sinemasının babası» denmektedir. 1953-57 arasında da bu stüdyolar 37 film yaparlar.

1968 yılında Pars Film, ilk renkli ve sinemaskop İran filmini Kukhan'a yaptırmıştır : «Kaçak Gelin». Bu film, ününü günümüzde hâlâ sürdüren Nâsir Melik Mutii'nin başrolü oynadığı müzikal bir komedidir.

1958'de Mehdi Misakyan kendi adını verdiği yeni bir stüdyo kurar. Bu stüdyo o zamana kadar yapılanlar içinde en masraflılarından biri sayılabilecek bir film gerçekleştirir: «Periler Gecesi». 1960'da yönetmenliğini Samuel Haçikyan'ın ve oyunculugunu da dünya güreş şampiyonu Fardin'in yaptığı «Geceyarısı Çılgılığı» nı çevirir. Fardin bu filmden sonra çok tutulmuş ve İran sinemasının en yüksek ücretli oyuncusu olmuştur.

1945'de Siyamek Yassemi'nin yaptığı «Karunun Hazinesi» filmi yalnız Tahran'da birinci vizyonda 900.000 seyirciyle, İran sinema tarihinin en çok iş yapan filmi olmuştur. Bu tür filmler sonraki yıllarda birçok İranlı sinemacı tarafından izlenmiştir. Bunlar hep benzer hikâyeleri işlerler, kentnin güneyinde yaşayan yoksul erkek, kentnin kuzeyinde oturan zengin kadına rastlar; erkek kadının zenginliği karşısında ilgisizdir, kadını terkederek ve basit insanların yaşadığı kendi çevresine döner çünkü para mutluluk getirmemektedir.

### GENÇ İRAN SINEMASI YA DA «AVANGARD» SINEMA

**Başlatanlar :** Genç İran sineması hareketli, Farsça sözlü olduğu halde İran gerçeklerini yansıtmayan bu sinemaya karşı çıkan bazı yönetmenlerin çabalarının sonucu oluşmaktadır. Bu yeni kuşak sinemasını başlatanlar arasında şu yönetmenler sayılabilir : *Ibrahim Gülîstan, Faruk Gafarî* ve özellikle de *Feridun Rahne*ma.

— *Ibrahim Gülîstan*, çeşitli kısa belgesel filmler yapmıştır; bunların bazıları da uluslararası şenliklerde ödüllendirilmiştir: «Ateş» 1961'de Venedik'te, «Dalga, Mercan ve Kaya» 1962'de San Francisco'da, «Marlık».. Gülîstan 1964'de Pesaro'da gösterilmiş olan «Tuğla ve Ayna» adlı bir uzun film de çekmiştir. 1973'de İran tiyatrosunun en eski ve ünlü kadın oyuncusu Loreta ile «Hazine» adlı renkli bir film yapmıştır.

— *Faruk Gaffari*, 1958'de «Kentin Güneyi» filmi hem yönetmiş, hem de finanse etmiştir. Filmin gösterilişinin ilk günleri az - çok ilgiyi çekmişken, yetkililerce gösterilmesi yasaklanmıştır. Yeniden gösterilmesi için bazı değişikliklerin yapılması istenmiştir, ama film hiçbir başarı kazanamamıştır. Bundan sonraki beş yıl içinde Gaffari, önemsiz bazı filmler yapmıştır. 1964'de binbirgece masallarından esinlendiği, günümüzde geçen «Kamburun Gecesi» filmi çekmiştir; bu film aynı yıl Cannes şenliğinde «eleştirmenler haftası» nda gösterilmiş, Karlovy - Vary şenliğinde İran'ı temsil etmiştir. 1965'de Locarno Şenliği'ne gönderilmiştir. Gaffari, 1973'de İran'ın güneyinde XIX. y.y. da geçen «Zanburak» (Taşınan Top) adlı adlı filmi renkli olarak çekmiştir. Halen Şiraz Sanat Şenliği yöneticiliğini yapmaktadır.

— *Feridun Rahnema* eski yıkık kent «Persepolis» üzerine yaptığı kısa bir filmle sinemaya başlamıştır. 1963 yılında Firdevsi'nin «Krallar kitabı» ndan esinlenerek konusu günümüzde ve geçmişte gelişen «Siyâvos Persepolis'de» adlı uzun bir film çekmiş ve burada zaman sorununun çözümü üzerine şiirsel bir anlatımı gerçekleştirmiştir. 1973'de gene «Krallar kitabı» ndan esinlenerek ikinci bir «Siyâvos» yapmıştır.

İran televizyonunun deneysel merkezinde çalışması sırasında yetenekli bazı genç yönetmenlere olanaklar tanıyarak ve onları destekleyerek ilginç bazı kısa filmlerin yapılabilmesini sağlamıştır.

1 — «Bir Karganın Ölümü», H. Kossar. Devletin paytonları taksilerle değiştirmesinden önceki bir paytoncunun son günleri anlatılmaktadır.

2 — «Geytariek Tepeleri», P. Kimyevî. «Geçmiş bizi tiksintiyle gözlemlemektedir» teması üzerine arkeolojik araştırmayı konu edinen bir röportaj filmi.

3 — «Bir Öykünün Ölümü», N. Nassibi. Yönetmenin kendi kendini



Behram Beyzai / SİS VE YABANCI



Perviz Kimyevî / MOGOLLAR

doğrulamaya çalıştığı bir «film içinde film» çalışması.

4 — «Ey, Gazellerin Koruyucusu», P. Kimyevî. Yoksullukları içinde İmam Rıza'ya sığınan kimselerin İslâm inançlarını bulmaları işlenmektedir.

5 — «Hassanlu'nun Vazosu», M.R. Aslanî. Bir arkeolojik kazı sırasında bulunan bir vazo yönetmene bugünü ve geçmişi karşılaştırma olanağı vermektedir.

6 — «İkbal», M. Asgarî. Savaş öncesi kuşağının son şarkıcısı üzerine yapılmış belgesel bir film.

Oluşturulan «Iran Zamin» (Iran Toprağı) bölümünde Rahnama diğer genç yönetmenlerin de filmlerinin yapımcılığını yapmaktadır.

Deneyisel merkezde filmler, geniş bir özgürlük içinde yapılmaktadır ve bu deneyisel filmler aynı zamanda üstün sanatsal değerler de taşımaktadır: Bu nedenlerden TV yetkilileri ilerici düşününlerin bulunduğu bölüme bir bölümün çalışmalarını engellemek için bu merkezi kapattılar.

### İRAN SINEMASININ GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

#### 1) Geleneksel sinema (ya da «Farsî» sinema)

İran'da çok önemli kültür çalışmaları siyaseti uygulanmaktadır (Şiraz Sanat Şenliği, Xenakis, Peter Brook, Maurice Bējart, Grotowski gibi ünlülere evsahipliği yapmıştır). Fakat halk hep bu gösterilerin dışında bırakılmıştır.

Kendisine iyi yolu gösterecek bir sinema eleştirisinin yokluğu sonucunda halk kolay algılanır bir sinemaya sığınmaktadır; buradaki filmlerde çoğunlukla «kahramanımızın» karısı ya da nişanlısı «kötü kişilerce»

ya tecavüze uğrar ya da öldürülür. Sonra filmin kahramanı intikamını alır ve kötülerini yokeder, ama sonunda polislerle polislerle giriştiği bir çatışmada öldürülür. Bu arada tecavüze uğrayan kadın, lekelendiği için pavyona düşer (tabii göbek dansı gösterisi burada kaçınılmaz bir gerekliliktir). Yılda bu tür filmlerden 70-90 tane yapılır. Bu türün en başarılı olan Mesud Kimyâi'nin «Geysir» inden sözetmek yerinde olur; çünkü bu film İran'da bütün seyirci rekorlarını kırmıştır ve birçok filmciye benzer filmlerin yapılmasını sağlamıştır («Geysir» filmi, Orhan Aksoy tarafından «Alın Yazısı» adıyla, müziğine kadar kopyalanarak yerleştirilmiştir — Çeviren).

Nâsır Tagvâi, Mogaddam Kerimî, Naderî, Hâtemi, Kirdel gibi diğer bazı yönetmenler, ticarî sinemanın içinde kalmalarına karşın değişik konuları işleyen çizgi üstü filmler yapmaya çalışmaktadırlar.

## 2) Genç sinema (ya da değişik sinema)

«Farsî» sinemanın kötü filmlerini desteklemek için, Devlet, Uluslararası Tahran Sinema Şenliği ile Tahran Çocuk Filmleri Şenliği'ni yapmaktadır.

Güzel Sanatlar Bakanlığı, İran televizyonu, Çocukları ve yetişkinleri geliştirme enstitüsü ticarî amaçlı olmayan kısa ve uzun sanat filmleri yaptırarak birçok sinemacının özgür çalışmalarına olanak sağlamışlardır.

Bu filmler genç İran sinemasının (ya da değişik sinemanın) doğmasına yol açmıştır. Bazı yapımcılar bu tür filmlerin uluslararası şenliklerde ödüllendirildiğini görünce, onlar da bu hareketin içine girmişlerdir.

## A — Uzun filmler :

- *Inek* (Gav), Daryuş Mehruî. Yapım : Güzel Sanatlar Bakanlığı. Kırsal bölgelerdeki sefaletin ve umutsuzluğun dramı. 1971 Venedik Şenliği özel mansiyonu. 1971 Şikago Şenliği özel mansiyonu. 1971 Şikago Şenliği en iyi oyuncu ödülü (İntizâmî).
- *Çeşme* (Çeşme), Arbi Ovanesyan. Yapım : İran televizyonu. Gaston Haustrate «Cinéma 72» dergisinin 167. sayısında film için şunları yazmaktadır : «Ovanesyan'ın Çeşme filmi Tahran Şenliği'nin en önemli yapıtlarından birivdi. Enfes fotoğrafları olan film, simgesel boyutlarda gelişen bir aşk öyküsünü anlatmaktadır.
- *Başkalarının Yanındaki Rahathk* (Ârâmeş Der Hûzûre Digeran), Nâsır Tagvâi. İran televizyonu. 1972 yılında Venedik Şenliği'nde gösterilen film, günümüz İran toplumunun sorunlarını incelemektedir. İki yıl boyunca sansür tarafından yasaklanan film, ancak 1972'de gösterilmeye başlanmıştır.
- *Siyâvoş 2*, Feridun Rahnema. Yapım : İran televizyonu.
- *Moğollar* (Moğolha). Perviz Kimyevi. Yapım : İran televizyonu. 1973 yılında Pesaro Şenliği'nde gösterilmiştir.
- *Karşı Çıkan* (Regbar), Behram Beyzâi. Yapım : B. Tâheri. 1972 Birinci Uluslararası Tahran Sinema Şenliği özel ödülü. Oyuncu Perviz Fânîzâde için özel mansiyon. Konusu : Helmat. Tahran'ın güneş kısmında bir okula öğretmen olarak atanmıştır. Öğrencisi olacak kimselerle okullar açılmadan tanış-

mak ister ve fakat bunlardan birinin ablasına âşık olduğu söylentisi çıkarılır. Çeşitli engellerle karşılaşır. sonunda okulu da, kentin o bölgesini de terkeder.

- *Postacı* (Postçi). Daryuş Mehruî. Yapım : Misagie stüdyosu. 1972 Berlin Şenliği evangelist kilise uluslararası jüri ödülü. «Cannes'da (Yönetmenlerin 15 Günü) dizisindeki en önemli gösterilerden biri» (Marcel Martin).
- B — *Kısa filmler* :

Kısa ve orta uzunluktaki filmlerin normal sinema salonlarına dağıtımını yapılamamaktadır. Bu tür filmler ancak fakültelerin salonlarında ve sinema kulüplerinde gösterilebilmektedir.

İlginç kısa filmler içinde şunları sayabiliriz :

- *Gezi* (Sefer). Behram Beyzâî. Yapım : Çocuk ve yetişkinleri geliştirme enstitüsü. 1972 Tahran Şenliği'nde çocuk filmleri kategorisinde büyük ödül. «Gezi» iki sokak çocuğunun öyküsüdür. Bunlardan biri ailesini aramaktadır, diğeri ise hayalî ana-baba'sının kendisine iş bulacaklarını ummaktadır.
- *P... Tıpkı Pelikan* (P... Mesle Pelikan), Perviz Kimyevî. Yapım : İran televizyonu. Konusu : Yaşlı Ağa Mirza 40 yıldır içinde yaşadığı harabeleri terk etmek istemektedir. Günün birinde bir pelikan gelir... 1973 Monte Karlo Uluslararası Eleştirmenler ödülü.
- *Ey Ceylanların Koruyucusu* (Ya Zâmane Âhu), Perviz Kimyevî. Yapım : İran televizyonu. 1971 Monte Karlo Şenliği jüri özel mansiyonu. 1971 Asya Şenliği, A.B.U. büyük ödülü.
- *Bilgi Ordusu*, M. Asgarî. Yapım : İran televizyonu. Konusu : Subay, öğrencilere ders anlatırken. içlerinden biri sınıfı terkeder ve ineğiyle birlikte kırlara gider.

#### C — *Özgür Sinema (Azâd Sinema)* :

Daha çok öğrencilerden oluşan bir grup sinemacı özgür sinema hareketini başlatmışlardır. Bu hareket 1964'lerden beri vardır. Bassin Nassibi'nin çabalarıyla onbeş günde bir yapılan gösteriler yoluyla İran'daki bu yeni sinema hareketi halk tarafından izlenebilmektedir. Filmler İran'ın çeşitli kentlerinde gösterilmektedir. 1973'de grup Şiraz'da Asya Genç Sinema Şenliği hazırlıklarına başlamıştır.

\*\*

İran'da 480 sinema salonu vardır. bunların 128'i Tahran'dadır. 30 milyon nüfuslu İran'da 1972 yılında 110 milyon bilet satılmıştır. En yüksek bilet fiyatı 10 TL. dolayındadır. Bir filmin maliyeti 600.000 ile 5 milyon lira arasında değişmektedir. 5-6 kişilik ekiplerle filmler çekilmektedir. Çekim sırasında ses alınamamakta, bu nedenle filmler sonradan seslendirilmektedir. Bir filmin çekimi normal olarak 3 - 5 hafta sürmektedir.

1973 Pesaro Bülteni  
Çeviren : Engin Ayça

# Yönetmenler

## Yusuf Şahin'le 'Serçe' üstüne bir konuşma

Aşağıda, Ferid Bugeđir'in yazısında sözü edilen ilerici Mısır yönetmenlerinden Yusuf Şahin'le "Serçe" filmi üstüne yapılmış bir konuşmayı yayımlıyoruz. 5. sayımızdaki "Cannes Defteri" yazısında da sözü edilen "Serçe", düzen içi ilerici sinema çalışmalarının bir örneği olarak dikkati çekiyor - Y. S.

### SERÇE (EL USFUR)

*Yönetmen/Yusuf Şahin. Senaryo Yusuf Şahin ve Lütfi El Kholi. Görünüşü yönetmeni/Mustafa İman. Müzik/Alı İsmail. Oyuncular/Seyfi El Dine, Salah Kabil, Muhsine Tefvik, Alı El Şerif, Yapım Oncic (Cezayir) - Mısır İnternet Films (Kahire). Yapım yılı, 1972. Süresi 105 dakika. ....*

— Yusuf Şahin, niye «Serçe»?

— «Serçe» (Le Moineau), belli bir anlamda, «Toprak» (La Terre) ile başlamış olan ve «Seçme» (Le Choix) ile devam eden bir üçlemenin üçüncü bölümüdür. Birinci filmde 1930 yıllarında Mısır toprağı fellâhlarının feodallere karşı mücadelesini anlatıyordum. İkincisinde bugünkü bir Mısır'lı aydının kabuğunu yırtma çabalarını gösteriyordum. «Serçe» de, Nâsırcı toplumun bozukluklarını göstermeye çalıştım.

— Yusuf Şahin, sizin politik anlayışınız radikalize olmuş (köktencileşmiş) görünüyor?

— Gerçekten düşüncelerimin filmden filme politik düzeyde durmadan geliştğine inanıyorum. Kara dönemlerim (periodes noires) bir yana bırakılırsa ben çok uzun zaman bulanık düşüncelere sahibolmuştum. Mısır'da neler olup bittiğini gerçekten anlayamamıştım. Bununla birlikte görüş açımın tamamen berraklaştđını iddia edemem. Ayrıca şematik anlayışlardan (idrâklardan) çekiniyorum. Değil mi ki, Mısır karışık bir ülkedir. Gerçek, ne kadar özenle hazırlanmış olursa olsunlar kuramsal açıklama çabalarının sandıklarından çok daha karmakarışıktır. Son olarak, benim nesnelere yaklaşımım, daha çok kavrayış duyarlılığıyla olur. Onların konularını kendime kabul ettirmek için, kişilerden, içinde bulunduğumuz koşullardan hoşlanmam gerekiyor. Benim doğal duyarlılığım daha çok bu doğrultudadır.

— «Serçe» yi nasıl gerçekleştirdiniz?

— Senaryoyu ünlü sol yazar Lütfi El Kholi ile birlikte yazmak için bir yıldan fazla zaman harcadım. Kimilerine göre «Serçe» nin kolektif



bir eser sayılması gerekiyor. Çünkü önce, 1967'de İsrail yenilgisine karşı, insanları gösteri yapmaya sokağa indirmiş olan şeyi bilmek için, her çevreden kişilerle uzun soruşturmalar yapmıştım; ayrıca da bu çalışmalarım sırasında kimi değerli gazeteci dostlarımın (Kahire gazetesi «El Cumhuriye» den Semir Ferid ve Lübnan gazetesi «L'Orient - Le jour» dan Semir Nasri) yardımlarını görmüştüm.

— «Serçe» nin kurgusunda (montaj) çok çalışıldı mı?

— Pek çok. Beş kez yeniden kurgu yaptık. Bu mesleğimde asla başı ma gelmemiştir. Filmin bir ucundan öteki ucuna aktarılmış sahneler var Dekupaj evresinde, önceden görülmüş olan kişileri kaybettirdim, filmi çıkardım. Gerçekten asıl hikâyemden biraz kaybetmiş olduğumu söylemem gerekir.

— Karşılıklı konuşma yöntemini uyguladığınız halde, neden dolaysız bir film (un film en direct) çevirmediniz?

— «Dolaysız sinema» benim çok canımı sıkıyor. Derin olarak, kitlelerin içine işleyecek anlatım biçimleri bulmak gerektiğine inanıyorum. Bu, «dolaysız sinema» ile ender olarak elde edilebilecek bir durumdur. Öte yandan, ben 1967 bozgunundan sonra, Kahire'deki büyük gösterileri de filme çekmiştim. Ancak, gece çekilmiş olan görüntüler, iyi çıkmadılar. Herşeyi yeni baştan yapmam gerekmişti.

— Filminizin sonunu (bozgun ve Nâsır'ın televizyondaki söylevi, sonra istifası karşısında halkın kendiliğinden gelişen gösterileri) ne zaman kararlaştırdınız?

— Başından beri. Bu filmin en önemli bölümüdür. Temel düşüncesi budur. Son bölümün işleviyle bütün hikâyeye kurulmuş oluyor. Bu bölüm olma-



dan «Serçe» nin hiçbir anlamı yoktur.

— «Toprak» filminde, kişiler arasındaki toplumsal sınıf toplumu da ha belirgindi.

— Kuşkusuz, ama tamamen «Serçe» de gerçekleştirmiş olduğum tiy-  
leme biçimini yeğlerim. Bu gerçeğe daha yakın, daha olumlu gibi geliyor  
bana. Benim için, «Serçe» filmi, yalnızca politik bir gösteri de değildir  
aslında. Ben herşeyden önce bir düşüncenin veya bir sınıfın söz taşıyıcısı  
olan film kişiliklerini çok sevmiyorum.

— Doğurma sahnesinin anlamı nedir? Bozguna karşın yaşamın de-  
vam ettiği düşüncesini mi belirtmek istediniz?

— Hayır, bütünüyle öyle değil. Elbette ki, bir çocuğun doğumu, her  
zaman yaşamın simgesidir. Ancak, savaşın orada olmadığı ölçüde, kişi-  
lerin hangi noktada yaşamaya devam ettiklerini özellikle göstermek is-  
tedim. Gazetelerin barış zamanındaki gibi spor yaşamında saymaya de-  
vam ettiklerini belirtmiş olacaktınız. Benim «Serçe» de ki amacım, İs-  
rail'deki «sionisme» ve Mısır'daki gerici çevreler arasındaki sözbirliğini  
göstermektir.

Orta - Doğu'da, ABD emperyalizminin ajanı olan İsrail karşısında  
ardarda yenilgilerimizin nedenlerini, doğrudan doğruya Mısır toplumu-  
nun içinde aramak gerektiğini söylüyorum. Vietnamlılar örneği, bize tek-  
nolojik ilerlemenin herşey olmadığını gösteriyor. Bir az gelişmiş ülke  
halkı, bir emperyalist ülkeyi, düzenli örgütlenmek ve bir halk savaşını  
gerçekleştirmek şartıyla yenebilir. «Serçe» nin temel mesajı budur.

Konuşmayı yapan : GUY HENNEBELLE

Ecran, Sayı 31

Çeviren: Nevin C. Coş

## Konuk Yayınları

P.K. 749 İstanbul

İleri Bir Demokrasi İçin :

Fransız Solunun

ORTAK HÜKÜMET PROGRAMI

(Marchais'nin önsözüyle)

Bu Ortak Programla Fransız solu, büyük sermayenin sosyal  
gelişmeyle ve adaletle bağdaşmayan egemenliğine karşı, ileri  
demokrasiyi, kapitalist olmayan bir gelişme yolunu ayrıntıla-  
rıyla önermektedir. (15 lira)

TESLİM OLMAYANLAR ÖLMEZ

Nikolai Chukovskiy

2. Dünya Savaşı sırasında Nazi ordularının Leningradı 900 gün-  
lük zorlu kuşatmaları karşısında onca fedakârlıklarıyla dire-  
nenlerin içli öyküsü (40 Lira)

# Soruşturma

## Koçeli - İzmit yöresi Türk ve Çin filmleri soruşturması

Hazırlayan : HİLÂL ATAN

**EMİNE TOPAL:** Yaş 16. İlkokul mezunu. Ev kızı. İnek otlatır. Müziği yapar. Boş vaktinde fotoroman okur.

— Sinemaya gider misiniz? Evet. Yerli filmleri severim. Çünkü yabancı filmlerin dili bana yabancı geliyor. Hangi türünü? Kavgah-döğüşlü olanını. Hele Cüneyt abinin kavgası, karate yapışı hoşuma gidiyor. O bizim gözbebeğimiz. Ne hissediyorsun kavgah filmlerden? Nasıl izah ediyim... Sanki ben de onlarla birlikte dövüşüyör gibi oluyorum. Haksızlıklara gelemiyorum nedense.

— İyi ama, filmde bir kişinin o kadar insanla dövüşüp başatması doğaldır mıdır sence? Ben öyle düşünmüyorum ki. Tam aksine, yüzlerce kişi bir adama yüklendi diyogidip yardım etmek geliyor içimden.

**SADIYE YAMANLICA:** Yaş 24. Evli. İlkokulu bitirmiş. Sekreterlik yapıyor. Günaydın, Saklambaç ve Kerime Nadir'i okuyor.

— Sinemayı sever misiniz? Hem de nasıl.. Yerli-yabancı ayırt etmem. Ciderim. Filmlerden modayı takip ederim. O senin moda dediğinin, insanların kişisel ihtiyacından çok, bir tüketim endüstrisinin kendi pazarlama değerlerini insana empoze eden gereksiz bir akım olduğuna ne dersin? Öyle ama, zorunluyuz bir bakıma. Çünkü modaya uymayana çevremizde hemen hemen yer yok gibi.

— Modadan başka filmler için düşündükleriniz? Vallahi ben filmi seyrederken iyisini-kötüsünü düşünmüyorum. Kafamı bile yormuyorum. Sadece bos zaman geçirmek, bir de modayı takipetmek için gidiyorum. Nihayet filmdir derim. Artistleri benim yerime düşünüp çevirmiş derim.

— Yani filmler sana göre hiç mi bir gerçeği yansıtmıyor? Hayır. Filmler üç aşağı, beş yukarı hep aynı oluyor. Hem benim iyi bir işim var. Evliyim, kocam var. Ne diye kafamı yorayım?

**SEYFETTİN ŞIK;** 15 yaşında. Seyyar çaycılık yapıyor. (Karamürşel kazası) Bir hatimi var. Dinî kitaplar okuyor.

— Sinemayı severim abla. Hele yerli filmleri. Hangi türünü? Kavgah olanlarını. Çünkü ben de kavgayı severim. Niçin kavgayı ediyorsun?



Emine Topal



Aşlı Sağlam

Bazan şart oluyor be abla. Konuşup anlaşmak daha iyi ama anlamayana dinsizin hakkından imansız gelir diyorum. En çok da Kolsuz kahraman filmi seviyorum. Kavga ederken karate yapması, perende atması hoşuma gidiyor.

— *Peki boş vaktin olsa okumayı mı seversin, karate yapmayı mı? Okumayı ama, nerede? Akşama kadar dizime kara su iniyor çay kahve taşmaktan. Peki, Kolsuz Kahraman'dan başka hoşlandığın filmler? Baba, Aç kurtlar, Çirkin Kral, Seyyit han... Hele o Yılmaz abinin (Güney) artistliği... Adam hiç haksızlığa dayanamıyor. Seviyorum. Çünkü ben de dayanamam. Zengin adamlar bizim memlekette her zaman paçayı kurtarıyor. Ciğersiz herifler eziyor, ağzı laf konuşuyor. Fakir olduğumdan mecburen dayanıyorum işte.*

— *Burada Kolsuz Kahraman'ın davranışını uygulamayı düşünmüyor musun? Ah abla ah... Düşünürüm ama, yalnız elimden ne gelir. Şimdilik susuyoruz işte. Ekmek parası...*

**NEZİR ERÖZEN / Yaş 24. Ticaret lisesinden terk. Muhasebe memuru. Orhan Gencebay'ı sesinden dolayı değil, şarkılarının sözünden dolayı seviyor. Sinemayı seviyor.**

— *Çin filmleri hakkındaki düşüncemiz? Vallahi nedense, bir yıldan beri çıplak açık filmlerle bu söylediğin çin filmleri seviliyor nedense. Büyük tezahürat görüyor. «Peki bu ilgiyi sen neye bağlıyorsun? Bir ke-re yaşıttım olan gençliğe fazla ilgi gösterilmiyor. Elinden tutanı yok. İşsizlik, tahsil çağına geldiği halde okuyamamak bir yerde onları sokağa atıyor. Kolveli, asalak, hırsız bir zibidi nesli türüyor. Adamlar da ne yapsın, boşalmak için... Çin filmine gidiyor.*

— *Toplum sorunlarıyla biraz ilgin var şu halde? Var ama, kendi başıma halledebileceğim bir şey yok... Sonra büyüklüğümüz varken bize*

bir şey düşmüyor maşallah.. Mesala bizim mahallede hep büyüklerin dediği oluyor. Bizim genç kuşağın da bir fikri var mı, soran olmuyor. Öyleyken bile onlar kadar para kazanıyoruz.

— *Yeşilçam'ı nasıl buluyorsun? Yeşilçam tabirini beğenmiyorum. Yeşil bizde murat demektir. Murat iyiye yönelenlere, idealeine erişip varmak demektir, Yeşilçam tabiri bu günkü uygulamasına göre yerinde değildir. Bir güzel sanatlar mensubu olarak Yeşilçam'ın Yeşilçam deyimiyle anılmasına karşıyım.*

— *Peki, sizce sinema bir boşvakit aracı mıdır? Yoksa düşünme etkileneceği aracı mı? Bir insanın boş vaktinde hiç bir şey düşünmedim demesi doğru değildir bence. Geleceğe dönük düşünceler, yurt içindeki bunalımlar, insanlarımızın daha rahat hayat şartları bize boş olmamayı, düşünmeyi öğreten şeylerdir. Ben günlük bunalımlarımdan kafamı uzaklaştırmak için bazı avantür filmlere gittiğim halde gene de bana bazı şeyler veriyor. Düşünüyorum.*

— *O halde Çin filmleri hakkında da düşümlüştünüz mü? Evet düşündüm ve bu Çin filmlerinin katıyetle yurda sokulmamasını istedim. Gazeteye yazı yazdım. Bunu önlemek için kültür ve dış ateşliklerimiz her türlü politik taktikler uygulamasını istedim. Çünkü bu Çin filmleri baştan haksızlığa karşı mücadele eder görünmesine rağmen bana göre devlet mekanizmasına karşı gelmeyi öğütüyor aslında. Komünizmayı ve de Mao rejimini yayar mahiyettedir.*

— *Yani siz, bu tür Çin filmlerinin Milliyetçi Çinden değil de, komünist Çin'den mi çevrilip yurda gönderildiğini sanıyorsunuz?*

— *Evet.. yani öyle değil mi?*

**ASLI SAĞLAM : Yaş 17. Ev kızı. Yerli filmlerle Orhan Gencebay müziğini seviyor.**

— *Genellikle yerli filmlerin hangi türünü seviyorsun? Kavgalı ve aşkılı olanlarını. Çünkü aşık filmleri benim başımdan geçenlere benziyor. Ara açan, sevgilisini arkadaşının elinden alan, kuyu kazanlara karşı karate filmlerini seyretmek ihtiyacını duyuyorum. Haksızlığa karşı yumruk atsam, uçsam devirsem diyorum.*

— *Filmler madem gerçek hayatınıza benziyor. O halde filmdeki gibi karşı koyma olanağı bulabiliyor musunuz? Neredee? Karşı koyamıyorum ki. Çünkü karate bilmiyorum. Zaten aşklar yaşansa da, yüzde doksan umutsuz bitiyor. İnsanlar ayrılıyor, geçinmiyor.*

— *O halde seyrettiğiniz filmler gerçekçi olmuyor değil mi? Evet Keşke olsaydı. Hayal oluyor. Bazan kendi yaşamadığımı filmlerdeki yaşasın diyorum. O da olmuyor. Olmayınca da ömrümüz tümüyle hayalle doluyor Demek çok hayal kuruyorsun? Elbette. Hayalsiz hayat olur mu? Peki hayal kurmak yerine kitap okusan olmaz mı? İsterim ama baştan suyumuzu kesmişler bizim. Okutmadılar. Çalıştırmıyorlar da. O zaman her şeyi gerçekmiş gibi hayalimde yaşıyorum.*



Mustafa Akçan



Türkân Çelik

— *Elinde olanakların olsaydı çeçvrene topluma ne gibi faydan olurdu? Yoksullara yardım ederdim. Kimsesizleri giydirir, doyururdum. Türkân Şoray'ı kimsesiz çocukları evlât edindiği için seviyorum zaten.*

**MECİT TURCAN:** (İzmit) Yaş 28. Lostra boyacısı. Dügünlerde davul çalıyor. Müziğin her türünü, bir de, köy konulu yerli filmleri seviyor.

— *Niçin köy konulu filmler? Efendim ben köyliüyüm aslında. Susuz Yaz beni çok etkilemişti. Ne Bakımdan? Şimdi hatırladığıma göre filmdeki özellik şöyle oluyordu: Erol Taş hapse düşen kardeşinin karısını alıyordu. İşte bu benim çok gücüme gidiyordu. Düşünün ki, bunlar bizim ülkemizde oluyor. Yılmaz Güney'i de seviyorum. Halkın gözünden bir parçayı canlandırıyor.*

— *Bir yönetmen olsaydın, ne gibi filmler yapardın? İbret ve aşk filmleri yapardım. Gidişatlar yaşama biçimine uysun isterdim. Meselâ bu günkü genç kızlarımızın fazla açılması, gençlerimizin saç uzatması Türk geleneğine aykırı düşüyor.*

— *Çin filmleri için fikriniz? Ha, bak onları severim. Onlar başka âlem. Keskin ve dövücü özellikleri var. Saçmalıklar da olmuyor değil ha ni. Ne gibi? Meselâ bir insan otuz kırk insanı önüne katıp döğüyor. İnsanın elinde silâh bile olsa, bu kadar insanı döğemez. Döğemez ama karate olarak güzel işte. Seyrediyoruz.*

**TÜRKÂN ÇELİK:** Yaş 17 İlkokul mezunu. Ev kızı. Boş vakitlerinde Teksas-Tommiks okuyor.

— *Ne tür filmler seviyorsunuz? Önceleri aşktı. Şimdiyse Karate. Çünkü aşktan nefret ediyorum. Çünkü bana çok etki etti. Çünkü hınc almak, bana oyun edene çanta-ayakkabı yerine tekme yumruk atmak istiyorum. Demek çok kinlisiniz? Evet. Peki beğendiğiniz yerli oyuncular Cünet Arkin'i bir de Yılmaz Güney'i seviyorum. Bazan sevdiğim*

erkeğin Cüneyt gibi karateci, Yılmaz Güney gibi iyilik dolu olmasını istiyorum.

— *Peki cinde okuma olanağı olsa, hangi mesleği seçerdin?* Hostes veya trafik polisi olmayı seçerdim. Ama anamgil onlar orosbu mesleği dediler. Yoksa trafik polisi olsaydım, o geçerken bize laf atan, hızlı araba süren zengin piçlerini yakalar, virha ceza yazardım.

**MUAMMER ERDOĞAN:** (*Karamürsel*) Yaş 12. *İlkokul mezunu. Büfe işletiyor. Kuru yemiş, ciklet ve cigara satıyor*

— *Sinemayı seviyor musun?* Daha gitmek nasip olmadı be abla. Babam köyde. Amcamla kalıyorum. Bırakmıyor. Akşam büfe kapandıktan sonraysa sinemalar dağılıyor. Bitmiş oluyor. Zaten bitmese de, film için bekliyemem. Yorgunluktan uyuyakalıyorum. Yalnız kahvedeki televizyona ara sıra bakıyorum. Dünya maçlarını seyrettim. Fenerbahçeliyim abla.

— *Peki, Yılmaz Güney diye birini duydun mu?* Duydum tabii. Filmini görmedim ama, cikletlerden bazan resmi çıkıyor. Biriktiriyorum.

— *Bu yıl orta okula gidecek misin?* Gitmeyi istiyorum ama amcam bırakmaz. Zaten babam hiç. Çünkü biz fakiriz. Amcam, sen okula gidersen köyde baban aç kalır dedi. Ben okuyamam abla.

**DOĞAN BEYKURT:** (*İzmit*) Yaş 36. *Orta okul mezunu. Buzdolabı tamircisi.*

— *Beğendiğiniz filmler?* Yerli ve yabancıasını severim bir de en çok aşk ve köy konulu olanını *Film seyrederken n e gibi düşünceler ahr içini?* Düşündüğüm filmde olmazsa üzüldürüm.

— *Düşündüğün şey nedir?* Toplumun yaşadığı çileyi, halk zümresinin gerçeği filmde olsun istiyorum. *Hangi gerçek bu?* Meselâ Yılmaz Güney'in filmleri.. Tam halkın yaşayabileceği konuları ele alıyor. Umut

— *Düşündüğün şey nedir?* / Toplumun yaşadığı çileyi, halk zümresinin gerçeği filmde olsun istiyorum. *Hangi gerçek bu?* Meselâ Yılmaz Güney'in filmleri.. Tam halkın yaşayabileceği konuları ele alıyor. Umut filmini çok beğenmiştim bu yüzden.

— *Çin filmleri üstüne görüşleri niz?* Saçma şeyler derim. Zaten anladığıma göre halk o tür filmleri bir eğlence vasıtası olarak ele alıyor. *Fakat gençler tutuyor. Sebebi?* Bizim gençliğe bakma sen. Bazen bilinçli aydın oluyor. Bazan da ne yapacağını bilemiyor. Ahlâk seviyesi düşüyor. Bence bunlar hükümetin gençliğe fazla eğilememesinden doğuyor.

**ISMAİL HAKKI.** Yaş 23. *Orta ikiden terk. Memur, Yabancı filmler iteknik ve çekim olarak üstün buluyor. Bizde ise Yılmaz Güney'i seviyor.*

— *Niçin Yılmaz Güney?* Çünkü Yılmaz Güney senaryo ve konu bakımından gerçek bir ilerleme yapmıştır. Ülke gerçeklerini anlatıyor. Derdimizi onda bulmak mümkündür. *Sizce kaliteli filmlerimizin sayısı niçin azdır?* Ben sinema eleştirilerini okurum. Anladığıma göre devlet baba

filmcilerimizin elinden tutmuyor. Bir futbol takımı için milyonluk stad-yumlar yapıyor ama, sinema için para ayırmıyor. Kalite ve teknik yönü bu bakımdan eksik doğuyor filmlerin.

— *Çin filmlerine gittiniz mi?* Evet.. Spor yönünden, bir de hareketli kamera oyunları yönünden hoşuma gidiyor. Konu yönünden ise sevmeme imkân yok. Çünkü insanı izleyici yapıyor. Düşündürmüyor. Başladığı noktadan bitirdiği noktaya gidip getiriyor. Oysa seyirci koyun değildir. Ona da birşeyler bırakmalıdır. Ayrıca, madem hep sinema üstüne soru sordunuz. Bir konuyu daha açıklamak istiyorum. Bizim yerli sinemalarımızda işletmecilik açısından söylemek istediğim bir şey varki, o da şudur : Film başlarken ve de on dakikalık dinlenme aralarında reklam yapılmasını istiyorum. Burada seyirci olarak, işletmeci bizim duyup işitme hakkımızı reklâmı yapılan mal sahibine satıyor.. Üstelikte bizden para alıyor. Bu benim gücüme gidiyor doğrusu. Budala yerine konuluyoruz. Yazarsanız memnun olurum.

**SUMER BOZKURT.** (*Tavşancıl*). Yaş 32. Orta ikiden terk. İşçi. Mil-liyet, Günaydın okuyor.

— *Sevdiğiniz film türleri?* Kovboy filmleriyle, Karaoğlan, Malkoçoğ-lu, Tarkan ve Kara Murat serili macera filmlerini seviyorum. Çünkü za-manın nasıl geçtiğini bana unutturuyor.

— *Boş vakitlerinin düşünmeden geçmesi, sana zevk mi veriyor yani* Öyle tabii. İnsan sıkıntılı anlarında dinlenmek için sinemaya gidince, bir de düşünsün mü? Kafa mı dayanır buna?

— *Peki, en beğendiğin bir Türk filmi söyle misin?* Yılmaz Gü-ney'in «AĞIT» filmidir. Yılmaz abi çok sade ve hakikatleri gösteriyor. Nedense onu seviyorum. Onu bir yerden tanıır gibi oluyorum. Bizim doğudaki insanları, zavallı olanları erkekçe oynuyor. İnsanı düşündürüyor.

— *İyi ama, senin deminki düşünmeden film seyrediyorum ilkene bu sozlerin ters gelmiyor mu?* Canım o başka.. İnsan ciddi şeyler gördü mü, ne de olsa düşünüyor. Ama düşünmekle dertler azalmıyor ki. Azalmaz ama, düşünerek sıkıntıların nedenini bulmak mümkün olur böylece. ...

**MUSTAFA AKÇAN.** (*Meşukiye köyü*) Yaş 31. İşçi. İlkokul mezunu.

Sinemayı severim. Yerli - yabancı ayırtetmem. Ama tekniği ve canlı konuları bakımından tercihim yabancı filmlerdir. Eskiden bizde bir Eşref Kolçak vardı. Beğenirdim. Şimdiyse Yılmaz Güney'i.

— *Çalıştığınız fabrikada mesleki filmler gösteriliyor mu?* Sendika bazan gösteriyor ama, pek faydalı olmuyor. Hem filmler yabancı, hem de, ikide bir kopuyor. Eski film yani. *Peki, dışarda hoşunuza giden filmler?* Genellikle polisliye ve ajan filmleri.. Aslında toplum gerçeklerini anlatan filmler olsa, ajanlı olanına hiç gitmem..

— *Bir film yapımcısı olsaydınız, hangi konuları ele alırdınız?* Kalkın-mamızı, gençliğin eğitilmesini, kadınlara öğütleyici filmler yapardım. *Boş vakitlerinizde hangi kitapları okuyorsunuz?* İş kanunlarını, işçi dünyası-nı. Meydan dergisini falan okurum.

# Kaynaklar

## 1974'DE ÇEVİRİLEN TÜRK FİLMLERİ

Agâh ÖZGÜÇ

67) MAHÇUP DELİKANLI (r) - Y.: Orhan Aksoy/s.: Ahmet Üstel/G.y.: Kaya Ererez/O.: Tarık Akan, Gülşen Bubikoğlu, Nazan Adalı, Birtane Güngör, Hakkı Şen/Y.e.: Aktün F. (İrfan Ünal).

Öğrenimini Avrupa'da yapan mahcup bir gencin öyküsü, Mahcup delikanlı, güzel bir genç kadınla tanışır. Ne var ki mahcubiyeti nedeniyle açılmaz. Bu konudaki ilk girişimi kadın yapar, ilişki kurarlar. Bu arada delikanlı, ilişki kurduğu kadının kızkardeşiyle tanışır. Bu defa ona âşık olur. Fakat, genç kız, ablasıyla olan ilişkisini öğrenince aradan çekilir. Ve sonunda delikanlı sevdiğine kavuşur.

68) BATTAL GAZİNİN ÖĞLU (r) - Y.: Natuk Baytan/S.: Duygu Sağıroğlu/G.y.: Mustafa Yılmaz/O.: Cüneyt Arkın, Zerrin Arbaş, Bilâl İnci, Yavuz Selckman, Hikmet Taşdemir, Nazan, Adalı, Nevin Nuray Mine Sun/Y.e.: Uğur F. (Memduh Ün).

Bir intikam öyküsü, İhtiyar Battal Gazi, bir Bizanslı Kumandan tarafından öldürülür. Battal Gazinin oğlu büyür ve yıllar sonra babasının intikamını Bizanslı kumandanından alır.

69) SAYMADIM KAÇ YIL OLDU (r.) - Y.: Nuri Ergün/S.: Recep Filiz/G.y.: Erhan Canan/O.: Tennur Solak, Altan Bozkurt, Yıldırım Gencer, Ali Şen, Nubar Terziyan, Feridun Çölgeçen, Özden Yüce/Y.e.: Nur Plâk F. (Erol Solak).

Bir aşk öyküsü. Zengin bir çiftlik sahibinin oğlu, fakir bir köylü kızını sever. Fakat bu ilişkiye babası karşıdır. Bu nedenle de kız köyü terkeder. İstanbul'daki amcasının yanına gider. Köylü kızı bu büyük kentte şarkıcı olur. Çalıştığı gazinonun patronu da ona ilgi duymaktadır. Bu ara çiftlik sahibinin oğlu ortaya çıkar. Ve yıllar önce ılgal ettiği yavuklusuna kavuşur.

70) ANASININ GÜZÜ (r.) - Y.: Jose Sanchez Alvaro/S.: İrfan Atasoy/G.y.: Muzaffer Turan/O.: Richard Harrison, İrfan Atasoy, Teresa di Sario, Alicia Leoni, Erol Taş, Figen Han, Türkân Erdem/Y.e.: İrfan F. (İrfan Atasoy).

Kadınların sırtından geçinmek isteyen iki hovarda serüvincinin öyküsü. İki arkadaş çeşitli serüvenlerden sonra kapana sıkışır. İki kız kardeş, iki hovarda gence âşık olurlar. Ve iki kız kardeş, babalarına sevdikleri gençlerle evlenmedikleri takdirde intihar edebileceklerini söylerler. Zor durumda kalan baba silahlı adamlar kiralarak iki hovarda genci buldurur ve onları gene silah zoruyla kızlarına nikâhler.

74) ŞİRİBİM ŞİRİBOM (r.) - Y.: Sırrı Gültekin/s.: Sadık Şendil/G.y.: İzzet Akay/O.: Üztürk Serengil, Meral Orbonsay, Ateş Böcekleri, Nalan Çöl, Güzin Üzipek/Y.e.: Osmanlı F. (Mehmet Karahafız).



Çapkın bir kocayla avukat eşinin öyküsü. Avukat kadın, iki erkek kardeşin davasını üzerine alır. Bu ara çapkın koca bir raslantı sonucu dâvâhların kız kardeşleriyle tanışır. Ve çapkın koca, iki kardeşin düzenledikleri bir baskın sonucunda yakayı ele verir.

72) KIBALIK SERSERİ (r) — Y. : Mehmet Aslan / s. : Rauf Ozaugül / G.y. : Mükremin Şumlu / O. : Yılmaz Koksak. Seyyal Taner. Turgut Üzatay. Hayati Hamzaoglu. Uğur Perveroğlu / Şafak F. (Alaettin Perveroğlu).

İki ayrı kimliğe bürünen bir delikanlının öyküsü. Delikanlı şehirde zengin ve aptal, köyde ise uyanık, artist meraktır. Zengin delikanlı bir kızla evlenmek ister. Fakat, kız onun aptal olduğunu anlayınca evlenmekten vazgeçer. Kız bu kez uyanık olan delikanlıyla tanışır. Ve sonunda olaylar hütünüyle aydınlığa kavuşur.

73) ALMANYALI YARIM (r) — Y. : Orhan Aksoy / S. : Erdoğan Tüneç, Fuat Uzlüer / G.Y. : Çetin Gürtop / O. : Filiz Akın, Kadir İnanır. / Y.e. : Erel F. (Türker İnanoglu).

Bir Alman kızı ile, bir Türk işçisi arasında geçen aşk öyküsü. Zengin bir Alman ailenin kızı Maria, bir otomobil fabrikasında çalışan Murat'la bir trafik kazası sonucu tanışır. Ona âşık olur. Ne var ki iki gencin ilişkisi duyulunca, Maria'nın babası bu aşka karşı çıkar. İki sevdalı genç Türkiye'ye kaçarlar. Peşlerinden gelen Maria'nın babası bir oyun sonucu Murat'ı Almanya'ya döndükleri sırada esrarla polise yakalatar. Murat suçsuzluğunu ispat etmek için kaçar. Bu kaçış sırasında bir polisi öldürür. Murat, Maria'nın yardımıyla Türkiye'ye kaçarken gümrük kapısında polislerle çatışır. Ve iki genç bu silâh çatışma sırasında birlikte ölürlər.

74) PUSU (r.) — Y. : Fikret Uçak / S. : İlhan Engin / G.y. : Dinçer Ünal / O. : Tamer Yiğit, Meral Zeren, Gönül Hancı, Erol Taş, Ergün Rona / Y.s. : Gaye F. (Nedret Erdur).

Namushu ve mert bir babanın öyküsü. Oğul, evlenceği gün, düğüne gelen çengî kızı kaçırıp, dağa kaldırır. Baba, oğlunu kendi eliyle yakalayıp, Jandarmaya teslim eder. İki yıl sonra oğul hapisten çıkar. Aynı köyden, bir cinayet işlemiş bir delikanlı da özgürlüğüne kavuşur. Köyüne döner. Bu ara köyü bir çete basar. Çetenin reisi, yıllar önce öldürülen gencin babasıdır. Adam oğlunun, kumarda hile yaptığını ve bu nedenle öldürüldüğünü öğrenince bir karara varamaz. Ve gene de final intikamla noktalanır.

75) GARIP KUŞ (r.) — Y. : Yücel Çakmaklı / s. : Bülent Oran / G.y. : Cahit Engin M. : Yıldırım Gürses / O. Ediz Hun. Necla Nâzır, Ahmet Mekin, Kuzey Vargın, Tufan Tümer, Turgut Boralı / Y.e. : Elif F. (Yücel Çakmaklı).

Bir heykeltıraşın aşk öyküsü. Nazmi, uzun yıllar ayrı kaldığı çiftliğine döner. Küçük bir kız olarak bıraktığı Zeynep büyümüş, yetişkin bir kız olmuştur. Aralarındaki ilgi aşka dönmüşür. Ve bir süre sonra evlenirler. Bu ara, komşu çiftlikteki Mahmut, Zeynep'e saldırır. Boğuşma sırasında uçuruma yuvarlanan Mahmut, çocuğun kendisinden olduğunu söyler Nazmi'ye. Bu iftira yüzünden Nazmi ile Zeynep'in hayatı yıkılır. Genç kadın intihar eder. Nazmi sonunda herşeyi anlat, ama artık iş isten geçmiştir. Son çare olarak oğlunu arar bulur.

76) REŞO (r.) — Elia Kazan'ın «Viva Zapata» adlı filminden / Y. ve S. : Çetin İnanç / G.y. : İzzet Akay / O. : Tamer Yiğit, Fatma Belgen, Ahmet Mekin, Reha Yurdakul, Kâzım Kartal. İ. Hakkı Şen, Feridun Çölgeçen / Y.e. : Gülgen F. (Melih Gülgen).

Kurtuluş savaşı sırasında geçen bir öykü. Padişah taraftarı Efîm paşa, Yunan generali ile işbirliği yaparak Türk köylerine hücum ederler. Köyün yağız delikanlısı Reşo ile kardeşi

Veysel bir katliam sırasında düşmana karşı çıkarlar. Bu ara Veysel hapse atılır. Reço'nun evi basılır. Anası, babası ve karısı öldürülür. Reço da taraftarlarıyla birlikte karşı hücum geçip Yunan generali ile paşayı öldürür. Ve Yunan askerlerine ganimetlanan Reço tuzağa düşürülerek kahpece kurşunlanır.

77) ÇILGINLAR (r.) — Y. (ve S. : Safa Ünal / G.y. : Cahit Engin / O. : Türkân Şoray, Ekrem Bura, Yaşar Yağmur, Altan Bozkurt, Ekrem Gökkuş, Hikmet Taşdemir / Y.e. : Cem F. (Yahya Kılıç — Deniz Kalkavan).

Gangsterler çetesi tarafından «yem» olarak kullanılan bir genç kadının öyküsü. Gangsterler genç kadını zengin bir iş adamının üzerine sürerler. Fakat sonunda zengin iş adamının, bir esrar şebekesinin reisi olduğu ortaya çıkar. Böylece iki çete arasında büyük savaş başlarken genç kadınıla şebeke reisi arasında bir aşk başlar. Ve sonunda, aşıkılar istemiyerek birbirlerini öldürürler.

78) KARDEŞ (r.) — Y. : Orhan Elmas / Ş.S. : Erdoğan Tünaş / G.y. : Orhan Kapkı / O. : Hülya Koçyiğit, Orçun Sonat, Ferda Büyükgüneş, Yaşar Yağmur, Kayhan Yıldızoğlu, Osman Alyanak, Hulusi Kentmen, İhsan Yüce, Feridun Çöğgeçen, Nubar Terziyan, Ali Şen / Y.e. : Er F. (Perker İnanoğlu).

İki kızkardeşin öyküsü. Nesrin kızkardeşini okutabilmek için terzilik yapar. çiçek satar. Hiç beklenmedik bir anda, zengin bir adam kızkardeşinin ırzına geçer. Genç kız intihar eder. Zengin adam hapse girer. Ve bir süre sonra hapisten çıkan zengin adamla Nesrin intikam alma amacıyla evlenir. Ve Nesrin evlendiği gece bir randevuevine gider. Bir polis başkını sonucunda polislere yakalanır. Ve sonunda kızkardeşinin ırzına geçen zengin adam mahalleli tarafından linç edilir.

79) DERTLER BENİM OLSUN (r.) — Y. ve S. : Safa Ünal / G.y. : Cahit Engin / O. : Orhan Gencebay, Perihan Savaş, Selçuk Uzer. I, Hakkı Şen, Ersun Kazançel / Y.e. : Erman F. (Hürrem Erman).

Karpuzculuk yapan bir gencin aşk öyküsü. Çengelköyün mert delikanlısı Sabahattin, bir gün zengin bir kıza abayı yakar. Fakat sınıf farkı fakir delikanlı ile zengin kızın birleşmelerini engeller. Sabahattin sevdiği kıza bıçakla vurup öldürür. Sonra da aralarında bir ilişki olduğunu sandığı zengin delikanlıyı da vurur.

80) KUMA (r.) — Cahit Atay'ın «Ana Hanım- Kız Hanım» adlı oyunundan / Y. : Atıl Yılmaz / s. : Tarık Dursun / G.y. : Çetin Tunca / M. : Yalçın Tural / O. : Fatma Girik, Hakan Balamir, Nuran Aksoy, Aliye Bona, Tuncer Necmioğlu, Ülkü Ülker / Y.e. : Erman F. (Hürrem Erman).

Döl tutmayan bir çoban kıza. kocası Ali'nin öyküsü. Askerden dönen Ali, birgün dağlarda bir çoban kıza karşılaşır. Aralarında tutkulu bir aşk başlar. Evlenirler. Bu evliliğe Ali'nin annesi karşı çıkar. Doğacak çocuk belki de bu düşmanlığı ortadan kaldıracaktır. Ne var ki çoban kız döl tutmaz. Muskalar, adaklar, büyüler para etmez. Çoban kız sonunda karlılığı kabullenip, Ali'ye bir kuma, doğurgan bir ikinci eş arar. Bu ikinci eş, kör bir kız olur. Fakat bu ikinci eş de bir türlü döl tutmamaktadır. Sonunda çoban kızın hâmile olduğu ortaya çıkar. Buna karşılık kör kız tarafından iftiraya uğrar. Ali'yi aldattığı sanılan çoban kız tüm köy tarafından «Kahpe» damgasını yer. Ve çevresi çoban kıza bir ağaca bağlayıp öldürmek için taşlarlar. Ama Ali tam zamanında bu çağ dışı törelere baş kaldırarak çoban kıza köylülerin elinden kurtarır. Birlikte şehre doğru yola koyulurlar.



Atif Yılmaz / KUMA

81) **İSTEK** (r.) — Y. ve S. : İlhan Engin / G.y. / Kenan Kurt / O. : Aytaç Arman, Yıldırım Ünal, Tülin Ürsek, Sema Fyüboğlu, Süleyman Turan, Suna Selen / Y.s. : Haydar F. (Mahmut Üçüncüoğlu).

Bir pansiyonda kalan iki karı kocanın öyküsü, Genç bir işçi eşiyle birlikte bir pansiyonda kalmaktadır. Delikanlı, aynı pansiyonda tek başına kalan bir genç kızla da gizlice ilişki kurar. Bu ara evli genç kadının orta yaşlı ağabeyi hapisten çıkar, aralarına katılır. Ve genç eniştesinin ilişkisi olduğunu bilmeden pansiyondaki genç kızla evlenir. Evlendikten sonra da bu yasak ilişkilerin sürdüğü sıra orta yaşlı koca acı gerçeği öğrenir. Silahına sarılır. Fakat genç karısı, delikanlı ile seviştiği sıra havagazını açık bırakıp birlikte intihar ederler.

82) **EVET Mİ HAYIR MI** (r.) — Y. : Sırrı Gültekin / S. : Sadık Şendil / G.y. : Ali Uğur / O. : Perihan Savaş, Aytaç Arman, Orçun Sonat, Kadir Savun, Halit Akçatepe, Oktar Durukan, Anuşka / Y.e. : Yunus F. (Bülent Koral).

İki düşman aile çocuklarının aşk öyküsü. Aynı köyde yaşayan ve birbirlerine düşman iki ailenin çocukları gizlice sevmektedir. Fakat aralarındaki ilişkileri kızın ağabeyleri öğrenince aşıklar köyden kaçarlar. Ağabeyleri kaçak aşıkların peşlerine düşerler. Uzun bir mücadele sonucunda iki düşman aile arasındaki buzlar erir. Düşmanlık bitince de aşıklar evlenirler.

83) **YOLSUZLAR** (r.) — Y. : Çetin İnanç / S. : Nuri Kırgeç / G.y. : İzzet Akay / O. : Ateş Böcekleri, Fatma Belgen, Yusuf Sezgin, Gönül Tansel, Reha Yurdakul, Atif Kaptan, Defne Dilek / Y.e. : Osmanlı F. (Mehmet Karahafız).

Nafi ile Safi adlı iki salak arkadaşın güldürüsü. İki kafadar yanlışlıkla bir soygun

olayına karışır. Bu ara yakışıklı bir pleybox gelecek soygunu yapan çete reisinin kızıyla ilişki kurar. Sonunda soyguncular yakayı ele verir. Böylece iki kafadar temize çıkar. Ya kişikli pleyboxun da polis olduğu anlaşılır.

86) **SEZERELİK KÜÇÜK MUCAHİT** (r.) — Y. : Ertem Göreğ / S. : Erdoğan Tünaş / G.y. : Orhan Kapkı / O. : Sezereik, Perihan Savaş, Orçun Sonat, Turgut Uzatay, Erol Tay / Y.e. : Er F. (Berker İnanoglu).

Bir şehit subayın oğlu ile onu öldüran bir annenin öyküsü, Anne, oğlunun Kıbrıs çatışmaları sırasında öldüğünü sanıp yataklara düşer. Ve günün birinde küçük gonguun baskından kurtulup sağ olduğu anlaşılır. Ana ile oğul birbirlerine kavuşurlar.

85) **UNUTAMA BENİ** (r.) — Y. : Mehmet Dincer / s. : Bülent Oran / G.y. : Cahit Engin / O. : Şerdar Gökhan, Hale Soygazi, Melek Ayberk, Kayhan Yıldızoglu, Seyhan Karabey, Memduh Ünsal / Y.e. : Sine F. (Muzaffer Aslan).

Bir rallyci ile genç bir kızın aşk öyküsü. Yakışıklı rallyci ile ilişkisi olan kızın kardeşi işgal edilir. Ve genç rallyci baldızını işgal eden adamın peşine düşer.

86) **AÇLIK** (r.) — Y. ve S. : Bilge Olgaç / G.y. : Ali Uğur / O. : Türkün Şoray, Mehmet Keskinoglu, Mümtaz Ener, Tuncer Necmioğlu, Zeynep Ramazanoğlu, Birtano Güngör / Y.o. : Funda F. (Fethi Öğuz).

Ağanın işgal ettiği bir köylü kızıyla evlenen bir fakir delikanlıın öyküsü. Fakir delikanlı ağanın işgal ettiği köylü kızını deli gibi sevmektedir. Ve sonunda delikanlı, güç belâ başlık parası ödeyerek sevdiği kızla evlenir. Fakat ekonomik zorluklar bağgösterince delikanlı çalışmak için büyük kent İstanbul'a gelir. Köyde bir başına kalan kadın büyük bir açlıkla karşı karşıya gelir. Genç kadın çaresiz kalınca da ağaya gider. Bekâretinin «diyet» i olarak ağadan yiyecek ister.

87) **TANBİM BENİ BAŞTAN YARAT** (r.) — Y. ve S. : Mehmet Aslan / G.y. : Dincer Ünal / O. : Gönül Akkor, Yılmaz Köksal, Ünsal Emre, Nalan Çöl / Y.e. : Hayat F. (Şevki Forun glui).

Bir kon davası nedeniyle köyünü terkeden bir kadının öyküsü. Kon davası nedeniyle tüm ailesini yitirmiş genç bir kadın İstanbul'un yolunu tutar. Yüzü yaralı olan kadın bir ailenin yanına hizmetçi olarak girer. Zengin bir besteci yüzü yaralı hizmetçi kadınla ilgilenir. Yağmurdan sakat olan besteci önce kadının yüzüne estetik bir ameliyat yaptırır. Sonra da müzik dersi verir. Ve genç kadın ünlü bir şarkıcı olur.

88) **SALAKO** (r.) — Y. : Atif Yılmaz / S. : Ertem Eğilmez, Sadık Şendil / G.y. : Hüseyin Uşahin / O. : Kemal Sunal, Meral Zeren, Oktar Durukan, Talat Cözbak, Özden Yüce, İhsan Yüce, Feridun Çölgeçen / Y.e. : Arzu F. (E. Eğilmez — Nahit Ataman).

Bir eşkiya güldürüsü. Salo adlı bir garip, bir köyde yaşamaktadır. Çevresinde alay ettiği, hor gördüğü garip Salo, ağanın güzel kızını gizlice sevmektedir. Oysa, ağa kızını bir başkasıyla başgöz etmek sevdisindedir. Salo daha önce davranıp ağanın kızını dağa kaçırmış. Ve köyün garip Salosu, dağlarda eşkiya Salako olup çıkar.

89) **HOP DEDİK KAZIM** (r.) — Y. : Temel Gürsu / S. : Bülent Oran / G.y. : Kenan Kurt / O. : Tanju Gürsu, Arzu Okay, Sevdâ Ferdağ, Ali Poyrazoglu, Nesrin Kaptan / Y.e. : Gürsu F. (Tanju Gürsu).

Bir miras üzerine kurulan güldürü. Ölmek üzere olan Temel reis, torunu Hâzım'ı yanına çağırır. İstanbul'daki beş kadının adresini verir. Ve her kadının poposunda bir damga vardır. Bu popoları damgalı kadınlar bir araya gelince, eski denizeinin yıllar önce bulduğu hazinenin gizlendiği yer ortaya çıkacaktır. Ve Hâzım, arkadaşı Kâzım'ı da yanına alır, çeşitli maceralara atılırlar.

# Filmler

## DEĞİNMELELER

### YERLİ FİMLER :

**BEDRANA.** (Oy. / Aytaç Arman, Perihan Savaş, İhsan Yüce, Talat Gözbak, Tunçer Necmi-oğlu, Esin Karakaya). Hemen söyleyelim ki, «Bedrana», çeşitli çıkar hesaplarının sonucu olarak basında aldığı aşırı övgülere, şişirmelere bütünüyle layık bir film değil. Hatta Bekir Yıldız'ın hikâyelerinden yola çıkılmış olursa bile izlediğimiz filmin, «öz» açısından başka Türk filmlerinden çok üst düzeyde olmadığı rahatlıkla savunulabilir. «Bedrana» filminin hikâye örgüsü alışılmış bir yapıdadır, ayrıca filmdeki tiplerin çoğu da Yeşilçam'ın klişeleşmiş öğelerinin tekrarıdır ibarettir. Filminde Güney Doğu yine üretin ilişkilerinden soyutlanmış, töresel bir düzeyde ele alınmaktadır: son yine yenik, kadere bir sonda; adeta hiçbir çıkış yolu, hiçbir mücadele biçimi yoktur ve altyapıdan soyutlanan töreler de baskısını hep sürdürecektir. Süreyya Duru, filminde, Bekir Yıldız'ın elbette yetersizlikler içeren ama bir de değilse yaşanmışlığı, insanî derinliği olan hikâyelerinin dünyasının bile uzağında kalması. Geriye kala kala, filmin yalın anlatımı, çevre ağesinden, folklorik öğelerden yararlanmış «görsele» üzüklüğü kalmaktadır ki, günümüzde sanat yapıtlarının toplumu işlevi yanında bu biçimsel niteliklerini ikinci plânda görmek doğaldır. Bizce «Bedrana» filminin Türk halkını götürdüğü çok önemli sözler yoktur.

**SALAKO.** (Yön. / Atif Yılmaz, Oy. / Kemal Sunal, Meral Zeren, İhsan Yüce, Talât Gözbak, Oktar Durukan). Türk sinemasında seyirciye söyleyecek sözleri bulunmayan ve tek amaçları «kazanç» olan yönetmen ve senaryocular, buna ulaşmak için dahi özgün bir yaratıcılığa sahip görünmüyorlar. İşte «güldürü» yoluyla «iş şansı» arayan bir «Salako» için de hemen eski defterler karıştırılmış ve «Korkak Kahraman» adlı bir yabancı filmin güldürü öğeleri apartlıvermiş. Kemal Sunal'ın seyircinin gülme istemini tahrik eden «ticari» kişiliği ve ses tonu da kullanılarak amaçlan gerçekleştiremiyor değil. «Salako» nun ne anlattığı önemli mi? Bizce değil. Ama Türkiye halkını «salak» bir kişiliği kahramanlaştırabilecek kadar «ahmak» sananlara, «bilge» halk ozanlarını, saf bir oğlanı zora koşup, arkasından gülüp eğlenen günübürlük zevklerin temsileisi olarak gösterenlere, 1974'lerde hâlâ eşkiyacılık masalı anlatanlara ve iyi - kötü insan klişeleri içinde sınıfsal çelişkileri gizlemek isteyenlere sorulacak sorular olsa gerektir. Salt iki saat gülebildikleri için «Salako» ya olumlu yaklaşan memur sinema yazarlarının da bu «afyon» un yutturulmasında payları vardır.

**ŞEYTAN.** (Oy. / Canan Perver, Cihan Ünal, Meral Taygun, Ağâh Hün, Ahmet Turgutlu). Bir Fransız sinema yazarı, kapitalist ülke sinemalarının son yıllarda («Tanrıların Arabaları»ndan sonra) «büyü» lü, «şeytan» lı filmlere yönelmesini (bu tür filmler ülkemize de gelmeye başlamıştır) emperyalizmin genel ekonomik bunalımı karşısında, egemen sınıfların se-

virajının ilgisini yöneltmeye çalıştığı yeni bir kaçış, sığınış ve saptırma alanı olarak niteliyor ve Ortage'deki «şeytan» mitosunun yeniden hortlatılmaya çalışıldığını yazıyor. Peki bizim yerli «Şeytan» a ne demeli? Açıktr ki, Metin Erksan kendi «Şeytan» ıyla emperyalizmin bundanlarını Türkiye'ye doğal olarak yansıtmak zorunda kalan yerli işbirlikçi sermayeci sınıfın çıkarlarını koruyor ve onlara hizmet ediyor. «Şeytan» Türk sevirisinin beyinini yıkaması amaçlayan, ona temel toplumsal sorunlarını unutturup, hayali hedefler karşısında Tanrı yolunu göstermeye çalışan, bilime karşı bilinci «idealizm» savunuculuğu yapan, Türk sinemasını şimdiye dek ortaya koyduğu en «gerici» yapıtlardan biri. Ama en güzel yanıt da yine bu «Şeytan» ın ne menem birşey olduğunu merak edip iki hafta sinemasını dolduran sevirisinden alıyor; filmin arasında çıkıp gidenlerin sayısı hiç de az değil. Ama «Şeytan» ın ilkel ve iğrenç bir anlatım taşıyan bu yerlisine «üçünç» damgasını vuran pohpohçu eleştiricilerimizin, ibtilfel daha önemli anlatılmış yabancı aklı geldiğinde «başarılı bir korku filmi» diyeceklerini de şimdiden ke tirmek zor değil.

**KUMA**, (Oy. / Fatma Balamir, Nuran Aksoy, Aliye Rona, Tuncer Neemioğlu), Atıf Yılmaz, «iddiah film» adına yapıya «Kuma» yı yapmış, «Kuma» dışı görünüşü şatafatlı, temiz resimleri (Çetin Tunca) olan bir film. o kadar. Toplumsal sinema anlayışı açısından bunun hiçbir anlam taşımadığı ise bir gerçek. Yılmaz, günümüz Türk tiyatrosu içinde önemli bir yeri olmayan köy fantezisti Cahit Atay'ın «Ana Hanım, Kız Hanım» adlı oyunundan yola çıkmış, üstelik oyunun «ana» yı ve «kızı» nı ayrı ayrı anlatan yapısını da deşistirip, ortaya Yeşilçam işi bir hikâye çıkarmış, buna düzmeye, yapay ve anlamsız bir de «final» eklemiştir; ortaya «Kuma» çıkmış. Hikâyenin üstünde durulabilecek hiçbir yanı yok. Olayların gelişmesi tümüyle Yeşilçam uydurması rastlantılara bağlı, Anlatılan Güney Doğu köy yaşantısı yapay ve yanlış, tüm gelişme «moral» düzeyde, sonda sözü edilen köy ağası, kahvede oturup lâl atan bir serseri olarak çizilmiş. Köyün ekonomik, sınıfsal ilişkileri açıkça hasıraltı edilirken, ortaya oyunda dahi olmayan bir şarlatan, çapkın hoca tipi çıkarılıp sevircinin ilgisi saptırılmış. Yer yer de gereksiz bir mizah havası yaratılmaya çalışılmış. Kısaca ayakları bütünüyle havada, üstelik «hiçim» yönünden düzgün olduğu için uyutucu, afyonlayıcı etkisi daha da artırılmış bir Yeşilçam yutturmacası. Ama «Kuma» nın Antalya gibi şenliklere katılıp ödülleri falan alabileceğine de şaşmamak gerek. Hele filmi tek kelimeyle «üçünç» diye niteleyen ve Atıf Yılmaz'ı da, «ulusal bir anlatım geleneği için kaynak olabilecek üç kişiden biri ve estetik yönden en ustası» sayan türden pohpohçu sinema yazarlarımız varken..

**KUMPANYA**, (Oy. / İsmail Hakkı Şen, Baki Tamer), «Kumpanya» Türkiye'de TV için hazırlanmış ve Yeşilçam'ın dışında gerçekleştirilmiş ilk uzun metrajlı film oluyor, TV'de yaratmış bir yönetmen, Tuncer Baytok. Sait Faik'in 1945'de yazmış olduğu «Kumpanya» hikâyesini bir ekleme çıkartma yapmadan olduğu gibi sinemaya aktarmak istemiş ve büyük bir başarısızlığa uğramış. Baytok, konulu film üstüne bir hayli tecrübesiz olduğunu bu çalışmasıyla ortaya koyuyor. Üte yandan Salih Kalyon'un hazırladığı senaryonun da Sait Faik'e bağlı kalma çabası içinde lüsbütünü verimsiz, donuk, gündeş hiçbir yorum taşımaz nitelikte oluşu, ayrıca Kalyon'un da, Baytok'un da «sinemasal aksiyon» dan habersiz bulunuşları, ortaya bu denli ilkel, acemice, sikici, hantal, hiçbir sözü olmayan bir yapıtın çıkmasına yol açmış. Bütün bu yeteneksizliklere, oyuncuların ve hele başroldeki İsmail Hakkı Şen'in hokkabazlıklar ve tiyatradan gelme mimikleri eklenince, «Kumpanya» tam bir fiyasko haline gelmiş. Bir buçuk saat bu filmi seyretmek yerine, Sait Faik'in hikâyesini açıp okumak çok daha yararlı bir iştir herhalde.

## YABANCI FİLMLER :

**RUSYA'DAKİ ADAM** (One Russian Summer), (Oy. / Oliver Reed, John Mc Emery, Raymond Lavelock, Carol André, Claudia Cardinale. 18. yüzyılın sonlarında, Çarlık Rusya'sında Pugaçev'in önderlik ettiği büyük köylü ayaklanmalarını fon olarak kullanan, ön planda ise kişisel tutku, kin ve ihtiraslara bağlı olarak gelişen bir aşk ve serüven filmi (D. 19. yüzyıla tanınmış ozan Lermontov'un «Vadin» adlı romanından hareket eden yönetmen Antonio Calenda, burjuva sinemasının seyirciyi sürükleyen, heyecanlandırılan, alışılmış anlatım kalıplarını kullanmakta, öte yandan da Rusya tarihini önemli bir olgusunu «anti - feodal ayaklanma» başarıyla saptırıp örtbas etmektedir, Pugaçev'in çevresindekileri bir çapulcu ve yağmacı sürüsü gibi gösteren yönetmen, seyirciyi gereksiz «aşk» ilişkileriyle oyalamakta, köylü hareketlerini de kişisel «dram» ları belirliyen bir geri etken olarak sunmaktadır.

**YA SEN, YA BEN** (Tell Them Willie Boy is Here), (Oy. / Robert Redford, Katharine Ross, Robert Blake, Susan Clark, Barry Sullivan, Charles Mc Graw, John Vernon). Mac Carthysm döneminde Hollywood'daki solcu temizliği sonucunda sinemadan uzaklaşan Abraham Polonsky, 1969'da «Ya Sen, Ya Ben» adlı filmiyle «sol» ile pek bir ilişkisi bulunmayan bir «dönüş» denemesi- yapmak, sinemaya yeniden ısınmak istemiş, Polonsky, hikâyesini yalın, rahat bir anlatım içinde götürüp sonuçlandırıyor, Kızılderili Willie, yine bir yerli olan Lola ile evlenmesine izin verilmeyince kızı kaçırıyor ve bir kaçıp kovalamaca başlıyor, Polonsky, Willie'nin kişiliğinde, gelişen toplumsal koşullar karşısında kaçınılmaz bir biçimde yokoluşa giden kızılderililerin dramını vermeye çalışıyor, Sonunda Willie, beyaz şerif karşısında yenilgiyi kabullenip, bir çeşit intihar etmiş oluyor,, Polonsky'nin ne seçtiği konu (Harry Lawton'ın romanından alınmış), ne ulaştığı yorum, ne de anlatımıyla önemsenecek bir çizgide olduğu söylenebilir.

**VAHŞİ ATLILAR** (The Horsemen), (Oy. / Umer Şerif, Jack Palance, Leigh - Taylor Young), Hollywood'un koşulları içinde başından beri kendine özgü bir çizgi tutturmuş bulunan burjuva sinemacısı John Frankenheimer, en çok «hümanist» tir; filmleri bu duyarlılığı yansıtır. (Genç Serseriler; Sarsılan Temel; Alkatraz Kuşçusu; Tren; Kiev'deki Adam; Ülümlü Yarışmalar; Cesur Paraşütçüler; gibi). Filmlerinde genellikle «ölümle burun buruna olan» ve buna karşılık yılmadan, ama fazla birşey beklemeden yaşayan insanlar anlatılır, Frankenheimer böylece «hümanist», «duygusal» yorumlara ulaşır; tüm filmlerinde bu «kişinin dram» görülebilir... «Vahşi Atlılar» aynı Frankenheimer'in filmi, Frankenheimer, Joseph Kessel'in romanını sinemaya uyarlarlarken, kuşkusuz, henüz feodal üretim tarzının hüküm sürdüğü yoksul Afganistan'ın toplumsal sorunlarıyla ilgilenmiyor; onu ilgilendiren, soylu kamandan geleceğe onurlu ölüme karşı duran bir Bey oğlunun U. Şerif insanı dramı ve çevresile ilişkileri oluyor, Hatta Frankenheimer, bu kişisel tutkusu sonucu, yapımının belki de zarara sokacak biçimde hatalı, sıkıcı bir serüven filmiyle çıkıyor ortaya. Fabii Frankenheimer'in bu «bi-reyci hümanizması» bizi çok ilgilendirmiyor, «Vahşi Atlılar» görülmesi kesinlikle gereksiz bir film.

**% 99 ÜLÇM (99 % Dead)**, (Oy. / Richard Harris, Edmund O'Brien, Bradford Dillman, John Frankenheimer, bu çok yeni filminde yapımcılar katışında daha ödün vermiş bir düzey gösteriyor, Bu ke: hiç el atmadığı bir türe, polisye - gangster türüne eğiliyor ve «yalnız» bir adamın, bir özel hafiyenin, New York'un yeraltı dünyasını elinde tutmaya çalışan bir çete hesabına, yeni türeyenlerle mücadele etmesini anlatıyor. Burjuva sinemasının tüm ideolojik ve estetik çarpıtmalarını içinde taşıyor Frankenheimer'in filmi. Seyirci, başkahraman Eddie'yle (R, Harris) özdeşleşiyor ve karşı çetenin yok edilmesi adına eski çetenin eylemlerini savunur duruma düşüyor, Giderek film, New York'u yeraltı dünyasını neredeyse bir adamın kişiliğine bağlamak gibi kasıtlı bir soyutlamaya gidiyor, sermaye çevrelerini,

Mafia'nın, bunların siyasal çevrelerle bağlantılarının, kısaca ABD'nin ekonomik temelini-  
varlığını örtbas ediyor; kişiler arasındaki heyecanlı, sürükleyici serüvenlerle vakit geçiriyor.  
Filmin sonunda başkahraman tüm ölüm tehlikelerini atlutup sevgiliyle bir tatili hak ediyor.  
-% 99 (Ülüm- kötü, önemsiz, saptırıcı ve afyonlayıcı bir Amerikan filmi,

**CİNNET (Frenzy).** (Oy / Jon Finch, Anna Massey, Barry Foster, Alec Mc Gowen, Barbara  
Leigh - Hunt). Konusunu ve yorumunu mevsimbaşı tanıtma yazılarımızda verdiğimiz Hitch-  
cock'un bu filmi için yeni olarak ne yazabiliriz ki? Burjuva filmleriyle şartlanmış, film iz-  
leme alışkanlık ve zevkleri ticari sinemalarda belirlenmiş olan seyirciler ve eleştirmenler Alf-  
red Hitchcock'un filmlerini birbirlerine savunup durabilir, bu filmlerin heyecan grafiğinin  
usul yükseldiğini, «çok» etkisi yapan sahnelerin ve seyircileri bu sahnelerle hazırlayan gerilim  
nasil ustalıkla düzenlendiğini allandıra ballandıra anlatabilirler ve anlatıyorlar da, Biz  
deriz ki, bu tür filmler, seyircinin toplumsal konulara kayabileceği ilgisini önler, saptırır ve  
ayrı bir biçimde şartlar. Yeni ve hiçbir işe yaramaz bir «tür beğenisi» oluşturur. Herhangi  
sıradan bir polisiye filmi izlemek ile Hitchcock'un elinden çıkmış daha özenli bir «Cinnet» i  
seyretmek arasında bizim için büyük bir farklılık yoktur. Bugün «Cinnet» filmi izleyerek  
geçirdiği iki saate acemayatan, henüz yeterli toplumcu bilince erişmemiş kişilerdir. Biz  
soyut olarak bir filmi sinemal öğeleriyle nasıl oluşturulduğu değil, sonuçta ne işlev gördüğü  
neye yaradığı ilgilendirmektedir. «Cinnet» in bu açıdan niteliği de ortadadır.

**GENÇLİK DUYGULARI (Jeremy).** (Oy / Robby Benson, Glynnis O'Connor, Len Berli,  
Leonardo Cimino, Ned Wilson). Mevsimbaşı tanıtma yazılarımızda da değindiğimiz «Jeremy»  
Cannes Film Şenliği'nde «ilk eser ödülü» almıştır. Burjuva eleştirmenler tarafından da  
«sevilmesi gereken bir film» diye nitelenmiş ve sinema dilindeki başarısına değinilmiştir. Evet,  
yönetmen Arthur Barron, burjuva sanat ölçülerine göre iyi anlatılmış bir film yapmıştır; iki  
gencin «aşkları» çerçevesinde psikolojik durumlarını, başarıları oyunucularına da yardımcı ve ya-  
terince yansıtabilmiştir. Ama sorarz şimdi, bu filmi işlevi nedir? «Jeremy» seyirciye bu  
küçük çift gibi mutlu bir aşk serüveni yaşama özlemlerinden başka ne getirir? Günümüz  
insanının duygusal karmaşasından, zayıflığından yararlanıp, ona sempatik görünecek, hiç  
değilse bir buçuk santlik bir masal dünyasıyla oyalanmasını sağlayacak bir «afyon» değildir  
de nedir bu film? Giderek «Jeremy», emperyalizmin geri bıraktığı ülkelere «ödüllü» bir ör-  
nek sinema yapıtı diye sunarak, o ülkelerdeki yeni sinema çalışmalarının niteliğini de bir  
tür «özel», «kişisel» sorunlarla sınırlamak amacını güttüğü bir araç - film'dir. «Jeremy» yı  
öven geri bırakılmış ülkelerin eleştirmenleri de dolaylı olarak bu amaca hizmet etmiş  
olmaktadırlar.

**MUTLU EVLİLİK (Die Volkommene Ehe).** (Oy / Günther Stoll, Eva Christian, Harald Dietl,  
Biggi Freyer). 18. sayımızın «Haberler» bölümünde «sansürden ve mahkemeden geçen film»  
diye sözünü ettiğimiz «Mutlu Evlilik», bu sayımızın baskıya girdiği tarihte Beyoğlu'nda  
6. haftasına girmişti. Afişlerinde «kadın - erkek münasebetlerini bütün gizli yönleriyle an-  
lattığı» açıklanan filmi İstanbul'da her kesimden seyircinin ilgisini çektiği bir gerçek. Dr.  
Van de Velde'nin Avrupa'da çok satmış bir kitabından yola çıkılarak hazırlanan filmi bur-  
juva sanat ölçüleri içinde hiçbir dikkate değer yönü yok. Yönetmen F. J. Gottlieb, daha  
çok «aşk» sahnelerinde elde edilen değişik görüntülemelerle varlığını duyurabiliyor. Film,  
evlilikte seksin rolünün önemini vurgulamaya çalışıyor. Ancak filmi bütünleriyle «ticari  
amaçlarla çevrildiği ve umulan sonucun fazlasıyla elde edildiği de bir gerçek. «Eğitici öğ-  
retici nitelik» altında bol para kazandıran filmi bir özelliği de, bütünüyle Alman toplumun-  
daki burjuva ailelerin sorunlarını ele alması, giderek öteki sınıftan gelen seyirciler üzerinde  
«özendirici» bir etki yapması.



aydınlar  
ve  
sınıf mücadelesi

●  
a. casanova  
cl. prevost  
j. metzger  
●

bilimsel sosyalizm  
ve  
sosyal demokrasi

●  
v. vassine  
s. gribanov  
i. oundassynov  
●

emperyalizmin  
türkiye ye  
girişi

●  
orhan kurmus  
●

feodal toplumdun  
yirminci  
yüzyıla

●  
leo huberman  
●



**bilim  
yayınlari**

piyerloti cad. 21/1 cemberlitaş-istanbul



diyalektik  
ve  
tarihi materyalizm

●  
a spirkin  
o yakhot

kapitalizmin  
ekonomi politikö

●  
m.ryndina  
g.chernikov

piyerloti cad. 21/1  
cemberlitaş-İSTANBUL

Dağıtım :

Ankara — Sergi Kitabevi

İzmir — GEDA

## KÖZ YAYINLARI

### Leon Troçki HAYATIM

1905 ve 1917 Devrimlerinin Petrograd Sovyeti başkanı... 1917 Devriminin dışişleri halk komiseri... Savaş ve deniz halk komiseri Troçki'nin kendi kaleminden hayatı. «Troçki'nin yazdığı *HAYATIM* adlı kitabı... kendi türünün doğru ve mükemmel eseri saymaktayım» İsaac Deutscher.

İki cilt bir arada 40 Lira.

KÖZ YAYINLARI

P.K. 40 Beyazıt — İSTANBUL



yar yayınları  
P. K. 37-İstanbul



yar yayınları

**NASIL  
YAPMALI**  
n. g. çernişevski



yar yayınları

aydın köymen

ortak pazar gerçeği  
ve  
türkiyenin sanayileşme  
sorunu



yar yayınları

**tutsak**  
erico  
verissimo



**ufukta  
beyaz  
bir yelken**

(potemkin zırhlısı  
tarihinden bir yaprak)

yar yayınları



koral yayınları

**AMILCAR CABRAL  
GİNEDE DEVRİM**

bir afrika halkının kurtuluş mücadelesi

Türkçesi : Defne Behramoğlu

İsteme Adresi : P.K. 907

Fiyatı : 15 TL.



**stefanos  
yerasimos**

# AZGELİŞMİŞLİK SÜRECİNDE TÜRKİYE

**1-BİZANSTAN TANZİMATA**

- Osmanlı İmparatorluğu örgütlü yapısına ve gücüne rağmen, nasıl oldu da yavaş yavaş bazı Avrupalı güçlerin bağımlılığı altına girebildi?
- Emperyalist çıkarlar on dokuzuncu yüzyılda, nasıl oldu da Türk toplumunun içine nüfuz edebildi?
- Yaşlı İmparatorluk yıkılıp gittikten sonra, ulusal atılım ve genç cumhuriyet hangi güçlere dayandı?
- Bu gelişme çabası hangi iç ve dış engellerle karşılaştı?

Stefanos Yerasimos'un bu kitabı yalnız Türkiye sorunlarıyla değil, «azgelişmişlik» le nitelendirebileceğimiz bütün diğer ülkelerle ilgilenenler için de önemli ve muhakkak okunması gereken bir eser.

- 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 dahildir

