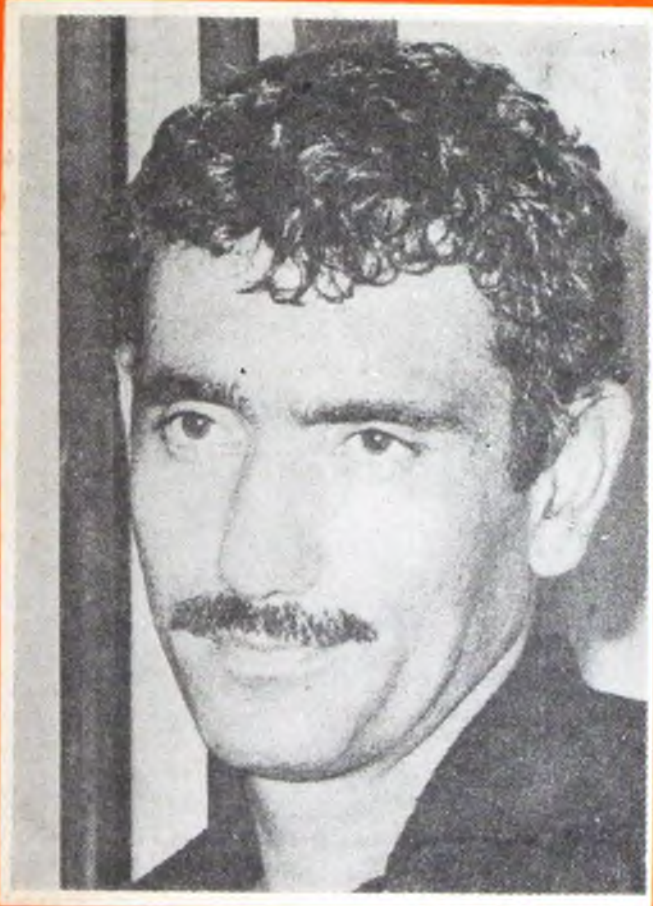


yedinci SİNEMA SANAT

AYLIK
SİNEMA
DERGİSİ



HAZİRAN
1973
5 TL.

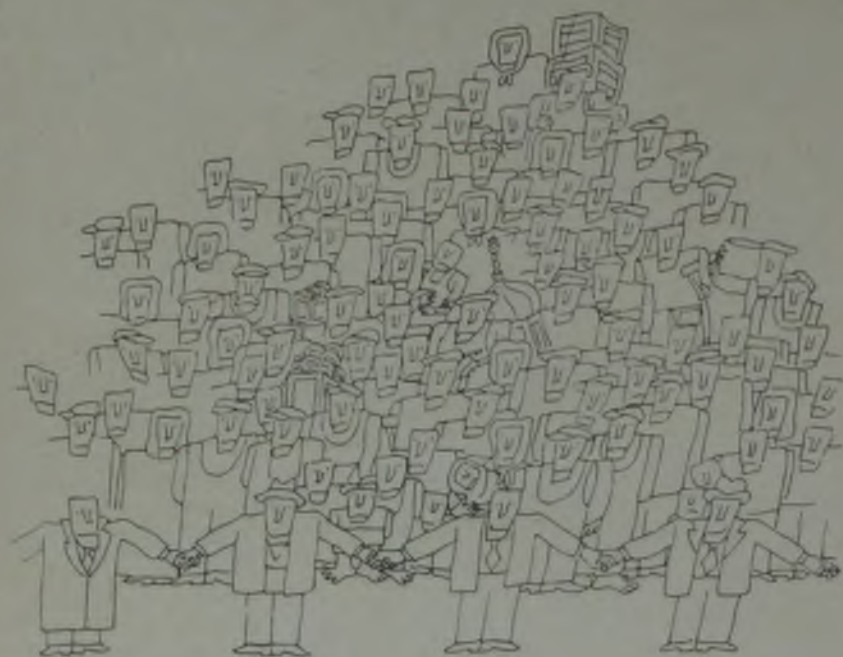
4

**SİNEMAMIZDA
KÖY FİMLERİ**

**2 FİLM İTHALCİ-
Sİ İLE KONUŞMA**

**GODARD VE DZİGA
VERTOV GRUBU (2)**

- E. AYÇA
- N. COŞ
- P. DENİZOT
- A. DORSAY
- M. ERDOĞAN
- B. EVREN
- T. GÜRKAN
- O. KURTULUŞ
- J. R. MACBEAN
- T. ORAL
- E. ÖZDEN
- A. ÖZGÜÇ
- M. REŞİT
- G. SCOGNAMILLO
- T. YAŞAR



yedinci sanat

YIL 1

SAYI 4

HAZİRAN 1973

AYLIK SINEMA DERGİSİ

Sahibi : Nezi̇h Coş. Genel yayını yönetmeni : Atilla Dorsay. Yazı işleri sorumlusu : Engin Ayça. Yazışma ve havale adresi : P.K. 654 Beyoğlu - İst. Yönetim yeri : Sıraselviler Cad. 95/5 Taksim - İst. Sayısı 5 TL., yıllık abonesi 50 TL., altı aylığı 25 TL. dir.. Yabancı ülkeler için iki katı alınır. Dergiye gönderilen yazılar geri verilmez. Dizgi ve baskı : EKO Matbaası. Son baskı tarihi : 29 Mayıs 1973.

Ön kapak : Erkal Yavi

Resim : Yılmaz Güney

	KARİKATÜR BİR YARIŞMA VE ÖTESİ	2	TONGUÇ YAŞAR
FORUM			
	TÜRK SINEMASI YA DA ÇARŞI MITOLOJİSİ	3	PHILIPPE DENIZOT (Çeviren : Engin Özden)
	H. KANUNU - Y. GÜNEY - L. AKAD - SEYİRCİ	6	ENGİN AYÇA
İNCELEME	TÜRK SINEMASINDA KÖY FİMLERİ	8	GIOVANNI SCOGNAMILLO
SORUŞTURMA			
	EN İYİ 10 TÜRK FİLMİ	15	Düzenleyen : A. ÖZGÜC
AYIN KONUŞMASI			
	İKİ FİLM İTHALCİSİ İLE KONUŞMA	16	ORHAN KURTULUŞ / MEH- MET ERDOĞAN / A. DOR- SAY / E. AYÇA
KAYNAKLAR	1973'DE ÇEKİLEN TÜRK FİMLERİ	28	AGAÖZGÜÇ
	TÜRK SINEMASINDA EDEBİYAT UYARLAMALARI (2)	30	NEZİH COŞ
	SİNEMA DANIŞMA KURULU RAPORU (4)	32	A. DORSAY / O. KUTLAR / A. Ş. ONARAN / M. TALİ ÖNGÖREN / N. ÖZÖN / S. SOLELLİ / S. TUĞRUL
	KARİKATÜR	34	TAN ORAL
SİNE-MİZAH	BİR FİLM NASIL KESİLİR?	35	ATILLA DORSAY
YÖNETMENLER			
	GODARD VE DZİGA VERTOV GRUBU (2)	37	JAMES ROY MACBEAN (Çeviren : M. Reşit)
HABERLER		41	
	ÇOK İŞ YAPAN YERLİ FİMLER	43	
ARAŞTIRMA			
	BİR YERLİ KULİS ŞENLİĞİ : ANTALYA	44	TURHAN GÜRKAN
FİMLER	YARIN SON GÜNDÜR	49	ENGİN AYÇA
	KANLI SALTANAT	50	BURÇAK EVREN
	PARİS'Lİ FAHİŞE	52	ATILLA DORSAY
	DEĞERLENDİRME	54	
OKURLARDAN		55	
	YARIŞMA KONUSU : 1	56	

BİR YARIŞMA VE ÖTESİ

YEDİNCİ SANAT'ın açtığı Kısa Film Konusu Yarışması'na konular gelmeye başladı. Bir yanda YARIMCA KIRAZ ŞENLİĞİ programı içinde kısa film yarışması düzenlenir, öte yanda da Turizm ve Tanıtma Bakanı Dr. Ahmet İhsan Kırımlı, bu yıl düzenlenen İstanbul Festivali sırasında bir BELGE FİMLERİ YARIŞMASI yapılacağını açıklarken, dergimizin konu yarışmasının taşıdığı anlam daha bir açıklığa kavuştu. Sorun kısa film yarışması açmak değil, kısa film yapımına destek olmak sorunuymdu. Bu yüzden gerek YARIMCA, gerekse İSTANBUL şenlikleri için bir kısa film potansiyelinin var olup olmadığı sorusu zihinlere çakıldı, kaldı. Şimdilik bu şenliklerde ulaşılacak sonuçları beklemek ve yoruma sonradan gitmek gerekiyor. Bu arada YEDİNCİ SANAT, açtığı konu yarışması için koyduğu süreyi de 15 Ağustos'a kadar uzattı. Bundan amaç, çalışmaların aceleye gelmemesi ve ortaya gerçekten tutarlı işlerin çıkarılabilmesi. Bu sayıdan başlayarak da gelen konular içinden katı bir değerlendirmeye gitmeksizin seçilenlerin yayımlanmasına başlıyoruz.

Yedinci Sanat'ın dördüncü sayısı da daha çok belge, araştırma ve inceleme yazılarına ayrıldı. Ayın konuşması, yeni ithal listelerinin yayımlanmaya başlaması dolayısıyla iki kardeş ithal firmasının sahipleri, Orhan Kurtuluş (Akün Film) ve Mehmet Erdoğan (Batı Film) ile yapıldı. Türkiye'de ithal filmciliğinin durumunu tüm acıklığıyla yansıtan yararlı bir kaynak konuşma bu.. Giovanni Scognamiglio'nun "Türk Sinemasında Köy Filmleri" incelemesi de sinema yazarlığında eksik olan "inceleme" dalında yararlı, anatomik bir "türsel" çalışma niteliği taşıyor.. "Sinema Danışma Kurulu"-nın raporu da bu sayımızda tamamlanıyor. Gelecek sayılarda aynı türden başka kurulların görüşleri yansıtılacak.. Forum bölümünde yer alan Türk sineması üstüne çeviri yazı ise, orta çizgideki bir Fransız dergisi yazarının Türk sinemasını nasıl irdelediğini yansıtmaları bakımından önem taşıyor. James Roy Mac Bean'in "Godard ve Dziga Vertov Grubu'nun filmlerini inceleyen önemli yazısının ikinci bölümü de yayımlanıyor. Yazı gelecek sayı bütünlenecek... Ağah Özgüç'ün "En İyi 10 Türk Film" soruşturması ve ilk bölümü 1. sayıda yayımlanan "1973'de Çevrilen Türk Filmleri", "En Çok İş Yapan Yerli Filmler", "Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları" araştırmasının 2. bölümü ve Turhan Gürkan'ın "Antalya Şenlikleri"ni ele alan incelemesi de bu sayının öteki belgesel yazılarını meydana getiriyor.

YEDİNCİ SANAT

Forum

Türk Sineması ya da Çarşı Mitolojisi

Philippe DENIZOT

Bu yılın başında Türk basını ACI olayını pek ölçülü bir biçimde haber verdi. ACI, oyuncular Yılmaz Güney (yönetmen) ve Fatma Girik olan bir Türk filmi. Yapımcı Üveyiz Molu, filmi Metro-Goldwyn Mayer'e göstermek için, Türk Dışişleri Bakanlığından Cannes şenliğine götürme izni istemiş. Yapımcıya, şenlik için herhangi bir seçim kurulunun bulunmadığı cevabı verilmiş. Oysa 1970 yılında, Yılmaz Güney filmi *Umut'u*, aynı şenliğe engellenmeden sunabilmisti. Türkiye'nün gümrük engelleri sağolsun, filmin çıkması için, ACI'nın önce M. G. M. tarafından satın alınması gerekti, ama Fransız seyircileri Türk sinemasını tanımak için daha bekleyecekler. Oysa bu epeyce aydınlatıcı olacaktı.

İstanbul, Ankara ya da İzmir'in büyük caddelerinde sinemalar, Amerika ve Avrupa'nın bir yıl önceki filmlerini altyazılı olarak gösteriyorlar. Savaş serüvenlerine karşı bir eğilim ancak göze çarpıyor. *Love Story* kervanı orada da yürüyor, ama ilk merak hareketinden sonra ne gözyaşı selleri, ne de büyük paralar topluyor; Ankara sinemalarında son yenilik, şaşırmış erkek sürülerini çeken, Almanya'dan getirilmiş seks filmi olduğuna göre, bu da önceden bilinebilirdi.

FİLMLERİN YÜZDE KIRK BEŞİ İTALYAN

Türkiye'de birbirinden iyice ayrı iki dünya var: sanayi şehirleri ve kırlık alanlar. Türk sineması bu sonuncusu için yapılıyor, televizyonun rekabeti şimdiye kadar yok denecek gibiydi. Nüfusun % 75'ine erişen kırlık bölgelerin halkı her türlü orijinal (özgün) kopyayı hırçınlıkla geri çeviriyor, zaten ne başı ne sonu belli olan bir *Chitty Chitty Bang Bang*'in ortasında aceleyle çocuklarını toparlayıp çıkan ana babalar görülüyor. Üstelik bir *Yağmur'la Gelen Adam* İstanbul'da bütün kış rahatça dayansa da, bir kazada üç gösteriyi aşamıyor: kırdaki en küçük deliğin programı hemen hemen her gün yenileniyor. Yakın köyleriyle birlikte 15.000 nüfuslu küçük bir şehirde, özellikle resimli kitaplar satan bir kırtasiyeci bulunurken en azından iki sinema görülüyor. Buralarda her yıl ortalama 550 değişik film gösteriliyor. Bu dağıtımın % 46'sı yabancı filmlere, yani İtalya'ya ayrılmış.

Nato'ya kayıtsız şartsız bağlı kalan, insanı ve manzarası zaman zaman Amerikan Batısınıninkine benzeyen bir ülkede kolayca anlaşılır bir western modasından sonra, Türkiye İtalyan dağıtımıcılar tarafından bir sinema sömürgesi durumuna getirilmiş. Bunun yanı sıra, Türk gazeteleri fotoromanlara en az bir sayfa ayırıyor. Bu da kırlık bölgelerde yılda gösterilen 250 yabancı filminden niçin 120'sinin İtalyan ve elli kadarının da İtalya ile ortak yapım olduğunu açıklıyor. Bunlardan arda kalan Amerikan kökenli: western, casusluk, Pasifik savaşı filimleri, arada da komediler.

İtalya tabii; Sabata, Sartana ve öteki Gringo dizilerini ihraç ediyor, bunların arkasından, Türk sineması çerçevesi içinde anlamı pek açık olmayan S. S. üniformasının her zaman önemli bir yer tuttuğu, son dünya savaşını yeniden

canlandıran güçlü bir sürü geliyor. 002'lerin, *Franchi-Ingrassia* ikilisinin nazi-releri bol bol gösteriliyor. Dahası var: Ennio Morricone'nin besteleri, bir Avrupa filminin afişlerini küçük değişikliklerden sonra kendi filmlerinin reklâmı için kullanabilen Türk yapımcılarının pek işine yarıyor. Oyuncuların Türkçe konuşuklarını ve filmin renkli olup olmadığını belirten asıl afiş dışında reklâm malzemesi genellikle İtalyan kökenli.

Gerçekten de renk bir filmin başarısında önemli yer tutuyor, ama yapımcılar, yaşantı daha çok sokakta geçtiği için etkisinden kimsenin kurtulamayacağı afiş üstüne oynamayı seçerek rengi henüz pek tutumlu kullanıyorlar. Her gün afişler önünde yığılmalar oluyor, ama Türk seyircileri, tabanca ve çekici sarıgınlarla bezenmiş bu duvar ilânlarının tekdüzeliğini bilmez görünüyorlar.

YILDA 250 UZUN FILM

Eski Karagözün ölümünden sonra, sinema başlıca kültür ögesi olarak kalmış. Bu nedenle, ortak yapım hemen hemen yok gibi ve dışa satım çok kısıtlı olsa da, yıllık yapım sayısı 250 uzun filme ulaşabiliyor. Kısa film hiç yok, görülebilen aktüaliteler de bankaların yaptırdığı reklâm filmleri.

Sonuca belirleyen filmin konusundan çok ünlü bir oyuncunun varlığı oluyor. Senaryolar, öngörülen dağıtım için hazır biçilmiş benziyorlar. Örneğin, Erol Taş'ın serseri takımının iğrenç kralı, filmin son cesedi olacağı kesindir; kısa bir süredir filmlerinin çoğunu kendisi yapan, yazan ve yöneten Türk Belmondo'su Yılmaz Güney'in tedirgin, başı belâda, ama daha hızlı olduğu için hep kazanan adam olması kaçınılmazdır.

Görünüşiyle Yılmaz Güney perukası eksik Harpo Marx'tır. Türk sinemasının en bunalımlı, en umutsuz kişisi her zaman intikam peşindedir, filmleri bıkip usanmadan haydutların aralarında hesaplaşmalarını anlatmaktadır. 1970 de Adana Şenliğinin altın kozası ona verildi, ama 1971 Nisanında Sıkıyönetim sırasında siyasi eğilimleri nedeniyle tutuklandı.

Buna karşılık Yılmaz Köksal, 7.65 in gülec adamı, aldırmaazlığın kendisi olarak göze çarpıyor. Neğeli bir yüzle adam öldürürken, İtalyan zarıflığı iddiasını taşıyor, oysa Güney her zaman savaş öncesi Chicago'sunun özlemini duyacaktır. Onun seçilmiş izleyicisi, umut verici cinayet ve kavga yetenekleri görülen Tanju Korel'dir.

Erol Taş'ın başlıca desteği, her zaman çete başı olan Bilâl İnci, kuşursuz smokingi içinde sakınmasız sadistçe sırtıyor. Karargâhlarını, filmlerinden birinde aralarında Aya Sofya'nın da katıldığı sayısı belirsiz gizli barınaklarında kuruyor.

Ama bunların hepsini aşan Cihangir Gaffari var. Yıldızlı caketle casus rollerinde görünecek derecede kılık değiştirmeyi seviyor! Yeni bir westernde, baş döndürücü güzellikteki kadın kahraman, onun odasına girdiğini görünce ayakları arasına kapanmayı en doğal hareket buluyordu.

Ünlüler arasında, profili özenle değerlendirilen Türk Casanova'sı Cüneyt Arkın'a önemli bir yer ayırmak gerekiyor. Önce fiziği, sonra da ateşli silâhları az kullanması nedeniyle öteki Türk oyuncularından iyice ayrılıyor. Onun işi baştan çıkarmak, alışılmış oyun arkadaşları da haydutlar yerine çokluk güzel meyhaneye şarkıcıları. Yine de, bir bakıma onun simgesi durumuna gelmiş bir balıkçı kazak içinde iyice belirtilmiş kaslarını afişlerde göstermekten geri durmuyor. Tarihi filmler tekeli elinde tutan o: beyaz redingotuyla semaverin yanında duran yakışıklı Rus subayı o; Cengiz Han'ın ordularının yiğit savaşçısı yine o. Erol Taş'ın yamaklarının çenelerini göz kırpmadan, sigarasını dudaklarından ayırmadan kıracaktır.



DEHŞET / Y. Köksal, F. Cansel



SEVİMLİ HAYDUT / C. Gaffari, G. Erdem

KADIN OYUNCULAR KATALOĞU

Ünlü kadın oyuncuların sayısı çok daha az. Çok sıkı olarak saptanmış rolere bağımlı fizik ölçüler geçerli: meyhanе şarkıcısı, başarılı haydutun yaşama alanı yatak odasını aşmayan sevgilisi, ya da uygun bir saman yığının yakınılarında dolaşan saf kadın. Giysilerinin gözüpekliği onları birbirlerinden ayırmaya yarayabilir: adı afiş başına yazılanlardan biri, Feri Cansel, yalnızca fişekliklerden oluşan bir bikiniyle yığınları kendine bağlamayı bilmiş. Seyircinin gözbebeği, Cüneyt Arkın'ın kadın eşleniği Türkân Şoray İtalyan fotoromanlarına çok yakın melodramlarda oynuyor; tutulan her uydurma şarkının peşinden bir film çeviriyor.

Haydut kahraman, kadın oyuncuya karşı gevşemeyi ve tabanca yerine bir çift tokat kullanmayı bilir. Ama geleneksel parçalanmış giysileriyle kadın işkence için seçilmiş kurbandır. Baş oyuncular çocuk olan filmlerin yayılmasıyla, kadın oyunculara biraz daha rahat roller düşmektedir. Eski haydut Erol Taş, eğer açıkgöz bir yapımcının çocuğu küçük İnanoğlu'nu kaçırmıyorsa, işkenceci bir baba olacaktır.

İtalyanlardan yürütülmediği zaman Türk güldürüsü oldukça zayıf kalıyor ve eksiklerini kapatmayı yabancı filmlere bırakıyor. Yönetimin zavallılığı, Türk geleneğinde mizahî hikâyelerin altın madeni Nasrettin Hoca gibi bir konuyu bir saniye bile ilginç kılamıyor. Bürlesk olmak isteyen bir Don Kişot uyarlaması hayağı soytarırlığı aşamıyor. Her konuşmadan sonra oyuncuların çıkan bir "Olle" yağırmuru İspanyol havasını vermeye çalışıyor.

Doğu masallarının az raslanan uyarlamaları çocuklara ayrılırken. Pamuk Prenses salonları dolduruyor. Gerçekten de yedi cüceler Türkiye'de pek büyük üne sahipler. Pamuk Prensesi ve ipekli giysilerini alçıdan bir sarayda bıraktuktan sonra, istenildiği zaman şaklabanlık yaptıkları filimlerde görünüyorlar.

Bütün bu filmler İstanbul stüdyolarında ya da Adana bölgesinde, büyük bir hızla çevriliyor. Filmlerin çoğuyla birlikte ve aynı senaryo üstüne bir fotoroman gazeteler için hazırlanıyor.

Ama İtalya'nın kendi westernlerini ve serüven filimlerini yapmakta çıkarı olduğunu anladığı gibi Türkiye de pilâv westernlerine atılıyor ve Sabata'ları

kopya etmeye başlıyor. Yılmaz Güney Winchester'ı eline almakta gönüllü davranıyor ve yassı yüzü bir Stetson koleksiyonu ediniyor. Bilâl İnci tabanca kullanmakta usta, kısa giysili amazonların yaşadığı garip bir çölle *Heu Amigo*'yu çevirmek için korku verici bıyığından vazgeçiyor. Bunlardan başka, Satanik, *Killing* adıyla yine Türkiye'de perdeye taşıyor ve pek tutuluyor. Maddi bir varlığı olmayan cani, halkın sevgisini her zaman kazanırken, bir hasarat ilacını da eczanelerde sattırmaya yarıyor. Kabul edilebilecek bir yönetimin eksikliği yüzünden Süpermen bu talihe erişemiyor.

TÜRK SINEMASININ GÖZ BOYAYICILIĞI

Türk filmlerinde uzun zamandan beri polisin, ordunun ve devletin dışı dokunur bir rolü olmaması çok şey anlatıyor. Polis ancak tutanak yazılırken ortaya çıkıyor.

Günlük gerçeklikte üniforma görülenin bir bölümü olsa da sinema hayatın bir negatifini sunuyor ve başka yönden bastırılan istekleri kızıştırmak için duygu avelahının ortalığı boş bulduğu bir boyutta geliyor. Afişlerde sunulan kadın güçlü dini kurallara başlıca saldırıyı temsil ediyor, ama bu kuralların sarmaladığı günlük yaşantıdan kopuk olduğu için erkek seyirci yığını arasında bir o kadar tepkici sonuçlar veriyor. Anadolu yaylasının koca bir gizli silâh fabrikası, yoksul gençlerin tek düşlerinin askere gitmek ve süngüsü objektife çevrili bir tüfele resim çektiirmek olduğu bilinirse, tabanca ve tüfeğin çekiciliğinin daha da önemli bir rol oynadığı anlaşılır.

Türk sinemasının göz boyayıcılığının daha tehlikeli sonuçları var: dokunulmaz konular arasında bulunan, güvenliğin yüce simgesi banka perdede hiç gözükmüyor. Para tomarlarıyla yüklü haydutlar ne olduğu belirsiz işlerden geçiyorlar. Bu nedenle Türk basınının solcuları banka soyguncusu gibi gösterip halkı onlara karşı ayaklandırması zor olmadı. 1971 de İsrail konsolosunun kaçırılışı sırasında, İstanbulluların, birkaç serseriyi ortadan kaldıran bir Yılmaz Köksal rahatlığıyla konsolosu kaçırılardan birini lince kalkıştığı biliniyor. Yine gençlerde Ankara'da, beyaz yakalı siyah önlüğü içinde parmağı ile arkasındaki boşluğu göstererek Hürriyet gazetesine poz veren on yaşında bir öğrencinin ihbarı sonucu iki subay "anarşizm" suçundan tutuklandı. Bu öğrencinin belki de parlak bir sinema geleceği olacaktı.

Cinéma 73 - Mart Çeviren : Engin ÖZDEN

Hudutların Kanunu - Y. Güney

L. Akad - Seyirci

Engin AYÇA

Filmi 1 Nisan Pazar günü İstanbul - Beyoğlu Lüks sinemasında 1.45 seansta gördüm, salon doluydu.

Film boyunca dikkatimi çeken en önemli durum Yılmaz Güney'in seyircilerle olan ilişkisiydi. Daha ilk görüldüğünde salon alkıştan inledi, sonraları Güney'in bütün önemli konuşmalarında ve davranışlarında alkışlar tekrarlandı.

Bu olayda filmin yönetmeni Lütfi Akad'ın yeri neredeydi? Yılmaz Güney'in yerinde başka bir oyuncu olsaydı ve aynı sözleri söylese, aynı davranışları yapsaydı sonuç gene aynı olur muydu? Kuşkusuz hayır. Seyirci Yılmaz Güney ilişkisi gerçekte filmin içinde değil, başka bir düzeyde gelişmektedir. Bu, efsaneleşmiş Güney kişiliğiyle -seyirci ilişkisidir ve bütün Güney filmlerinde gerçekleşmektedir. Bir filmler üstü sürekli ilişkidir bu. Ve Akad'ın filminde de olmaktadır.

Burada ilginç bir durum ortaya çıkmaktadır. Akad belirli bir toplumsal gerçeğe eğilmekte, bunun çeşitli sorunlarını gösterirken, kendi deyimiyle "marazı teşhis" etmekte, seyirciyi "ortaya konan maraz üstünde düşündürmeye" çalışmaktadır. Seyircinin gösterilen toplumsal gerçekler karşısında etkilenmesi, düşünmesi ve bozuklukların giderilmesi, çözümlenmesi için harekete geçmesi istenmektedir. İşte burada Güney efsanesi ile Akad çatışmaktadır. Çünkü seyirci filmi Akad'la birlikte değil, Güney'le izlemektedir. Güney diğer filmlerinden beraberinde getirdiği seyirciyi "Hudutların Kanunu"ndan sonra da başka filmlerine taşımaktadır. Akad bu çizginin bir yerinde belirmekle ve gitmekle, o anda seyirciye kendinden neler vermektedir? Senaryoyu Güney ve Akad'ın birlikte hazırladıklarını göz önüne alırsak, filmde Akad'ın varlığının yalnızca anlatımda belirdiğini kabul etmek zorundayız. Basit, yalın, arınmış, çevrenin ve kişilerin şematize edilerek kahlıştırıldığı, soyutlandığı bir anlatım. Güney efsanesi, filme kazandırılmak istenen toplumsal boyutları gölgelemektedir. Daha doğru olarak söylemek gerekirse, Güney bütün filmlerinde birtakım güçlerle devamlı çatışma halindedir, bu güçlerin az veya çok toplumsal nitelikleri de vardır ve "Hudutların Kanunu" nda da böyle bir çatışmaya girmektedir, yani Güney ve "onun karşındakiler" dir hep sözü edilen, yoksa belirli bir toplumsal gerçeğin tahlili ve "teşhisi" değil.

Güney efsanesi pehlivan tefrikası gibidir. Güney'in kişiliği filmlerde değişmez ("Umut" bu genellemenin dışında kalan tek film), devam eder gider. Çizdiği değişmez belirli nitelikleri olan tip seyircilerin hayâl ettiği kişiyle bütünleşir. Bu düzeyde sağlanan birlik sonucu seyirci Güney'le birlikte yaşar olayları, birikimlerini o yolla tüketir bir parça. Trajik bir durum vardır gerçekte ortada. Çünkü Güney her filminde mücadelesine yeniden başlamakta fakat tam sonuca erişememekte, tekrar başlamaktadır ve bu sürüp gitmektedir. Seyirci de aynı şekilde, gerçekte yapmadığı, yapmadığı ve belki de yapamayacağı şeyleri filmde yalnızca yapar gibi olmakta, biraz rahatlamakta, fakat asla kurtulamamaktadır. Devamlı doluş boşalış içindedir seyirci, gerilim bir an gevşetilmekte fakat yeniden daha bir gerilmektedir. Bir bıçağın bilenmesi gibi, devamlı keskin ve devamlı aşınan. Bu durum filmler üstü Güney efsanesi düzeyinde bir şeydir ve daha çok o şekilde ele alınmak gerekir.

Hudutların Kanunu'da Güney seyirci karşısında iki durumda belirir (bunu bütün Güney filmlerine genelleştirmek olanağı var mıdır, hepsini göremediğimiz için bilmiyoruz). Filmin gelişme bölümlerinde Güney özlenen bir kişiliktir ve olaylar da özlediği gibi gelişmektedir. Filmin sonunda özlenen değil de gerçek durum ortaya çıkmakta ve Güney seyircilerin özleyebileceği şekilde paçayı sıyrıp kurtulamamakta, özlem kırılmaktadır. Fakat seyirci Güney'in yenilgiye rağmen kişiliğini, efsanesini kurtardığına gene de tanık olmaktadır ve yenilgiye rağmen kendinde de o şeylerin korunduğunu anlamaktadır.

Böyle bir olgudan yararlanmamak yararlanamamak büyük bir eksikliktir gerçekte. Fakat olayları, bozuklukları yalnızca tarafsız ve renksiz bir biçimde saptar olmakla, yeni değişik bir yere gelinmesi güçtür ve mevcut durumun değişmesine değil, düzeltilmesine ancak olanak sağlar. Mekanizmaya hâkim olan güçler kimlerse, bu durumdan onlar bir yarar sağlayabilir. "Soğuk bilimsel bir nitelik taşıyan teşhis" duruma hâkim güçlerce istendiği gibi kullanılabilir.

Doğru bir saptamadan sonra Güney'le birleşmiş bir seyirci kitlesiyle diyalektik bir gelişme yaratılarak, "doldur-boşalt" ilişkisi yerine Güney'in kişiliğinde idealleşen tavrı kişisel düzeyden toplumsala geçirerek ve Güney'i bu bütünün içinde eritip, öneriler getirerek, yollar göstererek, provasını yaptırarak birtakım durumlar vermek daha tutarlı bir sinema çalışması olur sanıyoruz.

İnceleme

TÜRK SINEMASINDA KÖY FİLMLERİ

Giovanni SCOGNAMILLO

I — KÖYLE İLK TEMASLAR

Türk edebiyatı gibi Türk sineması da köy yaşamını biraz geç keşfediyor, 1930'ların ortalarında, üstelik bir tiyatrocunun sayesinde. Önceki yıllarda çevrilmiş olan sessiz/sesli filmlerde temel dekoru büyük kent teşkil ediyor, çağdaş ya da tarihsel açıdan. Köy unutulmuştur, ilk ve ilkel Türk sinemasında, olsa olsa Kurtuluş Savaşı filmlerinde görünüyor zaman zaman, (*Ateşten Gömlek*; *Ankara Postası*), o da bir çeşit idealize edilmiş şekliyle. Köy gerçekten uzak düşünüyor büyük kent'te, büyük kentlerin insanlarına; edebiyatçılar 1800'ün sonlarına doğru yaşıyorlar köy gerçeklerine ilk kez olarak (Nâbizade Nazım, *Kara Bibik*, 1890) ve ilk tutarlı "keşif" 1930'ların başlangıcında oluyor, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932)'ı ile.

Sinema ile ilk ilişki 1934'te kuruluyor, Muhsin Ertuğrul'un Sovyet sinemasının yüzeyde etkilerini taşıyan *Aysel*, *Bataklık Damın Kızı* ile. Şu var ki, *Aysel*'in çıkış noktası, kaynağı, Batı'dan gelmedir, İsveç'ten, Selma Ottiliana Lovisa Lagerlöf'un 1908 de yazmış olduğu "Tösen fran stormy torpet" (Bataklık kızı) adlı öyküsünden.

"Bu ilk köy filminde, gerçekte bir tabiat - insan çatışması yoktu. *Aysel*'in tabiatı bir kartpostal görünümünden ileri geçmiyor; Şehir Tiyatrosu oyuncularla özentili bir köy dekoru içinde büsbütün iğreti birer kişi olarak ortaya çıkıyorlardı. Filmin, Türk köyünün gerçeği ile hemen hiçbir ilişkisi yoktu" (*Nijat Özön, Yılanların Öcü - Ertuğrul'dan Erksan'a, Yön dergisi, 9 Mayıs 1962*).

Kuşkusuz köye ilk yavaşlar bir gerçeğin değil "değişik" bir dekor'un peşindeydiler. Köy gerçeğinin arayışı sonradan gelecek, 1950'lerin başında, edebiyatın paralelinde (Mahmut Makal, *Bizim Köy*, 1950, Metin Erksan'ın *Âşık Veyse*'nin *Hayatı / Karanlık Dünya* (1952) ile.

Başta önemli gibi görünen "değişik" çevre, atmosfer ve malzemedir. 1940'larda köy bir melodram kaynağından başka bir şey değildir — ve bu durum, fiktirsiz sinemada, bugüne değin sürdürülmektedir —. Aranılan, köy evreninden gelecek söz, olay, davranış ve kişiler değil; aranılan köy dekorunun içinde yerleştirilecek, bu dekorla beslenilecek yerli ya da yabancı hazır kalıplardır.

Örneğin: Gerhard Hauptmann'ın *Rose Bernd* oyunu, sırasıyla Kâni S. Kıpçak'ın *Kahpenin Kızı*, Nuri Akıncı'nın *Irz Düşmanları*, Muharrem Gürses'in *Yedi Köyün Zeynebi* v.b. filmlerin çıkış noktasını teşkil ediyor.



Metin Erksan / AŞIK VEYSEL'İN HAYATI / Aclan Sayılğan, Ayfer Feraý

Neler anlatıyor köye yanaşan bu filimler, bu *Dertli Pınar* (F. Kenç, 1943), bu *Hasret* (F. Kenç, 1945), bu *Harman Sonu* (M. Ertuğrul, 1946), ya da Nâzım Hikmet'in yazmış olduğu *Kızılırmak - Karakoyun* (M. Ertuğrul - H. Hün, 1947), ya bu *Yanık Kaval* (B. Gelenbevi, 1947), Reşat Nuri Güntekin'in bir hikâyesinden uygulanan *Bir Dağ Masalı* (T. Demirağ, 1947). Köyü nasıl görüyorlar, özgün folklor malzemesinden nasıl yararlanıyorlar?

Ayrıntılara geçmeden sorunun karşılığını peşin verelim: Köye dıştan, uzaktan, kentli gibi bakıyorlar, yüzeyde bir bakışla, fazla yanaşmadan. Zengin folklor malzemesi, oyuncuların takma sakal bıyıkları, çeşme başında cıvıdayarak toplanan köy kızlarının çiçekli basma giysileri gibi sıradan bir aksesuar oluyor. Bir de anlatılanlar: kan dâvaları (*Dertli Pınar*), gezginci tiyatrolarda çok tutulan köy güldürüleri (*Köy Düşünü* ve *Harman Sonu*), idealist kişilerin idealize ettikleri gerçektışı köyler (*Bir Dağ Masalı*), bol şarkılı, bol manzaralı aşk hikâyeleri (*Hasret*), değerlendirilmeyen özgün folklor malzemesi (*Kızılırmak - Karakoyun*) v.b.

Üstelik köy de köy olsa: kimi Abrahampaşa çiftliğinden, kimi Abant gölünden, kimi de Kâğıthane deresinden yararlanır.

Yüzeyde olmakla birlikte bu ve buna benzer filmler seyirciye ne getiriyorlar, ne getirmek niyetindeler?

Köyün kendisini, sorunlarını değil, kuşkusuz, köy havasına bürünen bir çeşit "ekzotizm" getiriyorlar, belki "Türk köylüsünü tahrir etmek" suçuyla yargılanmamak için, "Yaban" ın başına geldiği gibi.

Bu tutumu filmlerin ilânlarından, tanıtma broşürlerinden çıkartmak mümkün, örneğin: *Dertli Pınar*'ın atraksiyonları arasında "hakiki köy düşünü, köy

şarkıları, kaşık oyunları" yer alıyor; *Karanlık Yollar* (F. Kenç, 1946 - 1948) da ise "aileler arasında sık sık tesadüf edilen düzensizlikler, haylaz bir evlâdın, kendini ve etrafındakileri mahvetmesi" yanı sıra "milli güreş ve şarkılarımız" a geniş önem verilmektedir.

1947 de çevrilen 11 film arasında yer alan, Beyoğlu'nda üç hafta sürece afiş-te kalan *Yanık Kaval*, salt bu tür unsurlar sayesinde tutulmuş, basında ilgiyle karşılanmıştı.

"*Yanık Kaval*, film sanatında dikkate lâyık, müjdecî ilk eserlerden biridir... Dış manzaralar âdeta kusursuzdur." (*Refik Halid Karay, Akşam, 2 Şubat 1947*).

"Bu sözlü, sazlı, müzikli, türkölü, rakslı dört başı mamur bir filmidir ki resimleri ve bilhassa dış manzaraları çok güzel çekilmiştir." (*Abidin Daver, Cumhuriyet, 8 Şubat 1947*).

"Filmdeki manzaralar çok güzeldir. Şirin yerlerinin pek az bir kısmını bildiğimiz gibi yurdumuzun güzel yerleri perdeye aksettirilmiş. Osman'ın "Köyüm" diye söylediği şarkı ve köyünü gözlerinin önünden geçişi çok canlı idi." (*F. K. Emre, Son Saat, 16 Ocak 1947*).

Kısacası önemli olan "manzaralar" oluyor ve de "pek az" bilinen yerlerin — başka bir deyimle köyün — sinema yoluyla keşfi. Sinema köyü keşfetmekle kalmıyor başkalarına da keşfettiriyor, belirli bir gecikmeyle.



Köy yaşamını, bir sorun olarak, ele almak gayretini gösteren ilk film Metin Erksan'ın *Aşk Veysel'in Hayatı / Karanlık Dünya* (1952) oluyor, Türk sinemasında. Çoğunlukla başarısız, sansürün hismine uğramış, kuşa çevrilmiş bir yapıt, oysa en azından heyecanı, katkısıyla önemli. Erksan, idealizasyona kaçmadan, gerçek bir köyü ve bu köyün gerçeklerini şekillendirmek istiyor. Bir belge bırakmak istiyor, bir ozanı ve bu ozanı şartlandıran, yoğuran, sanatını doğuran bir çevre üstünde. Oysa bunu dilediği, düşündüğü gibi yapamıyor. Gerek sansürün, gerekse yapımının baskısı altında köy evreni masallaşıyor, belge tüm niteliklerini kaybedip bir propaganda aracı oluyor ve Erksan'ın gördüğü, canlandırmak, duyurmak istediği Anadolu bir yerden sonra Faruk Nafiz'in Anadolusunu andırır gibi oluyor.

Aşk Veysel'in piyasaya çıktığı dönemde köy filmlerine karşı uygulanan tutumda bir değişiklik göze çarpıyor, ufak çapta dahi olsa. Daha önce köyü ekzotik bir mekân, melodramatik bir dekor olarak kullanan Baha Gelenbevi olsun, Nedim Otyam olsun yeni bir çizgi deniyorlar, köye daha da yaklaşıyorlar.

Gelenbevi *Boş Beşik* (1952) le, eski bir halk masalını ele alan Necati Cumalı'nın bir hikâyesinden hareket ederek, stüdyoda imkân dahilinden uzaklaşarak filminin tüm harici sahnelerini Söke ve dolaylarında çekiyor, çadırlarda yaşayan Yörüklerin yaşantısını gerçeğe yakın ve uygun bir tarzda verebilmek için. Gaye bunun ötesine gitmiyorsa da bu, gerek Gelenbevi gerekse köy filmleri için bir aşama sayılabilir.

Yuvaya Dönüş (1951) ile daha önce köye "giden" Otyam'ın *Toprak* (1953)'ı daha iddialı ve o yıllar için, daha tutarlı. *Toprak* doğal bir film olarak düşünülüyor, Nedim ve Fikret Otyam tarafından ve Konya'nın Aksaray kazasında doğal mekânlarda çekiliyor. İlk kez toprak dâvası belgesel bir açıdan ele alınıyor

ve köy, turistik endişelerden arınarak, verilmek isteniliyor. Gene de bir deney karşındayız ve sansürün "yardımı" ile de, Otyam'ların tasarladıkları gerçekçilik, ya da doğalcılık, gereğile ortaya çıkamıyor.

Gerçekçi bir tutumla hareket eden oysa, bir iki vizyondan sonra, âdeta esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolan başka ilginç bir film de Ziya Metin'in *Namus Düşmanı* (1957) oluyor.

Bu dönemde, kent filmlerinden sonra, ilk kez köye yanan oysa gerilim peşinden düştüğü için bir yerden sonra gerçeklerden ayrılmak zorunda kalan başka bir yönetmen de Lütfi Akad oluyor, *Beyaz Mendil* (1955) ile.

"Filmde belki yapımdan gelen bir anlatım sadeliği var. Belki çok uzaktan, *Hudutların Kanunu*'nu hazırladı bu film, benim için. İçgüdüsel bir biçimde ya- lın, sade bir anlatım aradım bu filmde. Ayrıca "Beyaz Mendil" folkloru da en saf haliyle ilk kez fon müziği olarak kullanılan filmidir." (*L. Akad'la bir konuş- ma, Yedinci Sanat, Sayı 1, Mart 1973*).

Kent'ten, kent'in çileli insanlarından kopmayı Akad, bir bakıma, rahatça gerçekleştiriyor her ne kadar, Yaşar Kemal'in bir "düşüncesine" dayanarak klâ- sİK bir kan dâvasının boyutlarını aşamıyorsa da. *Beyaz Mendil* gerçek bir köye, birbirine düşman olan iki ailenin hikâyesine, olağan, âdeta günlük bir olaya "gerilim" unsurunu getiriyor. Şu var ki, bir yerden sonra köy kayboluyor, ön plana kaçıp kovalama süreci çıkıyor. Sonradan, iki kaçak sevgilinin dost bir köye sığınmalarıyla, simgesel çam ağacı unsuru araya giriyor ve azar azar ger- çekle olan bağlar kopuyor — her ne kadar simgenin arkasında gerçek bir sorun yatıyorsa da — ve köy kalabalık bir fon, âdeta trajik bir koro niteliğine bürü- nüyor. Akad'ın kendisi de köyün yabancıısı durumuna giriyor, uzun süre böyle kalıyor, *Hudutların Kanunu*, *Kızıldırnak* - *Karakoyun*, *Ana* üçlüsüne ve sonraki *İrmak*, *Gökçe Çiçek'e* ulaşıncaya dek.

Erman Şener'in de işaret ettiği gibi söz konusu dönemin köy filmleri -- yu- karıda gösterilen örnekler hariç — "... her şeyden önce 'köy' gerçeğinden uzak- tılar. Büyük şehirde masa başında uydurulan 'köy hikâyeleri' Yeşilçam'ın belli kadrosundan yararlanarak sinemaya getiriliyor; dudakları boyalı, topuklu ayak- kabı giymiş genç kızlarla; bakımlı yüzü, düzgün bıyığı ile hırpani kıyafeti an- latılmaz bir tezat teşkil eden erkek oyuncular kamera karşısında 'romeo-jülyet' lik oynuyorlardı. Yine bu filmlerde 'köy' sorunlarına sansür paravanası arkası- na saklanarak hiç dokunulmuyor, müzik olarak da zengin folklor bir yana bıra- kılıp ya alaturka gazinolarda meşhur edilen türküler, ya da batı ezgileri olay- lara eşlik ediyorlardı." (*E. Şener, Yeşilçam ve Türk Sineması, Kamera Yayınla- rı, İst. 1970*).

Gerçekçi olma, gerçek köy sorunlarını açıklama çabalarına karşıt olarak Türk sinemasının gerçek "primitif" i Muharrem Gürses kendi geleneğini sürdür- rüyor. Her ne kadar Gürses'i "melodram sineması" nın çerçevesi içinde incele- mek daha uygun düşüyorsa da köye karşı gösterdiği "ilgi" (!) onu bir "köy filmleri" yönetmeni durumuna getirebiliyor.

Gürses'in sinemaya getirdiği köy aşırı duyguların çarpıştığı, kanlı, ölümlü, kişileri çileli, öfkeli, şiddet ve intikamla yanan "melodramatik" bir köydür. Ger- çekle herhangi bir bağı yoktur — yoksa öyle görünüyor — gerekirse gerçekdışı ya da gerçeküstü bile olabilir. Belirli bir fonksiyonu olan, başkalarına benze-



Muharrem Gürses / YEDİ KÖYÜN ZEYNEP'İ / Saltuk Kaplangı, Deniz Tanyeli

meyen bir dekordur, öyle ki Gürses'in bu dekorun içinde düşünüp kurduğu hikâyeleri, canlandırdığı kişileri başkaca bir dekorun içinde görmek, yerleştirmek imkânsız gibi oluyor. (Aynı durum, Gürses'in tarihsel (?) filmleri için de geçerlidir).

Dekor değiştiği taktirde hikâye, kaba taslak, belki gene anlatılabilir oysa büyük eksikliklerle, havasından çok şeyler kaybederek, koparak. Bu filmlerdeki işlemi çözmek biraz zor oluyor; Gürses'in "primitif" oluşundan gelen bir zorluk bu. Gürses, ilkel görünümler yaratıyor, bir çizgi kurup, bunun ötesine çıkmadan, perspektifsiz bir şekilde olayları diziyo, ihtimal bilinçaltıdan gelme bir tepkiyle, bunlara inanarak, kapılarak. İnandığı için de ölçü, mantık, sıralama, gerçek tanımıyor. Her durumun, her kişinin, her davranışın, duygunun kendine göre bir mantığı, bir gerçeği oluyor: başkalarına benzemeyen bir mantık, bir gerçek. Sonuçta ne mantıkla ne de gerçekle karşılaşırız, oysa bu sözcükleri kullanmak gerek ya da yeni ve daha uygun, sözcükler yaratmak.

Tüm bu aşırılığına rağmen Gürses, ister köy filmlerinde, ister kasaba veya büyük kent filmlerinde, halka yakın kalmasını biliyor, bildiği insanı anlatma çabasında çünkü, ezilmiş, kavrulmuş, kaderin elinde oyuncağa, nesneye dönen, kaderinden kaçamayan, kurtulamayan, umutsuz bir insanı, edindiği kaynaklar ve olursa olsun. Gürses'in evreninde gözyaşsız günah olmaz, kişi kahpeleşir, canavarlaşır, talihine küsüp çaresizlikten katil olur, ezilince bir iyi ezilir patlamasına dek, ve ezilmiş kişilerin patlaması korkunç olur, insafsız ve ölçsüz.

"Gürses'in melodramlarında bilinçli ya da bilinçsiz, kökleri daha derinlere inen, doğululara özgü bir acılık, eziklik vardı: bir türlü gerilikten, baskıdan kurtulamamış bir toplumun yarı hayvan yaratıkları, ancak "kader" le açıklıyabildikleri sayısız dertlerle, belâlarla karşılaşılıyorlar, oraya buraya itiliyorlar, top-

lumun kenarında tutunmaya çalışıyorlar, hayvancıl bir içgüdüyle yaşamakta ayak diriyorlardı. Ağır, kabuslu, korkunç bir çevre; birbirini kovalıyan felâketleri; hırsızlar, katiller, fahişeler, aptallar, sapıklar, sakatlarla dolup taşan, salt kötülük yapmak için kötülük yapan insanların yaşadığı bir dünya..." (N. Özön, *Türk Sinema Tarihi, Artist Yayınları, 1st. 1962*).

Köyün, daha doğrusu Muharrem Gürses'in yaratmış olduğu köyün, yukarıda dizilen bu düşüncelerle iğisi ne oluyor? Köyün, bu temel görüş açısının içinde, ayrı bir yeri oluyor. Salt "mekân" işlevini aşarak kişileri, kişilerin davranışlarını, drama ilk durum ve çözümlemeleri etkiliyor, harekete geçiriyor. Aranılan, Gürses'in aradığı, gerçek bu işlevin içindedir. Köy bir evren getiriyor, çok kişisel ve belirli bir suzgeçten geçirilmiş, hattâ abartılmış bir evren ve bu evrenin içinde kısırlanmış, şartlandırılmış ilişkiler daha başka, giderek daha ters, bir şekilde gelişiyor, uç noktaya varıp sonuçlanıyor. Köy ilkelliğini getiriyor, ezikliğini, zorlu yaşam şartlarını, özgün örf ve âdetlerini, strüktüründen doğan baskıyı, şiddeti getiriyor.

Bu açıdan Gürses, "paradoks" gibi görünse dahi, gerek köy filmleri türünde bir çeşit "en marge" kalıyor, gerekse, yıllar yılı başkalarını da etkiliyerek, bir gelenek kuruyor. Hem köyün içinde kalıyor, kendi çizgisinden kopmadan, hem köyü aşıyor, boyutlarını zorluyor.

II — KÖYÜN GERÇEKLERİNE DOĞRU

1940 - 1950 yılları deney yıllarıdır, köye yaklaşma yavaşça oluyor, programsız. Anlatılanlar önemli değil çoğunlukla, önemli görünmüyor ilk baştan, oysa Türk sinemasının içinde bir tür doğuyor, unutilan, terk edilmiş, iyice tanınmayan bir evren gelip yerleşiyor. Bu evren henüz gereğiyle keşfedilmemistir, sorunlarıyla uğraşanlar azınlıkta kalmıştır. Köy, her şeye rağmen, bir çeşit yabancı, bir çeşit "uzak ülke" oluyor, sanki üstüne bir "tabu" konmuş gibi, uzun süre öyle kalıyor, 1960'ın başlarına değin, sinema sanatçıları köye toplumsal bir açıdan eğilinceye dek.

Gene de bu tür amaç ve niyet yeterli olmuyor. Gerçekçi, toplumcu bir eğilimle köye yeniden yananlar olduğu gibi, köyün salt gösterişli, "sinematografik" folklor malzemesine bel bağlayanlar, Türk köyüne Batı kalıplarını getirenler, Gürses'in izinden yürütenler oluyor. Kuşkusuz köy filmlerine karşı tetikte duran, sorunu daha da "tabu" şekline koyan sansürün etkisi her zaman olduğu gibi başlıbaşına bir dert teşkil ediyor.

"(Türk köylüsü yalınayak değildir), (Türk köylüsü yırtık elbise giymez) gibi ilkel bir anlayışla çalışan, hattâ çorak bir toprak parçasının yer aldığı sahneyi (Türk toprağı verimsiz olmaz) diye çıkartacak kadar gülünçleşen bir sansürden başka türlü bir davranış beklenemez..." (N. Özön, *Yılanların Öcü - Ertuğrul'dan Erksan'a, Yön dergisi, 9 Mayıs 1962*).

1960'ların başında Türk sinemacılarının bir kısmı köy sorunlarına, dolaylı ya da dolaysız bir şekilde, eğilmek zamanı geldiği, köye gerçekçi ya da gerçeğe yakın bir gözle bakmanın zorunu olduğunu anlamış durumdaylar ve imkân dahilinde, bunu gerçekleştirmek yollarını deniyorlar. Daha 1957 de, Kemal Bilbaşar'ın iki hikâyesindeki öğelerden hareket ederek, *Gelinin Muradı* ile köy - kasaba çevrelerinde geçen hicivlerinin ilkinin veren Atıf Yılmaz Batıbeki 1958 - 1959 yıllarında *Alageyik* ve *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası* ile folklor filmlerini deni-

yor, bir çeşit "pembe" gerçekçilik - giderek "soyut" gerçekçilik - perspektifi içinde.

İlk çıkışlar Erksan'ın iki filmi ile oluyor, çok iyi bilinen, haklarında çok şeyler yazılan iki film bunlar: *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963). Erksan iki kez üstüste köye dönüyor, sansürle kaçınılmaz bir çatışmaya giriyor, uluslararası bir ödül kazanıyor, kişisel optiği içinde köyü, köydeki insanları, bu insanların dramını, sorunlarını anlatıyor. Aslında yönetmenimiz hiç bir zaman tümüyle ne gerçekçi, ne belgeci, ne de yeni-gercekçidir: *Yılanların Öcü* salt bir "konut" olayını anlatmıyor, *Susuz Yaz*'in yalnızca kuraklığı anlatmadığı gibi. Oysa Erksan her daim köye yakındır, bazan seçtiği biçimle, değerlendirdiği mekânlarla. Buna rağmen sanatçının köy filmleri hiç bir zaman birer prototip olarak gösterilemez. Erksan'ın köylüsü, Fakir Baykurt'tan ya da Necati Cumalı'dan yola çıksa dahi, dertleri, davranışları, patlamaları, ruhibilimsel - toplumsal dürtüleriyle özel bir örnek teşkil ediyor. Bazan köy bile, uygun bir mekân işlevini görebilmek için, benzer bir değişime, bir "metamorfoz'a" uğruyor (*Yılanların Öcü*'nde olduğu gibi) ya da doğal unsur, olay, ayrı bir ağırlık kazanıyor (*Susuz Yaz*'daki su gibi). Erksan'ın köy filmlerine katkısını başka açıdan değerlendirmek, ya da eleştirmek gerek: köye yaklaştığında bakış açısı ne olursa olsun, ister gerçekçi, belgeci ya da gözlemci, Erksan ilk anda bir sorunla çıkıyor karşınıza ve bu soruna kendi yorumunu, katılışını ekliyor, köy yaşamını en yakın — ve kendince en doğru — bir şekilde vermeğe çalışıyor, mekânlarını öylesine seçip değerlendiriyor, kişilerinin davranışlarını çiziyor. Gerçek sorun mekânla insan arasındaki ilişkide, bağlantıda, mücadelede çıkıyor. Bir yerden sonra doğa ile insanın çatışması simgesel uçlara dayanıyor ve Erksan'ın köy filmlerindeki bileşiklik, karışıklık bundan ileri geliyor.



Son on yıl içinde köy filmi nihayet yerini buluyor Türk sinemasında, her ne kadar zaman zaman melodram mekânı olarak kullanılıyorsa da — hattâ köy bir çeşit "western" köyü oluyorsa bile —. Belli başlı sorunlar, gene zaman zaman, daha değişik, daha direkt bir tarzda ele alınıyor, bir "nedenler" araştırılması, bir "gerçekler" eleştirisi deney konusu oluyor. Kaçakçılık ele alınıyor, (*Hudutların Kanunu* / Akad 1966; *Ağır* / Y. Güney 1971), eşkiyalık - ağalık ilişkileri (*Murad'ın Türküüsü* / A. Yılmaz 1965), ağa - ırğat çatışması (*İrmak* / L. Akad 1972), kadının çaresizliği, yalnızlığı (*Pembe Kadın* / A. Yılmaz 1966; *Ana* / L. Akad 1967; *Kuyu* / M. Erksan 1967; *Seyyit Han* / Y. Güney 1969), göçebelik ve yerleşme sorunu (*Gökçe Çiçek* / L. Akad 1972), toprak davası (*Kızgın Delikanlı* / E. Göreç 1964), kan davası (*Namusum İçin* / M. Ün 1965; *Acı* / Y. Güney), gelenekler, görenekler, folklor malzemesi daha biliniçli ve düzgün bir tarzda işleniliyor (*Ezo Gelin* / O. Elmas 1968; *Boş Beşik* / O. Elmas 1969; *Cemo* / A. Yılmaz 1972), köyden Batı'ya göç (*Dönüş* / T. Şoray 1972), Batılı'nın köye yerleşmesi (*Bir Türk'e Gönül Verdim* / H. Refiğ 1969). Ve tüm bunlar, bu deneyler, bu eğilimler, bu araştırmalar "tabu" lara ve yasaklara rağmen gerçekleşiyor.

Oysa, genel olarak, Türk sinemasında köy nasıl oluyor, nasıl veriliyor?

Bu ve buna benzer, yakın sorulara aşağıda ayrıntılı bölümlerle bir cevap vermeğe çalışalım.

(Devam edecek)

Soruşturma

BUGÜNE KADAR ÇEVİRİLEN EN İYİ 10 TÜRK FİLMİ

Düzenleyen : Ağah ÖZGÜÇ

Paşa Gündoğdu (Görüntü yön.)

- 1 — Bu Vatanın Çocukları / A. Yılmaz
- 2 — Kızılırmak-Karakoyun / L. Akad
- 3 — Yılanların Öcü / M. Erksan
- 4 — Alageyik / A. Yılmaz
- 5 — Gelinin Muradı / A. Yılmaz
- 6 — Linç / B. Olgaç
- 7 — Bitmeyen Yol / D. Sağiroğlu
- 8 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 9 — Umut / Y. Güney
- 10 — Kiralık Katil / İ. Soydan

Fikret Hakan (Oyuncu)

(Tarih sırasıyla)

- 1 — Kanun Namına / L. Akad
- 2 — Beyaz Mendil / L. Akad
- 3 — Dokuz Dağın Efesi / M. Erksan
- 4 — Üç Arkadaş / M. Ün
- 5 — Yılanların Öcü / M. Erksan
- 6 — Karanlıkta Uyananlar / E. Göreç
- 7 — Bitmeyen Yol / D. Sağiroğlu
- 8 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 9 — Ağır / Y. Güney
- 10 — Umutsuzlar / Y. Güney

Sami Şekeroğlu (TFA Başkanı)

(Tarih sırasıyla üzerinde durulması gereken onaltı film)

- 1 — Üç Arkadaş / M. Ün
- 2 — Karacaoğlu'nın Kara Sevdası / A. Yılmaz
- 3 — Yılanların Öcü / M. Erksan
- 4 — Acı Hayat / M. Erksan
- 5 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 6 — Karanlıkta Uyananlar / E. Göreç

Alim Şerif Onaran (Sinema öğr. üyesi)

(Gördüklerim içinde ve tarih sırasıyla)

- 1 — Aysel, Bataklı Damın Kızı / M. Ertuğrul
- 2 — Gelinin Muradı / A. Yılmaz
- 3 — Gecelerin Ötesi / M. Erksan
- 4 — Kırık Çanaklar / M. Ün
- 5 — Susuz Yaz / M. Erksan
- 6 — Gurbet Kuşları / H. Refiğ
- 7 — Bitmeyen Yol / D. Sağiroğlu
- 8 — Kızılırmak-Karakoyun / L. Akad
- 9 — Umut / Y. Güney
- 10 — Gökçe Çiçek / L. Akad

Alp Zeki Hepar (Yönetmen)

- 1 — Yaprak Dökümü / M. Ün
- 2 — Vatan ve Namık Kemal / D. Sağiroğlu
- 3 — Yangın Var / L. Akad
- 4 — Sevmek Zamanı / M. Erksan
- 5 — Baba / Y. Güney
- 6 — Son Kuşlar / E. Tokatlı
- 7 — Üç Arkadaş (1) / M. Ün
- 8 — Seyyit Han / Y. Güney
- 9 — Çalikuşu / O. Seden
- 10 — Dikkat Kan Aranıyor / Temel Gürsu

- 7 — Haremde 4 Kadın / H. Refiğ
- 8 — Bitmeyen Yol / D. Sağiroğlu
- 9 — Hudutların Kanunu / L. Akad
- 10 — Kızılırmak-Karakoyun / L. Akad
- 11 — Köroğlu / A. Yılmaz
- 12 — Kuyu / M. Erksan
- 13 — Bir Türke Gönül Verdim / H. Refiğ
- 14 — Umut / Y. Güney
- 15 — Fatma Bacı / H. Refiğ
- 16 — Dönüş / T. Şoray

Ayın konuşması

İki film ithalcisi ile konuşma

YEDİNCİ SANAT, bu sayısında "Ayın Konuşması" bölümünü yeni ithal listelerinin ilân edilmeye başlandığı şu günlerde ithal filmciliğinin sorunlarını tartışabilmek amacıyla iki tanınmış film ithalâtçısına ayırdı. **Akün Film**'in sahibi **Orhan Kurtuluş** ve **Batı Film**'in sahibi **Mehmet Erdoğan** ile bir arada yapılmış olan konuşmalarda ithal filmciliğiyle birlikte yerli filmcilik de ayrı bir açıdan ele alınmaktadır.

Y.S. — Sayın **Orhan Kurtuluş**, bize önce filmcilige nasıl başladığınızı anlatır mısınız?

O.K. — 1956 yılında bir yazlık sinema açarak sinemacılığa başladım. Giderek sinemalarım çoğaldı, ama bunlar küçük sinemalardı ve yalnızca yerli film oynarlardı. Yerli filmin siyah-beyaz dönemi bitip, renkliye geçildiğinde biz de ithal filmciliği yapmaya karar verdik ve üç arkadaş, ben, **İrfan Unal** ve **Recai Bey**, **Akün Film**'i kurduk. Mevsim 1967-68'di. Sonraları iki arkadaşım ayrıldı; ilki yerli filmciliği, diğeri sinemacılığı seçti, ben de ithal filmciliğinde kaldım.

Y.S. — Film ithaline geçince yazlık sinemacılığı bıraktınız mı?

O.K. — Hayır, sinemalarım çalışıyor yine.

Y.S. — Bir bakıma yerli filmiden, yabancı filme geçiş yaptığınız görülüyor. Bunun belli başlı nedenleri nelerdir?

O.K. — Belirli bir amacım yoktu. Olayların gelişmesi, yerli film düzenini zaten beğenmemiş olmam, aynı konuların, aynı işlerin sürüp gitmesi neden olabilir. Zaten yerli film seyircisinin, yerli filmiden çekildiği düşüncesindeydim. Diğer ortaklarım da aynı görüşteydi ki, onlar **Beyoğlu**'nda büyük bir sinema işletiyorlardı, onlar da yerli filme karşı çıktılar, sinemalarını güvene almak için yabancı filme yöneldiler. Bu kararın bizim için daha yararlı olacağı görüşündeydik.

Y.S. — Yerli film seyircisinin azalması olayı karşısında yeni kazanç yolları bulmak için ithalâtı geçtiğinizi söylüyorsunuz. O zamandan bu yana sinemalarınızı da koruduğunuza göre seyirci bakımından azalma ya da çoğalma hangi yöne doğru olmuştur?

O.K. — Tüm sinema seyircisi yönünden bir azalma var. Yerli filmin, yabancı filme göre ne oranda seyirci kaybettiğini ise bilemeyeceğim.

Y.S. — Bize ithal filmciliğinin nasıl bir ekonomik temele oturduğunu anlatabilir misiniz? Yani ekonomik açıdan sağlam bir iş mi bu? Yatırım-kâr tutarları ne oran gösteriyor? Son yıllarda ithalâtçılar sürekli şikâyet içindeler. Piyasada bir kriz söz konusu mu? Ne yönde?

O.K. — Konuyu önce yerli film - ithal filmi diye ele alırsak, ekonomik bakımdan, maliyet unsurlarının yerli filmde daha yüksek olduğunu görürüz. Örneğin, arkadaşlar bugün bir yerli filmin ortalama maliyetinin 600.000 TL. olduğunu söylüyorlar. Bir ithal filmi ise 200-250 bine maloluyor ortalama olarak. Yabancı filmde, bir başkasının fikirlerinden yararlanma, bir yabancının çevirdiği bir filmi seyredip kendi ülkemizin koşullarına uyup uymadığını düşünme şansımız var. Yerli filmde ise bir film yaratıp ortaya çıkarmak var. O zaman üç katı bir sermaye ile işe girmiş oluyorsunuz. Oysa ithalde üçte bir oranında az bir riske giriyorsunuz. İkisinde de belli bir pazar var ama kâr şansı



Mehmet Erdoğan (Batı Film)



Orhan Kurtuluş (Akün Film)

farklı. Yerli film iş yapmadığı zaman daha büyük bir ekonomik çıkmaz doğuruyor. Bizimkinde ise daha baştan bir pazarlamayla yatırımın % 60'ı güven altına alınmış oluyor.. Son üç yıldır ithalatçıların sürekli şikâyeti doğrudur. 1970 devalüasyonunun getirdiği bir çıkmaz vardı. Bu bilet fiyatlarına bir artış yapılarak dengelendi. Bugünkü ekonomik bunalımın nedenleri ise ülkenin salon ihtiyacının üstünde film ithal edilmesinden, otomotiv sanayiinin gelişmesinden ve TV'nin etkilerinden doğuyor. Filmler bu etkenlerin sonucu gereği gibi iş yapamıyor. Bugün ithal filmcileri daha az film ithal etme yoluna giderek bu bunalımı atlattmaya çalışıyorlar. Görünüşe göre bu sinema mevsiminde yabancı film sayısının % 25 oranında azalacağı kanısındayım.

Y.S. — Türkiye'de salon sayısının azlığından söz ettiniz. Oysa sürekli salon inşaatları görülüyor her kentte. Yani salon sayısı durmadan artıyor. Örneğin Ankara'da üç-beş yıl öncesine göre büyük bir artış var. Mehmet Bey, siz bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?

M.E. — Bu salonlar plânsız yapılıyor; Ankara içinde dağılışı, düşünülerek, en kârlı biçimde olmuyor. Merkezde, bir semte 10 sinema birden yapılıyor. Oysa nüfus artışı o semtte toplanmıyor. Seyirci uzak semtten kalkıp belirli bir semte gelmiyor film seyretmek için. Nüfusu artan semtlerde salon artışı fazla değil. Bu durumda hep aynı semtte biriken sinemalar, pek artmayan seyirciyi paylaşmış oluyorlar.

Y.S. — Bu sinemaların hepsi özel sektör yatırımdır. Özel sektör ise önce kendi çıkarını düşünür. O halde salon açarken gerekli kazanç hesapları yapılmıyor mu?

M.E. — Ben 1967'de salon açtığım zaman, doğrusu ya bu hesabı hiç yapmamıştım. Hatta belediye rüsumunun ne olduğunu dahi bilmiyordum. Seyirciyi kalabalık gördüğüm zaman, sinemayı kârlı bir yatırım alanı sayıp bu işe girdim. Sinemayı yaparken, biz seyirciyi "ful" kabul ediyorduk. 4 seans 1000'er kişiden 4000 kişi eder. Bu da 2,5 liradan 10.000 TL., haftada 70.000 TL., tamam işte büyük para diyorsunuz. Sonra bir de bakıyorsunuz, masraflar, çeşitli başka sorunlar ortaya çıkıyor. Film alma nedir? Filmin maliyeti nedir? Filmi kaç oynuyorsun? Bunlardan hiçbir bilgisi olmuyor çoğu kimsenin. Bilerek yapanlar az oluyor. Onlar da zarar edip kapatıyorlar sonradan ama birbirlerine zararları oluyor Bütün ticarî işlerde olduğu gibi.

O.K. — Bir mahallede bir bakkal iyi iş mi yapıyor, bunu gören başkaları da bakkal dükkânı açıyorlar, rekabetçi giriyorlar, tabii mahalle bunların hepsini kaldırmıyor.

Y.S. — Mehmet Bey, siz hem ithalci, hem de salon sahibi olarak iyi bir durumda sayılırsınız. Çünkü salon gelirinden ithalciye gitmesi gereken pay da sizde kalıyor Bize

ithal filmi hâsılatının hangi yüzdelerle belediye, salon sahibi ve ithalciye dağıldığını söyleyebilir misiniz?

M.E. — Biz Ankara'da kendi firmamız Batı Film ve Orhan Bey'in (Akün Film) filmlerini oynuyoruz. Sinemacı olarak bazı masraflar çıktıktan sonraki net hâsılatın % 41,5'ünü belediyeye veriyoruz. Geri kalanın % 45'i ithalcinin, kalanı da bizim yani sinemacının oluyor. Bir sinemanın, bir haftada 30.000 TL. net hâsılatı olduğunu düşünelim. Bunun 12.000 TL. sini belediye alıyor. Kalan 18.000 TL. nin % 45'i ki aşağı yukarı 8 bin küsur kadarı ithalciye, 10 bin de bize kalıyor. Bu 10.000 lirayla salonun bütün giderlerini karşılamak zorundayız. Personel, amortisman, elektrik, vb.. ithalatçıyı ise aldığı bu rakam dahi tatmin etmemektedir. Amaç, aslında bu hüsılatı yükseltecek bir çare bulmaktır. Bir sinema haftada 70.000-80.000 TL. hâsılat yaptığında belediye de, ithalci de, salon sahibi de kârlı duruma gelecektir. Ama 10.000-20.000 TL. hâsılattan kimseye pek birşey kalmıyor. Orhan Bey'le bu konuları düşünüyorduk. Biz diyoruz ki, filmlerimiz ortalama 250.000 TL.'sına maloluyor. Bunun net 150.000 lirasını İstanbul'un vermesi gerekli; 30.000 lirasını Ankara, 40.000 lirasını Adana, 50.000 lirasını İzmir ve 25.000 lirasını da Samsun bölgelerinden alırsak toplam 300.000 TL. olacak; bunun 25 bini yine bizim bazı masraflarımıza (banka, faiz vb..) gidecek ve böylece bir filmden 25.000 TL. kazanacağız. Masraf arttıkça ya da beklenen gelir düştükçe kâr azalacak. Bugün kâr oranı ortalama % 10-20 arasında. Ticaretle bu oran düşük sayılır. Ben diyorum ki, 12-16 film ithal edip 3-4 milyon liralık bir işe girişince en azından % 10 kârla 300-400 bin lira kazanılmalıdır. Bu sağlanmıyorsa bu iş yararsızdır. Ayrıca bugün biz bu kâr oranını yükseltme yolunda çalışıyoruz.

Y.S. — Az bulunan ithalcinin bu kâr yüzdesi, diğer ülkelerde nasıldır acaba Orhan Bey? Oralarda belediyeler yüzde kaç alır? Bunu incelediniz mi?

O.K. — Başka ülkelerdeki uygulamaları pek iyi bilmiyorum. Ama Mehmet Bey'in sinema salonu sahibi olarak ithalciye verildiğini söylediği % 45, Ankara'ya özgü bir orandır. O da sinema fazlalığının doğurduğu rekabet sonucu ortaya çıkmakta ve sinemacı ithalciyi elinde tutmak için bu tavizi vermektedir. Bu oran bütün Türkiye'de % 45 değildir. Örneğin Beyoğlu ve Kadıköy'de % 35, Bakırköy'de % 25, Çemberlitaş sinemalarında % 32,50 dir bu oran. Yani ortalaması % 35'e gelmekte, salon sahibi de rüsumdan sonraki tutarın % 65'ini almaktadır. Durum Anadolu'da da böyledir. İstisnai yerlerde % 50'ye çıkar. Ama oralarda da haftada iki film oynarlar.

Y.S. — İthalcinin aldığı en düşük oran kaç oluyor?

O.K. — % 25 oluyor. O da Bakırköy'de. Bakırköy çok büyük bir semt olmasına karşılık iki tane yabancı film oynatan sineması var. Yaklaşık olarak yılda 300 film ithal edilirken, haftada iki kez program değiştiren bu sinemalar, mevsim içinde toplam 130 film geçebilirler. Bu durumda sinemacı, ithalci seçiyor ve % 25'i kabul ettiriyor.

Y.S. — Yani bu kez de ithalci sinemacıya tavis vermek zorunda kalıyor, öyle mi?

O.K. — Evet öyle oluyor. Bu bir arz-talep meselesi.

M.E. — Aslında mesele % 45, % 25 meselesi değil. Mesele belirli bir seviyenin altına düşmemektir. İthalatçı bir sinemada % 25'e razı olabilir ama bir başkası % 45'e bile razı olmayabilir. Çünkü belirli bir hâsılat sağlanamıyorsa, değil % 45, % 50 bile yetmeyebilir. % 45 görünüşte iyi bir oran gibi geliyor ama hâsılat düşük olunca pay da azalıyor. Örneğin Ankara'da bir filmde bu yüzdeyle 30.000 TL. yerine 8.000 - 10.000 TL. alındığı oluyor.

O.K. — Bazen bir filmin yarattığı açığı başka bir filmin kapatmasını bekliyorsunuz, o da kapatamıyor. Aslında bütün çözüm seyircinin ilgisinde toplanıyor. Çok pahalı bir film zarar edebildiği gibi, ucuz bir film de % 100 kâr edebilir.

Y.S. — Mehmet Bey, sözünü ettiğiniz düşük kâr oranına (% 10) rağmen niye ithal filmciliği yapmakta devam ediyorsunuz? Türkiye'de daha çok kâr getirecek başka

ticaret alanları yok mu?

M.E. — Başlangıçta, her yeni alanda olduğu gibi filmciliğe de umutla giriyorsunuz. Her yıl pahalı bir film alıp daha iyi iş yapıp seyirciyi ve kazancı arttıracığınızı düşünüyorsunuz. Zararları böylece kapatacağınızı umuyorsunuz. Yani her yeni film bir umut oluyor. Sonra bir de bakıyorsunuz ki altından kalkılacak bir durum değil. Seyirci artışı büyük olmamış. Türkiye’de TV da butun dünyada olduğu gibi seyirciyi sinemadan uzaklaştırmaktadır.

Y.S. — Ne oranda oluyor bu uzaklaştırma?

M.E. — Ankara’da % 40 oranında bir düşme var. TV olmadığı geceler (pazartesi ve cuma) diğer gecelere göre bir kat dolu oluyor sinemalar. Ayrıca TV daha herkesin evine girmiş durumda da değil.

Y.S. — Benzeri bir durum sinema ortaya çıktığında tiyatro için olmuştu. Yine de tiyatrolar yaşıyorlar. Üstelik tiyatro kendi sadık seyircisine kavuştu. Yani tiyatroyu gerçekten sevenler onu terketmediler, onun gerçek seyircilerini oluşturdular. TV sinemadan seyirci çekse bile sinemanın gerçek seyircileri kalacaktır. Sinemayı eğlencenin, vakit geçirmenin dışında sanat olarak, estetik olarak, bir kültür hareketi olarak kabul edenler olacaktırlar bunlar. Bu durumda, bu seyircileri tatmin edecek filmlerin getirilmesi, bir yol olabilir mi?

O.K. — Sanat filmi diyebileceğimiz bir “Dekameron” ile ticarî film sayılan bir “002” serisi filminin hâsılatlarını biliyor musunuz? Bu durumda biz ne yapabiliriz. Biz basın ile filmlerin kalitesi konusunda bir görüş birliğine varamadık. Bize göre kaliteli film para kazandıran filmidir. Örneğin, bu mevsim Akün Film’in “İrlandalı Kız” ve “Aşk Böceği” filmleri eleştirmeciler tarafından sıradan film olarak nitelendirilmiş, fakat seyircinin olağanüstü ilgisi ile karşılanmıştır. Buna karşılık yine bizim “Savaş Günleri” (Le Quattro Giornate di Napoli) adlı siyah-beyaz filmimiz aynı eleştirmeciler tarafından olumlu bulunurken seyirciden bir ilgi görmemiştir. Diğer firmalarda da bunun örnekleri çok. Kalite konusunda basın ve seyircinin ortak ilgisini toplayan filmler de oluyor elbette. Ancak ithalciye cesaret verecek kadar değil.

M.E. — Bu işin çözüm yolu bence şudur: Kaliteli film getirmek ve seyirciden de fazla para almak.. Kaliteli film bir noktada pahalı film demektir. Bu yüzden de seyirciden o anda bir fark almak gerekir. Bütün dünyada TV karşısında sinema seyircisi azalmaktadır. Batıda bu iş kaliteli filmleri daha uzun süre (birçok hafta) oynatmak ve fiyatları da yükseltmek yoluyla halledilmiştir. Örneğin, bir sinema salonu 1500 kişi alıyorsa ve günde 4 şans film gösteriliyorsa, bilet ortalaması da 2.75 krş. ise, tenzilatıyla, şebekesiyle, halk günüyle, birincisiyle, bir rakam çıkar ortaya. Buna karşılık 800 kişi film seyrederiyorsa, bunlardan o 1500 kişinin geldiği zamanki kadar para almamız gerekir. Bunun için de bilet fiyatlarını yükselteceksin. Bugün Türkiye’de hiçbir şeyin fiyatı sinema kadar ucuz değildir. Üstelik bunun da % 41,5’ünü belediye almaktadır. Büfede bir Coca-Cola için 2 lira ödeniyor, buna karşılık 150 kuruşa film seyredilebiliyor.

O.K. — Peki bu durumda sinemaya inanmış seyirciyi istismar etmiş olmayacak mıyız?

Y.S. — Yabancı ülkelerde sorunun bu biçimde halledildiği bir gerçek. Seyirci çok şeyler alabiliyor ama yüksek bir fiyat ödüyor. Ama bu formül Türkiye’de uyar mı? Ankara’da % 40 bir seyirci azalışı da olsa Türkiye’de sinema seyircisi çok. Beyoğlu sinemalarının seyirci oranına dış ülkelerde rastlamak bazen çok zor. Paris’te Champs-Élysée’de 2-3 kişiyle film seyredildiği olabiliyor. Dışardaki oranlara uygun olarak, tiyatroların 20 TL. olduğu düşünülürse sinemaların da 10 TL. yapılması ileri sürülebilir. Ama Türkiye’nin şartlarına uygun düşer mi bu?

M.E. — İşte bizdeki yanlış bakış burada. Bizde yalnızca sinemayı en ucuz eğlence olarak kabul etmişler. Yalnızca memur, dar gelirli, esnaf gider, başkası gitmezmiş gibi.

Örneğin Ankara bir memur şehridir. Onun için burada fiyatların yükseltilmesi hiç istenmez. Bu tutum meşaleyi halletmiyor ki. O zaman kaliteli, pahalı filmler elbette ki getirilemiyor. Biz 200.000 lirayı çıkaramazken 300-400 bin liraya film nasıl getiririz? Sonra da filmlerin seyirciye birşey vermediğinden, hep aynı tür filmlerin getirildiğinden yakınılır. Sinema eğlencedir ama aynı zamanda en güzel eğitici de. En azından yabancı bir ülkede kapıdan nasıl girileceğini, nasıl oturulacağını, nasıl çatal tutulacağını öğretir insan.

Y.S. — Zararlı yanları da var tabii.

O.K. — Evet, nasıl soygun yapılacağını da öğretir sinema. Nasıl adam öldürüleceğini de gösterir.

Y.S. — Bunlar ucuz ve kalitesiz filmler çoğunlukla. Ama pahalı filmler de geliyor Türkiye'ye. Son yıllarda yapılmış bütün pahalı filmler geldi aşağı yukarı. "Love Story" geldi. "Baba" da geliyor bu yıl.

M.E. — Bu filmler riske girilerek getirilmişlerdir. Ama bir süre sonra büyük para gerektirdiği için gelebileceklerdir. Hayat pahalılaşıyor, fiyatlar hep artıyor. İthal fiyatları da böyle. Gaz artıyor, elektrik artıyor, personel ücretleri artıyor. Butün sabit masraflar artarken, bilet fiyatları duruyor. Bir kişi de seyretse filmi, bütün o masraflar yapılıyor, dört bin kişi de seyretse. Bir konuda tedbir alınabiliyor da burada hiç birşey yapılmıyor.

O.K. — Meseleyi şöyle koyabiliriz. Ekonomik yönden bizim piyasanın bir düzeni var. Yıllardır alışlagelmiş bir film dağıtım sistemi var. Film alım sistemi var. Batıda düzensizliklerin hepsi halledilmiş. Birtakım yeni yollara başvurmışlar. Örneğin son olarak büyük sinemaları, 1000 kişilik salonları dörde bölerek 250 şer kişilik bölmeler elde etmişler. Sinemada sigara içme konusunda seyirciye teknik imkânlar sayesinde rahatlık vermişler. Seks yönünü serbest bırakmışlar. Bilet fiyatlarını arz-talep'e bırakmışlar.. Bizim de tüm sinema endüstrisi olarak elimizde daha önce batıda denenmiş bazı imkânlar var. Ama bız sinemacı ve filmci olarak bir araya gelip sesimizi duyuramıyoruz. Bizde örgütlenme yok. Aslında yöneticiler de bizi pek anlamak istemiyorlar. "Sinemada da sigara içilir miymiş" diyorlar. Sansür seks sahnelerini biraz serbest bıraksa, küçük bir kentteki öğretmen hanım şikâyet edince o sahne kesilecek mi? Bir Atlas sinemasının dörde bölünmesi dahi belediye ve imar yönünden çok zor.

Y.S. — Atlas sinemasının dörde bölünmesi değil tabii sorun. Şöyle diyebiliriz. Halkın satın alma gücü, fiyat yükselmesine ne dereceye kadar olanak sağlar. Önce bunun çözümlenmesi gerekiyor. Batı Avrupa'da birinci vizyon sinemalarda çok yüksek paralar ödeniyor, örneğin bizim paramızla 20-30-40 TL. kadar veriliyor ama, semt sinemalarında ikinci, üçüncü vizyon olarak aynı film, çok daha ucuza da görülebiliyor. Yalnızca biraz beklemek gerekiyor. Ayrıca oralarda geçmiş yılların ilginç filmleri de sürekli gösteriliyor. Bazı filmlerin birkaç yıl sürekli gösterildiği oluyor. Oysa bizde bir önceki yılın filmini bile yeniden izlemek çok zor. Bu yönden bizde, fiyat yükseldiğinde, maddî olanaksızlık yüzünden istediği filmi göremeyen seyircinin hiçbir şansı kalmayacaktır. Bu yüzden fiyat yükseltilmesi ya da salonların küçültülmesi yerine, yapılan salonlarda lükse kaçılmaması (bizde bu eğilim çok görülüyor) personelin en aza indirilmesi gibi yollara gidilebilir. Bir gişe memuru, bir makinist, bir temizlikçi ve bir de hem bilet kesen, hem yer gösteren memur bir sinema için yeterli olabilir. Kısaca mütevazî salonların yapımı öne alınabilir. Pahalı dekorasyon, maroken koltuklar yerine, daha ucuz malzemeli, 300-500 kişilik salonlar bir çözüm yolu olabilir.

O.K. — Bizdeki belediye talimatnamelerine göre bir sinema ister 100, ister 1000 kişilik olsun en az 6 kişilik bir kadroyla çalışmaya mecburdur. İki makinist ve bir sinema müdürü şarttır. Ücreti sinema tarafından verilecek bir itfaiye personeli, yetmiş bir itfaiyeci de şart koşulmuştur. Yine mutlaka bir gişe memuru ve bir kapı görevlisi

gereklidir.

Y.S. — Toplumun gereksinimleri, yasaların o yönde değiştirilmesini zorunlu kılar. Belediye talimatnameleri de değiştirilip zamana uyandırılabilir. Örgütlenip toplu bir talebe geçişe bir sonuç alınabilir. Ama tek istekler hep cılız kalmaya mahkûmdur.

M.E. — Belediyeye gidip durumu anlatsanız, zarar ediyorsunuz deseniz, sonuç alamazsınız. Çünkü bir türlü sinemacıların zarar ettiklerine inanmıyorlar, hep anormal paralar kazanıldığını sanıyorlar. Bu yüzden fiyat artışı talepleri de hep boşa gidiyor. Belediyeciler sinemaya tesadüfen gelip de bir tatil gününe ya da tutan bir filme rastlayınca, bir de bilet bulamayınca bunu hemen genelleştiriyorlar. Şimdi böyle bir zihniyete bazı şeyleri anlatmaya çalışacaksınız, mücadele edeceksiniz, çok zor bir iş bu.

O.K. — Biraz önce de üzerinde durulduğu gibi, ithal filmciliği fazla kâr getirmiyor. O zaman niye bırakmıyoruz. Benimsenen, iyice öğrenilen bir işten vazgeçmeden önce çözüm yollarını sonuna kadar denememiz gerekiyor. Her filmci kendi sorununa çözüm arıyor bugün.

Y.S. — Bunun tek tek olması yerine, örgütlenmek daha yararlı değil mi?

O.K. — Eskiye göre bugün bütün meslekdaşlar ortak sorunlar karşısında birbirlerine yaklaşıyorlar, Bütün filmcilerde bir arkadaşlık ve yakınlaşma duygusu, bir dayanışma göze çarpıyor. Oturup konuşuyor, tartışıyoruz. Bu bizi bir örgütlenmeye götürebilir. Ben kendi hesabıma bugün şöyle düşünüyorum. Bu yıl 15 yeni film ithal etsem ve hiçbirinden para kazanmasam, elimdeki geçen yılların film stoku ile yine de bir randıman sağlayabilirim. O zaman bu yıl da bu işi bırakmaya yönelmem.

Y.S. — Ancak bir sonraki yıla stok kalmıyor, o zaman ne olacak?

O.K. — O zaman bitecek her şey tabii.

Y.S. — Ama Fitaş'ın iflâsı dışında pek büyük firma kapanmadı son yıllarda.

O.K. — İthalcilikte bazı böyle gelip geçen, yıldız gibi parlayan şirketler olmuştur. Örneğin 1957'lerde bir Kosmos Film vardı, hemen yok oldu.

M.E. — Biz diyoruz ki çözüm yolu az film getirmek, kaliteli film getirmek, seyirciyi sinemaya yeniden bağlamak ve biraz da fiyatları yükseltmek masrafları karşılamak ve geliri arttırmaktır. Bunun başka yolu yoktur. TV'ü kapatamazsınız.

Y.S. — Yani çok sayıda ucuz film yerine az ve pahalı film...

M.E. — Aslında burada da karşımıza yeni bir güçlük çıkıyor. Güzel, kaliteli filmi getirdiniz. Ama bunların sinemalarda ikinci hafta oynama şansları dahi çok az. Çünkü haftalar ayrılmış, programlanmış, kolay değişmez bir düzen kurulmuş. Ama Avrupa'da, Amerika'da filmler 10 hafta, 15 hafta oynuyor. Burada "İrlandalı Kız" ın 12 hafta oynaması bile Orhan Bey'in Emek sinemasının işletmesine iştiraki sayesinde mümkün olabildi. Sinemayı kiralamış olmasaydı o şans kullanamayacaktı. Durum budur.

Y.S. — Aydın çevrelerce kaliteli olarak nitelenen bazı filmler, örneğin Fellini'nin "Satyricon" ve "Roma" sı, üstün yapım mı sayılıyor ve Türkiye'de nasıl karşılanıyor? Bu tür filmler kaç mal oluyor?

O.K. — Bu tür, üzerinde çok söz edilmiş bir film olan "Blow-Up" ı biz 8 bin dolara ithal ettik. Gerçekten olağanüstü bir ilgi gördü ve yalnız İstanbul'da değil, bütün Türkiye'de çok iyi iş yaptı. Hattâ Emek sinemasının rekorudur 130.000 TL. ile. Buna karşılık işlettiğimiz Batı Film'in listesindeki Pasolini'nin "Dekameron" u çok şanssız oldu.

Y.S. — Normal bir Amerikan filmi kaç alınıyor? En pahalı filmlerin fiyatları ne oluyor?

O.K. — Bizim yaptığımız alışverişlerde normal bir ABD filmi 6.000 dolar civarındadır. "İrlandalı Kızı" ı 20.000 dolara aldık.

Y.S. — Filmlerin gösterim hakları kaç yıl sürüyor?

O.K. — Üç ya da beş yıl.

Y.S. — Kaç kopya alınıyor?

O.K. — Bu bize bağlıdır. Sözünü ettiğimiz gösterme hakkını (royalty) satın aldıktan sonra kopya ve reklâm malzeme masraflarını ödeyerek istediğimiz kadar getirebiliriz. Royalty bedeli dışında her kopya için aşağı yukarı 1.000 dolar ödeniyor. Filmlerin bütün kopyaları da dışardan gelmektedir. Burada kopya basımı yapılmaz.

Y.S. — İthal edilen bir filmde kaç kopya gelir?

O.K. — 4 kopya gelir. Bunlardan birisi orijinal sesli, ötekiler sessizdir. Sesli kopyadan bir siyah - beyaz iş kopyası çıkarılır ve bütün dublaj (seslendirme) işlemi onunla yapılır, ses düzeni hazırlanır, sonra bu Türkçe sesler sessiz kopyaların üzerine geçirilir.

Y.S. — Bu dört kopya bütün Türkiye gösterileri için dayanabiliyor mu?

O.K. — Laubali bir makinist kendisine teslim edildiği gece filmi berbat edebilir. Gerekince bedeli ödenerek yeni bir kopya getirilebilir.

Y.S. — Burada kopya çoğaltıldığı hiç olmuyor mu? Bazen taşrada renkli filmlerin siyah - beyaz kopyalarının gösterildiğine tanık olunuyor?

O.K. — Eskiden renkli filmin az geldiği yıllarda taşraya siyah - beyaz kopya basılıp dağıtılıyordu. Ama şimdi kalmadı artık.

Y.S. — Siyah - beyaz filmin bugün Türkiye'de şansı nedir?

O.K. — Hiç yok. Nanni Loy'un "Savaş Günleri" ni Anadolu'da gösterecek sinema bulamadık.

Y.S. — "Zorba" gibi bir film gelse?

M.E. — Öyle bir film gelse yine iş yapar herhalde. Bu konuda birçok şeyler rol oynuyor. Konu, oyuncular gibi. Fakat diğer renkli filmlere göre şansı yine de az. Birçok Anadolu sinemacıları "Zorba" ya dahi sırf siyah - beyaz olduğu için karşı çıkmışlardı. Bu tür filmleri büyük kentlerde kolayca çıkarabilirsiniz ama Samsun'da, Trabzon'da, Elâzığ'da, Diyarbakır'da çok güçtür.

Y.S. — Yabancı filmlerin Türkiye hâsılatının bölgelere göre dağılışı nasıldır?

O.K. — Filmi mutlaka İstanbul bölgesi değerlendirdir. Seyircisi geniş ve entellektüel bir bölge. Hâsılatın % 50 - 60'ını sağlıyor. Bu bölgeyi Trakya, Zonguldak ve Eskişehir'i içine alan geniş bir yay olarak görmek gerek. Sonra İzmir ve Adana bölgesi geliyor iş yönünden.

Y.S. — Şirketler İstanbul bölgesi dağıtımını kendileri mi yaparlar?

O.K. — Batı Film hariç (merkezi Ankara'dadır) hepsi kendileri yapar.

Y.S. — İstanbul'da yerli filmlerin dağıtımı için "ayak" denilen bir sistem geliştirilmiş. Yabancı filmler için de benzer sistemler var mıdır?

O.K. — Denenmek istenmektedir. Ama bugün için yabancı filmlerin kendine özgü bir dağıtım sistemi yoktur. Bu sistemin yerli filmlerde başarılı olmasının nedeni, bu filmlerin konu, oyuncu bakımından hep birbirine benzemesi ve hep aynı bir seyirci kitlesine seslenmesidir. Bir şirketin ithal ettiği yabancı filmler ise niteliğine göre çeşitli semtlerde ayrı ayrı iyi iş yaparlar. Örneğin Beyoğlu ve Aksaray'da iyi iş yapan bir Çin filmi ya da 002 serisi filmi Şişli'de hiç tutulmaz. Oysa yerli filmde Kasımpaşa'daki bir seyircinin zevki ile Beyoğlu'ndakinin zevki pek değişmez. Bu yüzden yabancı filmler için değişmez ayaklar kurulamaz. İyi sonuç vermez kanısındayım.

Y.S. — Uygulanması istenen dağıtım nasıl düşünülüyor?

O.K. — Yine "ayaklar" a benzer birşey düşünüldü. Şişli, Beyoğlu, İstanbul yöreleri her zaman aynı tür filmleri oynasın dendi.

Y.S. — Benzer bir düzeni siz bu yıl denediniz. Yeni Melek, Lâle, Site, Şafak, İpek, Tinaztepe.

O.K. — Evet ama Şişli'de önem kazanacak bir filmi Beyoğlu Lâle sinemasında birlikte programladık. Gerçekten o film Şişli'de iyi iş yaptı, Lâle'de yapmadı. Nedeni de Beyoğlu'nda Lâle'de değil de başka bir sinemada oynaması gerekiyordu.

Y.S. — Şişli sinemalarının kendine özgü bir tutumları var. Beyoğlu'nda oynayan film-



David Lean / İRLANDALI KIZ / Sarah Miles

leri kesmemelerine rağmen, bobin sonlarında atlatarak daha kısa geçiyorlar. Siz bundan haberdar mısınız? Önlemek için birşey yapmıyor musunuz? Böyle bir atlatma filmi teknik açıdan yıpratmaz mı?

O.K. — Atlatma teknik yönden filmi yıpratmaz. Ancak Şişli sinemalarının özel bir durumu var. İthalciler, yalnızca Beyoğlu, Şişli, Kadıköy ve Ankara'da oynayan orijinal kopyayı birden fazla satın almaya giremiyorlar. Böylece tek orijinal kopya motosikletlerle taşınarak ve seanslar ona göre ayarlanarak Beyoğlu ve Şişli'de birlikte oynuyor. Ayrıca sinemacıların da ekonomik yönden güç durumda olduklarını açıkça görüyoruz. Onun için reklâm gelirinden daha çok yararlanmak istiyorlar. Bir de 12 Mart 1971'den beri Sıkı Yönetim'in sinemaların 11.30'da bitmesi şartı var. İstanbul'da sık sık ceryan kesikliği ve bobin nakli sırasında trafik tıkanıklığı olduğu da düşünülürse Şişli yöresi sinemalarının film atlatma tutumunu normal karşılamak gerekir.

Y.S. — Reklâm almanın, seyircinin sinemayı doldurması yanında çok küçük bir gelir olduğunu düşünüyoruz biz. Gerçekten sinemaların çok reklâma ihtiyaçları var mı?

O.K. — Elbette var. Ayrıca reklâm geliri pek az sayılmaz. Çok iyi biliyorum ki geçti yıl Site sinemasının kârı 120.000 TL. iken yalnızca 120.000 TL. reklâm geliri vardı.

Y.S. — Bir yıl için 120.000 TL. diyorsunuz. Oysa o sinemanın bir haftalık geliri 100.000'e yakındır aslında. Ama Site sineması o filmleri kesilmiş görmekten bıkacak seyircileri kaybetmeyi düşünmüyor mu? O daha büyük kayıp değil mi?

O.K. — Gerçekte seyirci kadar sinemacı da haklı.

Y.S. — Sıkı Yönetim'in filmlerin 11.30'da bitmesi konusundaki gerekçesi nedir?

O.K. — Sinemaları hep merkezî yerlerde kabul ediyorlar. Ve gecenin 12'sinde bütün sinemaların boşalıp herkesin sokağa dökülmesinin ulaşım imkânları bakımından rahatsız olacağını göz önüne alıyorlar. Bir de ertesi gün vatandaşın iş kapasitesinin düşeceği hesaplanıyor. Tiyatrolarda ise 12'ye kadar izin veriliyor. Nedeni belli değil.

Y.S. — 12 Mart 1971'den önceki ve sonraki vatandaş randımanı arasında fark olmuş mu acaba?

O.K. — Onu ben de sordum. Meseleyi plânlamaya kadar götürdüm. Bu kısıtlamayı yaparken Beyoğlu göz önüne alınıyor. Bunun nedenini sordum. Gazete ilânı gösterip Beyoğlu'nda oynayan filmlerin aynı zamanda Şişli, Fatih, Çemberlitaş ve Bakırköy'de de oynadığını belirttim. Ancak pek tartışılmıyor bu konular.

Y.S. — Film ithal ederken etken olan unsurlar nelerdir? Kişisel beğeniler, filmin oyuncusu, konusu, yönetmeni... Liste hazırlanırken karşılaşılan durumlar nelerdir? Orhan Bey siz M.G.M.'in Türkiye distribütörü olarak bize bunları anlatır mısınız?

O.K. — Biz liste yaparken yalnız ekonomik açıdan düşünüyoruz. Hiçbir ithalci Felli ni'nin "Roma" sını sınırlı Türk halkına seyrettirmek için satın almaz. Bu 100-200 bin liralık yatırım ancak ticarî unsurlara göre yapılır. M.G.M. bize fazla film satmak ister. Biz de pek tabii ki kazançlı çıkabileceğimiz filmlerin hangileri olduğunu seçmek zorundayız. Hiçbir ithalatçı % 100 kişisel isteğiyle hareket etmiyor. Çünkü herkes bir firmayla çalışıyor. Aslında biz yabancı firmaların kendi düşüncelerimize uygun filmlerini Türkiye'ye getiriyoruz. Filmlerin yönetmenlerini de göz önüne alıyoruz, oyuncularını yanında, ama ticarî yönden.

Y.S. — Filmlerin Türk halkına birşey verip vermemesini, Türk ahlâkıyla, Türk kültürüyle bağdaşıp bağdaşmayacağını düşünür müsünüz?

M.E. — Zaten ters gelen bir konu Türk halkı tarafından itibar görmeyeceği için ticarî şansı olmayacak demektir. Örneğin Hristiyanlığı konu edinen bir film getirmiyoruz Çünkü şansı yok.

Y.S. — Ama "Ben-Hur" geldi örneğin.

M.E. — O bir üstün-yapım'dı. Dinsel yönü pek önemsenmedi. Yalnızca gösterişi, dekorları, üstün-yapım özellikleriyle ilgi gördü.

Y.S. — Sizin dünya görüşünüze aykırı ama ticarî iş şansı iyi gözükene bir filmi getirir misiniz? Örneğin diyelim ki aşırı Türkçüsünüz, musevî propagandası yapılmasına karşısınız. Bu eğilimi olan ama ticarî şansı da olan bir "Damdaki Kemancı" için ne düşünürsünüz.

O.K. — Devlet tiyatrosunda yıllarca oynadığına göre, devlet izin veriyor demektir. O vakit aksi görüşte de olsam devletin ilkelerine aykırı olmaması nedeniyle getiririm.

Y.S. — O filmi örnek olarak seçtik. Herhangi bir film olabilir.

O.K. — O zaman "Lawrence of Arabia" örneğin, onu getirmem.

M.E. — Ben şöyle açıklayabilirim. Bana ters gelen birşeyin diğer seyirciye düzgün gelip iş yapacağına inanmam zaten. Filmin Avrupa'da, Amerika'da büyük iş yapması bizde de iş yapmasını gerektirmez. Ben seyircinin dışında bir kişi de olmadığımıza göre, benim ters kabul ettiğim filmi zaten seyircim de ters kabul edecektir.

O.K. — Cinerama şirketinde seyrettiğim filmlerden birisi, Woody Allen'in canlandırdığı geri zekâlı bir adama Amerika kamu oyunun eğilişini konu ediniyordu. Sidney Poitier'nin bir filmi de hizmetçi meselesini ele almıştı. Bu iki filmi Türkiye'ye getirseydim, rahatlıkla sansürden geçirebilirdim. Ama düşündüm ki, Türkiye'de binlerce geri zekâlı çocuk sokaklarda ve kimse ilgilenmiyor ve çok az bir ailenin hizmetçi meselesi var. Türk seyircisine birşey vermeyecek olan bu filmlere, bu nedenlerle alıcı olmadım.

Y.S. — Türkiye'de sanat yönü güçlü bazı gayri ticarî sayılan filmler de zaman zaman iyi iş yaptılar. "Gece" gibi, "Blow-Up" gibi. İthalatçılar yalnızca "iyi iş yapar" diye saptadığı filmlerle mi yetinmeli? Felli ni'nin "Satyricon" u sansürden geçseydi iş yapmaz mıydı acaba? Sanat değeri olan bazı filmler, zararı başka büyük iş filmlerinin kârından karşılanarak kültürü yapmak için listelere alınamaz mı?

M.E. — Bir kere tüccar getirip satacağını ve ondan kazanacağı parayı hesaplar, zaten geçimi de buna bağlıdır. Aslında bir kriz vardır derken, bir de kalkıp bile bile zarar edilecek bir film getirilemez. Şu anda sınırlı kimselere hizmet edeceğim diye kimse 100-200 bin lirasını riske etmesine imkân yok. Ancak getirdiği 15 filminden bekledi-

ğinin üstünde bir kazanç sağlayan bir ithalci bir kültür hizmeti yapma arzusunu duyarak bu işe kalkışabilir. Biz bugün bu arzuyu duyacak durumda değiliz ki, kendimizi emniyete almak durumundayız.

Y.S. — "Vahşi Çocuk" filminin sizin listenizde yer alması beklenmedik bir olaydı.

M.E. — Biz o filmi sırf Truffaut'un eseri olduğu için listeye almıştık. Ayrıca ben hep Mahmut Saracer'in (Sunar Film) filmlerini oynamıştım Ankara'da. Mahmut Beyin etkisiyle aldığımız bu "sanat filmi"nden 100.000 TL. zarar ettik.

Y.S. — Ticarî garantisi sizce bilinen bir yönetmenin hiç tanınmamış oyuncularla yaptığı bir filmi getirir mısınız?

O.K. — Tabii getiririz, yönetmen bizim için zaten bir garantidir.

Y.S. — Geçen yıl getirilen "Dekameron'un Aşk Hikâyeleri" iş yapmadı. Ama bu yıl yine bir Pasolini filmini Batı Film listesinde görüyoruz. Bunun nedeni?

M.E. — Filmden umutluuz.

Y.S. — Filmin neyine güveniyorsunuz?

M.E. — Ben şahsen "Dekameron" un iş yapmamasını halâ kabul edemiyorum. Hayatımda seyirci için yanıldığım ilk film oldu bu. Seyirci daha ilk gün gelmedi sinemaya. Filmin ne olduğunu bilmiyordu ki. Onun için kesilmesi pek etkili olmadı.

Y.S. — Acaba filmin adı mı rol oynadı bunda? Ayrıca reklâmı da pek yapılmadı.

M.E. — Filmlerin az çok reklâmı zaten oluyor. Afişler asılıyor, fragman gösteriliyor ve gazetelerde ilânlar veriliyor. Başka filmlere seyirci hemen gelirdi. Daha ilk günden bütün seansların dolduğunu çok gördük. Bunda böyle olmadı. Ayrıca Amerikan firması da sansürden geçmez diye ucuz fiyat koymuştu. Sansürden geçince 10.000 dolar farkını da aldı.

Y.S. — Hangi tür filmlerin tutulduğu, hangi bölgelerde ne hâsılat getirdiği konusunda istatistikler tutuluyor mu Türkiye'de? Dışarda aylık birtakım dergiler bu görevi üstlenmişlerdir. Rakamları yayınlarlar.

M.E. — Bizde bu tür tutanaklar pek tutulmuyor. Hangi türlerin tutulduğu aşağı yukarı biliniyor. Örneğin bugün artık kovboy filmleri fazla iş yapmıyor. Çin filmleri, polisiye-avantür filmler moda bugün. Seks ve korkuya dayanan sürükleyici filmler çok iş yapıyor. Çin filmlerinin büyük kentlerin belirli semtleri dışında yaptıkları iş de anormal derecede.

Y.S. — Listenizde yer alan "Fellini - Roma" pahalı bir film mi?

M.E. — Evet. Hattâ Pasolini'nin "Canterbury Masalları"ndan daha pahalı. O, 6.000 dolardı. Fellini'nin filmi 10.000 dolar.

Y.S. — Pasolini'nin filmi gördünüz mü? Sanat yanı var mı?

M.E. — Ben görmedim. Arkadaşlarım gidip görmüşler. Sanat yanı var elbette. Ödül almış, birçok sözü var, dinle alay ediyor, hristiyanlığı eleştiriyor. Biz istiyoruz ki her şeye rağmen bu tür sözü olan filmler yurda girsin, ama biraz bize para da bıraksın, cebimizdeki alıp götürmesin. İş yapmayan bir Pasolini filminden sonra yeniden iyi niyetle bir denemeye daha girdik. Bakalım ne olacak.

Y.S. — Aslında ideal olan da budur sanıyoruz. Şimdi dünyanın her yanında gerçekten kaliteli filmler iş yapıyorlar. Sizin listenizdeki "Paris'te Son Tango" örneğin; hem eleştirileri, hem de iş durumu her yerde olumlu. Bunların yanında size zorla verilen filmler oldu mu?

M.E. — Örneğin bu yılki listemizde Columbia firmasının filmlerine de yer verdik. "Aşk ve İstirap", "Kara Silâh" ve "42. Hücre" filmlerini aldık. Bunların yanısıra "Korkunç Oda" adlı Boris Karlof'lu korku filmini de eklediler. Aslında biz bunu almak istemiyorduk ama alışveriş kesilmesin diye almak zorunda kaldık. Fiyatı 3.000 dolardı.

Y.S. — Türk seyircisinin bir kısmını yapılan yerli filmler de etkilemektedir. Film getirirken bu seyircilerin eğilimleri de göz önüne alınmakta mıdır?

O.K. — Yerli filmlerin kendilerine göre bir konu düzeni var. "İrlandalı Kız" da o ko-

nu düzenine yakın olduğu için bir kısım yerli film seyircisini de çekmiş oldu. Ama genel olarak bu tür bir düşünce ve etki söz konusu değildir. Ama tersi bir etkilenmeden söz edilebilir. Herhalde yılda çevrilen 250 film den az 175'i yabancı filmlerden alınıyor. Hatta orijinal adı ile kopyalanan filmler bile var: "Damdaki Kemancı", "Aşk Hikâyesi" gibi. Yerli filmci arkadaşlar daha hızlı da çalışıp daha Türkiye'ye gelmemiş bir filmi dışarda görüp hemen aktarıveriyorlar. Bu durumda konunun iş yapma ölçüsü kendi tahminlerine dayanıyor, ya tutuyor, ya da tutmuyor.

Y.S. — Sansürün yabancı filmlere karşı tutumunu nasıl karşılıyorsunuz? Bir yumuşama var mı? Hangi türlerde?

O.K. — Sansür bugün takdir hakkına sahip bir yargı kuruludur. Ancak bu konuda ihtisası olmayan kişilerden oluşmuştur. Her konuda manevi baskı altında oldukları kanı-sındayım.

M.E. — Bir yumuşama vardır sansürde. Olması da normaldir. Dünya yüzündeki akımlara belli bir ölçüde uymalıdır. Örneğin şimdi seks girmeyen film hemen hemen yok gibi. 3 - 5 yıl öncesine göre sansürün görüşü bu filmler lehinedir. Ama bana göre istenilen seviyede olmamıştır bu yumuşama. Siyasî konularda 12 Mart'a kadar bir yumuşama vardı. Ben zaten şahsen politik film getirmek istemem.

Y.S. — Ankara sansürünün daha yumuşak olduğu görüşü var. Siz ne dersiniz?

M.E. — Bu fikir "Dekameron" dan çıktı. Çünkü bu filmin peşinen "geçmez" etiketi vardı. Herkes bu görüşteydi.

O.K. — Hayır ondan çıkmadı, daha ilginç başka bir film den çıktı. İki "Satyricon" filminden İstanbul'da sansür edilen Ulus Film'in "Fellini - Satyricon" u yasaklanırken, Ankara'da Batı Film'in getirdiği Polidoro'nun sahte "Satyricon" u sansürden geçti.

Y.S. — Sansürün reddettiği bir film ne kadar süre sonra yeniden sansüre götürülebilir?

M.E. — Belirli bir süre sonra götürülebilir. Kesin bir zamanı yok. 1 yıl sonra da olur, 5 yıl sonra da. Belki sansürdekilerin düşüncesi değişmiş olabilir diye. Fakat yeniden getirmek para meselesidir, o riski göze alırsanız yeniden sansüre sokarsınız filmi. Üç yıl sonra bir daha 10.000 dolar verirsiniz, yeniden sokarsınız, böylece uzar gider.

O.K. — Sansür kurulunun tutumunu az çok biliyoruz. Dışarda beğenip ticarî bulduğumuz ama sansürün reddetmesi ihtimali olan filmlere kopya siparişi yapmıyoruz. Elinizdeki bir kopyayı bize gönderin, sansürden geçerse ya da ticarî şansını kaybetmeyecek kadar az keşintiye uğrarsa, yeni kopya siparişi isteriz diyoruz. Onlar da bize bir kopya gönderiyorlar. Mehmet Bey'in sözünü ettiği ek masraf işte budur. Sansür kabul ederse, onlara ait kopyayı iade ediyoruz. Onun yerine bize normal yeni bir kopya gönderiyorlar parası karşılığında.

Y.S. — Sansür tarafından reddedilmiş filmleri tekrar getirmek genellikle kazançlı bir deneme sayılabilir mi?

M.E. — Hayır. Filmin ismi unutulmuş, modası geçmiştir genellikle. Ve sansürün tekrar reddetmesi ihtimali de olduğundan, yeni bir masrafa pek girilmeğe değmez. Ama sansürün reddettiği öyle filmler olmuştur ki, bunları yeniden getirtmeyi istiyor insan. Meselâ ben Bunuel'in "Belle du Jour" filmini getirmeyi çok isterdim.

Y.S. — Orhan Bey, "İrlandalı Kız", yanılmıyorsak önemli bir yatırım ve büyük bir kumardı. Bu kumara nasıl girdiniz?

O.K. — Bu bir denemeydi. Ve bunu yapabilmek için, filmin gösterileceği Emek sinemasını bir yıl için kontratla bağlamağa mecbur oldum. Asgarî bir parayı garanti ederek tabii. Eğer "İrlandalı Kız" tutmamış olsa idi, tabii zararımız çok büyük olacaktı, çünkü sinemaya peşin para ödemiştik. Sonuçtan ve böyle bir denemeye girdiğimden memnunum. Filmin 35 mm'lik normal kopyaları, İstanbul içinde iş yapmadı. Halk, filmin yalnız Emek'te 70 mm. olduğunu duymuştu. Anadolu'da, örneğin Eskişehir'de ve yine 70 mm. olarak

gosterebildiğimiz Bursa'da da olağanüstü ilgi topladı. Bursa da, şehrin tarihinde ilk defa olarak orijinal, alt yazılı oynadı ve 3. haftasına girmiş bulunuyor şu anda..

Y.S. — Filmi şahsen beğendiniz mi siz?

O.K. — Evet.. 70 mm.'lik kopya için, 150.000 lira fark odedik. Asıl fiyatı 20 bin dolardı. Artı 150 bin lira.. Büyük bir yatırımdı. Bundan sonra yine 70 mm.'lik filmler getireceğim ama, bu sefer benim sinema sahiplerinden isteklerim olacak. Bakalım benim şartlarımı kabul edecekler mi?

Y.S. — Program zorunlukları var tabii yine?

M.E. — En önemli sorun o.. Bizim "Yalnız Kalpler" filmimiz, gitgide daha çok ilgi gördüğü, ikinci haftası birinci haftadan çok daha fazla iş yaptığı halde, üçüncü haftayı sinema, program zorunlukları dolayısıyla bana veremedi. Halbuki o film birkaç hafta oynayabilirdi. Sinema programlarının aylık olarak evvelden tesbiti, tutan veya tutabilecek filmlerin devamına imkân bırakmıyor.

Y.S. — Sinemacı kişiliğinizin dışında, 1973 Türkiye'sinde yaşayan Türk vatandaşları olarak Türkiye'nin durumunu nasıl buluyorsunuz?

M.E. — Çok ayrı bir konu bu.. Sinema bir yerde eğlence yeri, aracıdır, ama bazı şeyleri de halka verme, eğitme aracıdır. Her türlü işi yapmak mümkünken, niye sinemacılık yapıyoruz? Belirli bir zevke varmış, bir sinema sevgisine ulaşmış olmanın sonucu bu.. Onun için Türkiye'ye bakışımız farklı olacaktır. Türkiye'de şu son 20 yıl içinde büyük bir gelişme olmuştur. Sinemanın dışında, iktisadi ve sosyal gelişmeden söz ediyorum. Kültürel alanda da büyük bir gelişme olmuştur. Herşeye çözüm yolu aranıyor, biz de kendi alanımızda arıyoruz. Bu bile büyük bir hayatiyet işaretidir.

Y.S. — "Re-release" denilen, piyasaya sürülen eski filmlerin iş şansı nedir?

M.E. — Biz bunu geçen yıl "Yedi Silâhşörler" gibi evvelden çok tutulmuş bir filmle denedik, memnun kalmadık. Sinemacılar, "bu eski film" diye daha az para veriyorlar. Eski ilgiyi görmedi film..

M.E. — Biz de iki filmle yaptık geçen yıl. "7 Kardeşe 7 Gelin" ve "Düşman Kardeşler - Saddle the Wind". Pek ilgi görmedi bu filmler. Bu yıl, belki de "Rüzgâr Gibi Geçti" ile yine deneyeceğiz. 70 mm. olarak..

Y.S. — Eski yıllarda, mevsim başında, geçmiş yılların iş yapmış filmlerinin yeni kopyaları piyasaya çıkardı, Atlas'ta, Melek'te.. Ve bu filmler, örneğin Greta Garbo'nun "Mata Hari" veya "Kontes Valevska" sı, "Unutulmayan Şarkı - Chopin'in Hayatı", Cecil De Mille'in "Mağlûp Edilmeyenler" veya "Kahraman Dr. Vassell" gibi filmleri, iyi de tutulurdu. Bu usulü yeniden ihya etmek olanağı yok mu?

O.K. — Yeni filmler öyle çok ki, onlara hafta bulamazken, eski filmlere rağbet edileceğini sanmam. Eski filmlere şimdilik pek yer yok gibi..

Y.S. — Peki, uzun canlı-resim filmlerin şansı nedir?

M.E. — Bizim geçen yılki "Red Kit" imiz tuttu. Aslında uzun karton-filmin pek şansı yok. "Red Kit", yığınlara malolmuş bir kahramandı, onun için tuttu. Bu yıl da, aynı şekilde yığınlara malolmuş bir çizgi kahramanı olan "Ten-Ten" in serüvenlerini deneyeceğiz.

Y.S. — Uzun filmler için özel bir tarife almak mücadelesini Belediye'ye karşı bu yıl da sürdüreceksiniz Orhan Bey?

O.K. — Evet. Biz zaten mücadelenin içindeyiz, çünkü Belediye'nin uzun filmlere tarife vermemesi yüzünden açtığımız tazminat davası Danıştay'da devam etmektedir ve yakında karara bağlanacaktır. Bu davayı kazandığımız takdirde Belediye uzun filmlere özel bir tarife vermeye mecbur olacak ve böylece sinemaseverler, bu filmleri kesilmeden görmek fırsatını bulacaklardır.

Y.S. — Bu davayı kazanmanızı canı gönülden biz de dileriz.

(Orhan Kurtuluş ve Mehmet Erdoğan'la bu konuşma Atilla Dorsay ve Engin Ayça tarafından yapılmıştır.)

Kaynaklar

1973'DE ÇEKİLEN TÜRK FILMLERİ

Ağâh ÖZGÜÇ

(1. sayıdan devam)

- 22) **ÖLÜM MEYDANI** - Y. ve S.: Naki Yurter / G.y.: Muzaffer Turan / O.: Aytekin Akkaya, Gülgün Erdem, Yavuz Selekman, Doğan Taner / Y.e.: Hülya Film.
- 23) **KADERLERİ ÖLÜMDÜ** - Y.: Oğuz Gözen / S.: Kadir Şaşmaz / G.y.: Fehmi Eryılmaz / O.: Levent Çakır, Seyhan Gümüş, Yaşar Güçlü, Danyal Topatan, Kadir Şaşmaz, Halil Gürses / Y.e.: Eşlik Film.
- 24) **DERTLİ** (renkli) - Y.: Ertem Göreç / S.: Safa Onal / G.y.: Orhan Kapkı / O.: Sadri Alışık, Melek Görgün, Gönül Hancı, Suna Selen, Ergün Köknar, Sedat Demir, Benan Öz, Mehmet Büyükgüngör / Y.e.: Has Film.
- 25) **KARA DİYE BİRİ** - Y. ve S.: Müjdat Saylav / G.y.: Mükrimin Şumlu / O.: Melek Görgün, Gülgün Erdem, Süleyman Polat, Oktar Durukan, Danyal Topatan / Y.e.: Şen Film.
- 26) **YALANCI (ÇOK YALNIZIM)** - (renkli) - Y.: Mehmet Dinler / S.: Safa Onal / G.y.: Kriton İlyadis / O.: Türkân Şoray, Aytaç Arman, Orçun Sonat, Tufan Giray / Y.e.: Melek Film.

M A R T

- 27) **GÖNÜLDEN YARALILAR** - (renkli) - Y.: Memduh Ün / S.: Duygu Sağıroğlu / G.y.: Cahit Engin / O.: Cüneyt Arkin, Fatma Girik, Seyyal Taner, Erden Alkan, Sema Tamer, Hikmet Taşdemir / Y.e.: Uğur Film.
- 28) **KIZIN VAR MI DEDİN VAR** (renkli) - Y.: Halit Refiğ / S.: Safa Onal / G.y.: Ali Yaver / O.: Ayhan Işık, Perihan Savaş, Ünsal Emre, Ceylan Ece, Hulusi Kentmen, Ergun Köknar, Ali Şen, Şükrüye Atav, Turgut Borali / Y.e.: Erman Film.
- 29) **UYGUNSUZLAR** - Y. ve S.: Yavuz Özkan / G.y.: Mengü Yeğin, Mustafa Akergül / O.: Ahmet Mekin, Ceyda Karahan, Yavuz Özkan, Cavidan Dora, Ülkü Ülker / Y.e.: Uğraş Film.
- 30) **SONBAHAR AĞLIYOR** (renkli) - Y.: Halit Refiğ, Fikret Hakan / S.: Selim İleri, Fikret Hakan / G.y.: Necati İltık, Kaya Ererez / O.: Fikret Hakan, Arzu Okay, Sevda Ferdağ, Yusuf Sezgin / Y.e.: Tozman Film.
- 31) **KARA HAYDAR** (renkli) - Y. ve S.: Çetin İnanç / G.y.: Sertaç Karan / O.: Ayhan Işık, Fatma Belgen, Erol Taş, Yeşim Tan, Altan Bozkurt, Altan Günbay / Y.e.: Osmanlı Film.
- 32) **MACERAYA BAYILIRIM** (renkli) - Y. ve S.: Çetin İnanç / G.y.: Sertaç Karan / O.: Yılmaz Koksall, Yıldırım Gencer, Yeşim Tan, Hayati Hamzaoğlu, Yeşim Yükselen / Y.e.: Osmanlı Film.
- 33) **GAZAP** (renkli) - Y.: Orhan Elmas / S.: Vural Pakel / G.y.: Erdoğan Engin / O.: Hülya Koçyiğit, Murat Soydan, Süleyman Turan, Feridun Çölgeçen, Mürvet Sim / Y.e.: Özer Film.



Halit Refiğ, Fikret Hakan / SONBAHAR AĞLIYOR / S. Ferdağ, F. Hakan

- 34) **CANIM KARDEŞİM** (renkli) - Y.: Ertem Eğilmez / S.: Sadık Şendil / G.y.: Erdoğan Engin / O.: Tarık Akan, Halit Akçatepe, Kahraman Kırıl, Adile Naşit, Metin Akpınar, Necdet Yakın / Y.e.: Arzu Film.
- 35) **NAMIN YÜRÜSÜN BEHÇET** (renkli) - Y. ve S.: Fikret Uçak / G.y.: Dinçer Önal / O.: Behçet Nacar, Melek Görgün, Kâzım Kartal, Nalan Çöl / Y.e.: Levent Film.
- 36) **ŞABAN İSTANBUL'DA** (renkli) - Y. ve S.: Semih Evim / G.y.: Suat Kapkı / O.: Münir Özkul, Seyhan Gümüş, Zeyno Çilem, Ahmet Kostariga / Y.e.: Osmanlı Film.
- 37) **ZALİM** (renkli) - Y.: Yılmaz Atadeniz / S.: İrfan Atasoy / G.y.: Kenan Kurt / O.: İrfan Atasoy, Fatma Belgen, Yıldırım Gencer, Süleyman Turan, Bilâl İnci, Hamit Yıldırım, Aynur Aydan, Faruk Panter, Ceyhan Cem / Y.e.: Heper Film.

N İ S A N

- 38) **BITİRİM KARDEŞLER** (renkli) - Y.: Zeki Ökten / S.: Fuat Özlüer, Erdoğan Tünaş / G.y.: Çetin Gürtop / O.: Kartal Tibet, Kadir İnancır, Meral Zeren, Yeşim Tan, Turgut Özatay / Y.e.: Erler Film.
- 39) **RABİA** (renkli) - Y.: Osman F. Seden / S.: Volkan Yarman, Osman F. Seden / G.y.: Cahit Engin / O.: Fatma Girik, Tugay Toksöz, Bilâl İnci, Aynur Aydan, Müfit Kiper / Y.e.: Umut Film.
- 40) **DEBRELI HASAN** - Y. ve S.: Yunus Yılmaz / G.y.: Fevzi Eryılmaz / O.: Bilâl İnci, Birsen Şen, Altınser Ilgaz, Atif Kaptan, Özdemir Taşkın / Y.e.: Burçak Film.
- 41) **KARA OSMAN** (renkli) - Y. ve S.: Yücel Uçanoğlu / G.y.: Erhan Canan / O.: İrfan Atasoy, Deniz Erkanat, Hayati Hamzaoğlu, Yeşim Tan, Nihat Ziyalan / Y.e.: Al-Bak Film.
- 42) **TESLİM OL BABA** (renkli) - Y. ve S.: Temel Gürsu / G.y.: Sertaç Karan / O.: Yıldırım Önal, Aytaç Arman, Fatma Belgen, Hamit Yıldırım, Kahraman Kırıl / Y.e.: Renk Film.

TÜRK SİNEMASINDA

EDEBİYAT UYARLAMALARI (2)

Nezih COŞ

- 1952 : Esat Mahmut Karakurt'un romanı / ANKARA EKSPRESİ / Aydın Arakon
 .. : Behçet Kemal Çağlar'ın eseri / DESTAN DESTAN İÇİNDE / Seyfi Havaeri
 .. : Murat Sertoğlu'nun eseri / EFELERİN EFESİ / Şakir Sırmalı
 .. : Aka Gündüz'ün romanı / İKİ SÜNGÜ ARASINDA / Şadan Kamil
 .. : Muharrem Gürses'in romanı / KARA EFE - ZEYNEP'İN GÖZ YAŞLARI / M. Gürses
 .. : Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun romanı / KIZILTUĞ / Aydın Arakon
 .. : Esat Mahmut Karakurt'un romanı / SON GECE / Sami Ayanoğlu
- 1953 : Ali Rıza Seyfioğlu'nun eseri / DRAKULA İSTANBUL'DA / Mehmet Muhtar
 .. : Mebrure Alevok'un eseri / HALICI KIZ / Muhsin Ertuğrul
 .. : Kerime Nadir'in romanı / HIÇKIRIK / Atif Yılmaz
 .. : Safa Önal'ın hikâyesi / KANLI PARA / Orhon Arıburnu
 .. : Nizamettin Nazif'in eseri / KARA DAVUT / Mahir Canova
 .. : Fikret Otyam'ın hikâyesi / TOPRAK / Nedim Otyam
 .. : F. Fazıl Tülbentçi'nin romanı / YAVUZ SULTAN SELİM AGLIYOR / S. Ayanoğlu
- 1954 : Oğuz Özdeş'in romanı / AŞK İSTİRAPTIR / Atif Yılmaz
 .. : Server Bedi'nin (Peyami Safa) romanı / CINGÖZ RECAİ / Metin Erksan
 .. : Ziya Şakir'in eseri / İSTİKLÂL SAVAŞI - RUHLARIN MUCİZESİ / Hayri Esen
 .. : Azmi Kütüval'in eseri / KAYBOLAN YILLAR / Talât Gözbak
 .. : Mebrure Alevok'un eseri / LEYLA KLAR ALTINDA / Suavi Tedü
 .. : Refik Halid Karay'ın romanı / NILGÜN / Münir Hayri Egeli
 .. : Orhan Hançerlioğlu'nun hikâyesi / ÖLDÜREN ŞEHİR / Lütfi Akad
 .. : H. Kemal Atalay'ın eseri / ÖLÜM SAATİ / Orhan Erçin
 .. : Esat Mahmut Karakurt'un romanı / VAHŞİ BİR KIZ SEVDİM / Lütfi Akad
- 1955 : Yaşar Kemal'in hikâyesi / BEYAZ MENDİL / Lütfi Akad
 .. : Esat Mahmut Karakurt'un romanı / DAĞLARI BEKLEYEN KIZ / Atif Yılmaz
 .. : Ziya Şakir'in eseri / EBEDİYETE KADAR / Turgut Etingü
 .. : Behçet Kemal Çağlar'ın hikâyesi / EZO GELİN / Orhan Elmas
 .. : Refik Erduran'ın hikâyesi / GÜN DOĞARKEN / Orhon Arıburnu
 .. : Esat Mahmut Karakurt'un romanı / İLK VE SON / Atif Yılmaz
 .. : Esat Mahmut Karakurt'un romanı / KADIN SEVERSE / Atif Yılmaz
 .. : André Gide'in "Pastoral Senfoni" romanı / SEVDİĞİM SENDİN / Agâh Hün
 .. : Kerime Nadir'in romanı / SON BESTE / Dr. Arşavir Atyanak
 .. : Haldun Taner'in hikâyesi / BİR AŞK HİKÂYESİ - TUŞ / Şadan Kamil
 .. : Halide Edip Adıvar'ın romanı / YOLPALAS CİNAYETİ / Metin Erksan
- 1956 : Etem İzzet Benice'nin romanı / BEŞ HASTA VAR / Atif Yılmaz
 .. : Yaşar Kemal'in hikâyesi / KARA ÇALI / Sami Ayanoğlu
 .. : Güzide Sabri'nin romanı / ÖLMÜŞ BİR KADININ EVRAK-I METRUKESİ / Me-
 tin Erksan - Semih Evîn
 .. : Muazzez Tahsin Berkand'ın romanı / SÖNEN YILDIZ / Osman Seden
 .. : Orhan Elmas'ın hikâyesi / ZEYNEP'İN İNTİKAMI / Memduh Ün

- 1957 : Esat Mahmut Karakurt'un romanı / ÇOLDE BİR İSTANBUL KIZI / Faruk Kenç
 .. : Kemal Bilbaşar'ın "Uç Buutlu Hikâyeler" ve "Pembe Kurt" hikâyeleri / GELİNİN
 MURADI / Atıl Yılmaz
 .. : Maksim Gorki'nin hikâyesi / KORSAN / Mumtaz Alpaslan
 .. : Hasan Kazankaya'nın "Medy" romanı / LEJYON DÖNÜŞÜ / Orhon Arıburnu
 .. : Yaşar Kemal'in "Dükkancı" hikâyesi / NAMUS DUŞMANI / Ziya Metin
 .. : Oğuz Özdeş'in eseri / UÇURUM / Sırrı Gültekin
- 1958 : Aka Gündüz'ün romanı / BİR ŞOFÖRÜN GİZLİ DEFTERİ / Atıl Yılmaz
 .. : Namık Kılıçoğlu'nun eseri / DAHA ÇEKECEK MİYİM / Seyfi Havaeri
 .. : Kerime Nadir'in romanı / FUNDA / Nişan Hançer
 .. : Orhan Hançerlioğlu'nun hikâyesi / KUMPANYA / Atıl Yılmaz
 .. : Reşat Nuri Güntekin'in romanı / YAPRAK DÖKÜMÜ / Suavi Tedü
- 1959 : Yaşar Kemal'in hikâyesi / ALAGEYİK / Atıl Yılmaz
 .. : Samim Kocagöz'ün romanı / KALPAKLILAR / Nejat Saydam
 .. : Yaşar Kemal'in hikâyesi / KARACAOĞLAN'IN KARA SEVDASI / A. Yılmaz
 .. : Esat Mahmut Karakurt'un romanı / ÖMRÜMÜN TEK GECESİ / Dr. A. Alyanak
 .. : Kerime Nadir'in romanı / SAMANYOLU / Nevzat Pesen
 .. : Kerime Nadir'in romanı / SONBAHAR / Nişan Hançer
 .. : Necati Cumalı'nın romanı / TÜTÜN ZAMANI / Orhon Arıburnu
 .. : Aka Gündüz'ün romanı / ÜÇ KIZIN HİKÂYESİ / Orhan Elmas
 .. : İhsan Koza'nın romanı / ZÜMRÜT / Lütfi Akad
- 1960 : Mükerrrem Kâmil Su'nun romanı / ATEŞTEN DAMLA / Memduh Ün
 .. : Kemalettin Tuğcu'nun romanı / AYŞECİK / Memduh Ün
 .. : Umit Deniz'in romanı / ÖLÜM PERDESİ / Atıl Yılmaz
 .. : Özdemir Hazar'ın romanı / SATIN ALINAN ADAM / Dr. A. Alyanak
 .. : Orhan Kemal'in romanı / SUÇLU / Atıl Yılmaz
 .. : Kerime Nadir'in "Aşk Rüyası" romanı / ŞAHANE KADIN / Nevzat Pesen
 .. : Necip Fazıl Kısakürek'in eseri / YANGIN VAR / Lütfi Akad
- 1961 : Safa Önal'ın hikâyesi / ALLAH CEZANI VERSİN OSMAN BEY / Atıl Yılmaz
 .. : Orhan Kemal'in "Devlet Kuşu" romanı / AVARE MUSTAFA / Memduh Ün
 .. : Kerime Nadir'in romanı / BOŞ YUVA / Memduh Ün
 .. : Muazzez Tahsin Berkand'ın romanı / BÜLBÜL YUVASI / Nejat Saydam
 .. : Azmi Kütüval'ın eseri / CASUS KARDEŞLER / Talât Gözbak
 .. : Server Bedi'nin (Peyami Safa) romanı / CUMBADAN RUMBAYA / T. Demirağ
 .. : İlhan Engin'in romanı / İSTANBUL'DA AŞK BAŞKADIR / Süreyya Duru
 .. : Oğuz Özdeş'in hikâyesi / KADIN ASLA UNUTMAZ / Asaf Tengiz
 .. : Muazzez Tahsin Berkand'ın romanı / KEZBAN / Dr. A. Alyanak
 .. : Peride Celâl'in romanı / KIZIL VAZO / Atıl Yılmaz
 .. : Kemalettin Tuğcu'nun "Talihsiz Fatoş", Münir Hayri Egelî'nin "Üç Küçük Afa-
 can" ve "Öğretmen Kalbi" hikâyeleri / KOLSUZ BEBEK / M. H. Egelî
 .. : Muazzez Tahsin Berkand'ın romanı / KÜÇÜK HANİMEFENDİ / Nejat Saydam
 .. : Umit Deniz'in romanı / SESSİZ HARP / Lütfi Akad
 .. : Esat Mahmut Karakurt'un romanı / SOKAKTAN GELEN KADIN / Dr. A. Alyanak
 .. : Güzide Sabri'nin romanı / YABAN GÜLU / Umit Utku
 .. : Saffet Nezihî'nin romanı / ZAVALLI NECDET / Nevzat Pesen

(Devam edecek)

(NOT) : Bu listenin hazırlanmasında Agâh Özgüç'ün "Türk Filmleri Sözlüğü"; Nijat Özön'ün "Türk Sineması Kronolojisi"; Behçet Necatigil'in "Edebiyatımızda isimler Sözlüğü" kitaplarından ve kendi tutanaklarımızdan yararlanılmıştır.)

SİNEMA RAPORLARI (1)

SİNEMA DANIŞMA KURULU RAPORU (4)

VII. SANSÜR

1) 1964 "Birinci Türk Sinema Şurası"nın sansür konusunda hazırladığı raporu inceleyen kurulumuz, toplumumuzda ve sinemamızda o tarihten beri meydana gelen gelişmeleri ve edinilen tecrübeleri göz önüne alarak, 1939 yılından beri uygulanmakta olan sansür düzeninin, sinemamız için son derece zararlı ve sakıncalı sonuçlar doğurduğu görüşünde birleşmiştir. Kurulumuz, bu sansür düzeni devam ettiği takdirde, ne ticarî sinemada ne de kültürel sinemada herhangi olumlu bir gelişme beklenemeyeceğine inanmaktadır. Bundan dolayı kurulumuz, bir yandan çağdaş batı toplumlarında sinema hukuku alanındaki son gelişme ve eğilimleri göz önüne alarak, bir yandan da Anayasamızın tanıdığı hak ve özgürlüklerden sinemanın da yararlanması gerektiğine inanarak, sinemaya herhangi bir sansür uygulanmasına lüzum olmadığı kanısındadır. Kurulumuz, bu hak ve özgürlüklerin kötüye kullanılması ihtimaline karşı, yürürlükteki mevzuatta yeterli hükümlerin bulunduğu ve bu hükümlerin, şimdiki sansür düzeninden çok daha etkili bir şekilde, suç işlemeyi önleyebileceği görüşündedir.

2) Kurulumuz, sinemadan sansürün tamamıyla kalkması durumunda, sinemamızın bir oto-sansür düzeni kurmak ihtiyacı duyacağı görüşündedir. Ancak kurulumuz, böyle bir oto-sansür düzeninin gerçekleştirilebilmesi, özellikle bunun etkili ve yararlı bir şekilde uygulanabilmesinin, sinemamızın şimdiki koşulları içinde mümkün olabileceğini sanmamaktadır. Bundan dolayı, kurulumuz, sinemadan sansürün tamamıyla kalkmasını temel görüşü olarak benimsemekle birlikte, sinemamızın ilk ağızda bir sansürü geçirmesini önlemek amacıyla, mümkün olduğu kadar yumuşatılmış, demokratize edilmiş bir denetleme düzeninin geçici olarak uygulanmasının da düşünülebileceğini belirtir. Kurulumuz böyle bir denetleme düzeni benimsediği takdirde, 1964 "Birinci Türk Sinema Şurası"nın sansür konusundaki raporunda konulan ilkelerin bunu sağlayabileceği görüşündedir. Ancak, adı geçen raporda, aşağıda belirtilen değişikliklerin yapılması da, yararlı ve gerekli görülmüştür:

- a) 1964 sansür raporunda, filmlerin estetik yönden değerlendirilmesi ile denetlenmesi işleri aynı kurula verilmiştir. Oysa, birbirinden tamamıyla ayrı özellik gösteren ve uygulayıcılarında başka başka nitelikler gerektiren bu iki görevin birbirinden ayrılması, bu iki iş için ayrı ayrı kurullar meydana getirilmesi gereklidir. Kurulumuz, değerlendirme görevini yapacak kurulun kimlerden meydana gelmesi gerektiğini, yukarıda "Yapım" bölümünün A/3 maddesinde belirtmişti. Denetleme Kurulunun ise şu kimselerden meydana getirilmesi uygun görülmüştür:
 - Kültür Bakanının "TSK" dan seçeceği bir kişi,
 - Hükümetin seçeceği bir bakanlık temsilcisi,
 - Üniversiteden, tercihan sanatla ilgili, bir öğretim üyesi,
 - Sinema endüstrisinden bir temsilci,
 - Bir sinema sanatçısı ya da yazarı.
- b) Toplumsal değişimlere ayak uydurabilmesi amacıyla, filmlerin denetlenmesiyle ilgili tüzüğün, ileriye matuf olarak iki yılda bir gözden geçirilmesi ve gerekli görülen değişikliklerin yapılması.

RAPORUN HAZIRLANMASINA KATILANLAR :

Atilâ DORSAY	Onat KUTLAR
Alim Şerif ONARAN	Mahmut Tali ÖNGÖREN
Nijat ÖZÖN	Sezai SOLELLİ
	Semih TUĞRUL

MUHALEFET ŞERHİ :

1) 1939 yılından beri uygulanmakta olan sansür düzeni, sinemamız için son derece zararlı ve sakıncalı sonuçlar doğurmuştur ve doğurmaktadır. Bu sansür düzeni devam ettiği takdirde ne ticarî sinemada ne kültürel sinemada ne de büyük bir hızla yayılmakta olan televizyonda olumlu bir gelişme bekleme olanağı yoktur. Öte yandan herhangi bir müeyyidesi bulunmayan bugünkü sansür düzeni, suç işlenmesini önlemek gibi kendisinden beklenen tek görevi bile çok kez yerine getirememektedir. Bugüne kadarki uygulama, yürürlükteki sansür düzeninden en çok zarar gören filmlerin, Türk sinemasının en iyi ve dış ülkelerde yüzümüzü ağartan ürünleri olduğunu ortaya koymuştur. Buna karşılık, bu sansür düzeni, açık saçık, ahlâka aykırı, açıkça cinsiyet sömürüsü ya da din sömürüsü yapan filmlerin piyasada serbestçe gösterilmesini önleyememektedir. Sinemamızın bir düzene sokulması, filmlerin kalitelerinin yükselmesine yönelmiş tedbirlerin alınması ihtiyacının şiddetle kendini duyurduğu bir ortamda, yürürlükteki sansür düzeninin mutlaka kaldırılması gerekmektedir.

2) Bir yandan çağdaş batı toplumlarında sinema hukuku alanındaki son gelişme ve eğilimler göz önüne alınır; bir yandan da Anayasamızın sanat ve düşünce ürünlerine, haber aima araçlarına tanıdığı hak ve özgürlüklerden sinemanın da yararlanması gerektiği düşünülürse, sinemaya herhangi bir sansür uygulanmasına lüzum olmadığı ortaya çıkar. Bu hak ve özgürlüklerin kötüye kullanılması ihtimaline karşı, yürürlükteki mevzuatımızda yeterli hükümler bulunmakta, bugünkü sansür tüzüğünde sıralanan yasaklardan her biri için, yürürlükteki mevzuatta ağır ceza hükümleri yer almaktadır. Bazıları çok ağır olan bu ceza hükümleri, bu hak ve özgürlüklerin kötüye kullanılmasını, şimdiki sansür düzeninden çok daha etkili olarak önleyebilir.

3) Sansürsüz ve genel hükümlere bağlı yeni bir düzen en azından şu yararları sağlayacaktır:

- a) Sinema, yurdumuzda sansür uygulanan tek sanat, düşünce dalı ve haberleşme aracı olmaktan çıkacak, Anayasanın temel hak ve özgürlüklerle ilgili hükümlerine aykırı düşen bu durum önlenecek, bu konuda yıllardan beri süre tartışmalar sona erecektir.
- b) Genel hükümlerdeki ağır müeyyideler yüzünden sinemacılar daha dikkatli davranmak zorunda kalacaklar, özellikle perdelerimizi dolduran açık saçık, ahlâka aykırı filmlerin önlenmesi olanağı sağlanacaktır.
- c) İdarenin verdiği kararların uygulanamaması ya da idarenin verdiği kararların hiç verilmemiş gibi sayılarak adli makamlarca filmin kovuşturma konusu yapılabileceği gibi sakıncalı durumlar ortadan kalkacaktır.
- c) Yasalara aykırı bir davranışı olmadığına, ortaya bir sanat ve düşünce ürününü koyduğuna inanan sinemacılar, bağımsız yargı organları önünde bunu savunmak olanağını bulacaklardır.

4) Raporda, sansürün tamamiyle kaldırılması kurulun temel görüşü olarak kabul edilmekle birlikte, böyle bir durumda sinemamızın bir sarsıntı geçirebileceği, bir oto-sansür düzeni kurulması ihtiyacı duyulacağı, ancak sinemamızın bugünkü koşullarında böyle bir oto-sansürün kuruluş yürütülmesinin şüpheli görüldüğü belirtilmekte, bundan dolayı 1964 şurasının sansüre ilgili raporundaki "yumuşatılmış", "demokratize edilmiş" sansür düzeninin geçici olarak benimsenebileceği ileri sürülmektedir.

Sansürün sinemadan tamamiyle kaldırılması durumunda sinemamızın bir sarsıntı geçirebileceği sadece bir ihtimaldir. Böyle bir ihtimal gerçekleşse bile, bu sarsıntıyı önlemek için sürülen oto-sansür ya da "demokratize edilmiş sansür" düzenleri sansür sorununu çözmezcektir. Her şeyden önce, oto-sansür, Türk hukuk sistemi içinde, özellikle sinema için, uygulama yönünden hiç bir çözüm getiremeyecek bir düzendir. Oto-sansürün, yargılama organını bağlayıcı hiç bir yönü olmayacaktır. "Yumuşatılmış, demokratize edilmiş sansür" ise, sansür niteliğinden, Anayasanın temel hak ve özgürlüklerle

ilgili hükümlere aykırılığından hiç bir şey kaybetmeyecektir. Filmlerin kalitelerinin yükseltilmesi ve bu yönden değerlendirilmeleri yollarının arandığı, bunun için bir değerlendirme kurulunun (jüri) meydana getirilmesi, Danışma Kurulu raporunun temel tedbirlerinden biri olduğuna göre, böyle bir kurul çalışmaya başladığı takdirde, sansürün bütün sakıncalarına bir de sansür kurulu ile değerlendirme kurulu arasındaki çatışmalar, sürüşmeler, yargı tutarsızlıkları katılacaktır.

5) Gerçekte, mevzuattaki hükümlerden bazılarının ağır olması; adli işlemlerin ağır yürütmesi gibi durumlar, sansürün tamamıyla kalkması halinde, sinema gibi çok hızlı tempoyla çalışan bir endüstri ve sanat kolu için güçlükler doğurabilir. Ancak bu güçlükler, Anayasanın temel hak ve özgürlükler için öngördüğü hükümleri göz önüne alan, ancak Anayasada çizilen sınırlamaları koyan ve basın kanuna benzeyen bir kanunun sinema için de hazırlanmasıyla önlenabilir.

Yukarıda belirtilen nedenlerle, Danışma Kurulu Raporu'nun sansürle ilgili bölümünün birinci paragrafındaki görüşü tamamıyla paylaşıyor, ancak bunu izleyen ikinci paragraftaki görüşlere katılmıyorum. Dolayısıyla raporun yalnız bu ikinci paragrafına muhalifim.

Onat KUTLAR



Sine - Mizah

BİR FİLM NASIL KESİLİR ?

Çok sevdiğimiz ailece tanıdık bir operatör - doktor vardır. Kesip biçmeye öylesine alışmıştır ki, evde boş kaldığı zamanlarda "hobby" olarak masa ve iskemlelerin ayaklarını kesip biçer... Türkiye'de de son yıllarda filmleri kesip biçmek öylesine yaygınlaştı ki, önceleri çok uzun belli bazı filmlere ve zorunluk nedeniyle uygulanan bu işlem, gıgide yaygınlık kazandı ve filmciler, sinemacılar, filmler uzaktan yakından ilgisi olan herkes, bu konuda uzman oldu, çıktı. Hatta haftanın altı günü (15 icabı) film seyreden bir tanıdık, aynen şu ibareyi kullanarak bir kart bile bastırması: "Ahmet Keskinbıçak - Film Kesme Mutehassısı" diye... Biz filmcileri, "ellerinde bıçak, filmleri rasgele kesip biçmekle" suçlarız ya... Geçtiğimiz mevsimin ortalarında, tanıdık bir film ithalcisinden, nazik bir davet aldık.. Hayır, bir kokteyl veya yemek filân değil.. Bir "amelîyat" davetiyesi idi bu.. Bir filmi keseceklermiş, bu iş için özel bir stüdyo bile kiralamışlar, film kesmekte usta birisini de bulmuşlar, bu işin öyle "rasgele" filân yapılmadığını ispat etmek için de (sağ olsunlar) beni de çağırmak lütfunda bulunmuşlar!.. Kalktık gittik, bakalım ne mene iştir bu diyerek... Stüdyoda, filmin getirticisi Hüsnü Sıkıfilimseçer, refikası Nâzikter Sıkıfilimseçer, stüdyonun sahibi Arcan Kocan, sinema müdürü Hâzım Emektar.. bir de eline çabuk makasçı Veli toplanmışlardı.. Montaj odasının koltuklarına yayılıp beyaz duvara dar bir şerit üstüne yansıyan dram türündeki filmi seyretmeye koyulduk.. Bundan sonrasını hatırimda kaldığı kadar sizlere naklederken, yine hatırimda kalan bazı konuşmalara baş vuracağım.. Biraz abartmanın ve şişirmenin dışında, herşey beş aşağı, beş yukarı böyle oldu ve film, işte o gün, özenle, dikkatle kesilerek uzunluğunun üçte birinden kurtuldu..

Filme kadınla erkeğin ilk defa karşılaşarak uzun uzun bakiştıkları sahnede, ilk söz, bay Sıkıfilimseçer'den geldi:

— Arcan bey, burası fazla uzamış.. Ne dersiniz, keselim mi?

Bayan Sıkıfilimseçer :

— A, vallahi olmaz Hüsnü.. Sen insanı öldürürsün.. Ayol, filmin en mânalı kısmı burası.. Nasıl kesilir?

— Karıcığım, sen karışma.. Bu kadınlar da her işe karışmasalar olmaz.. Evet, ne dersiniz Arcan bey?

— Vallahi Hüsnü beyciğim haklısınız.. Baştan kesersek, sonra rahat ederiz.. Veli oğlum, başa getir bakalım şu bakışma sahnesini..

...Ve bakışma sahnesi gitti, benim sessiz, Nâzikter hanımın sesli feryadına rağmen.. Ama Hüsnü bey de, anladığım kadarı karısından esaslı bir çimdik yemekten kurtulamadı.. Biraz sonra, adamın başka bir kadınla tanışıp sevişmeğe başladığı sahne geldi.. Nâzikter hanım :

— Utanmaz herife bak.. Gül gibi karısının üstüne.. Hüsnü, kesin bu sahneyi..

— Aman hanım, deli misin? Filmin en önemli sahnesi bu.. Sekse bak, sekse.. Bunu görmek için para verecek millet.. İflâsımı mı istiyorsun, nedir?

Nâzikter hanım, kocasının iflâsını istemediği için sustu tabii.. Ama bu, Hüsnü beye ikinci ve daha esaslı bir çimdige mal oldu.. Zavallı filmcilerin film keserken ne gibi güçlüklerle göğüs gerdiklerine ilk kez tanık olduğum için, acımayla doldu içim.. Biraz sonra, âşıklar, adamın karısını nasıl ortadan kaldıracaklarını konuşmağa başladılar.. A. Kocan :

— Hüsnü bey, bu sahneyi kesebiliriz isterseniz.. Nasıl olsa karısını öldürdükleri filmde görüldüğü için, seyirci olanı biteni anlıyacaktır. Ayrıca konuşmağa lüzum yok..

Veli'nin makası, bu "lüzumsuz" bölümü de attı. Gerçekten de, olup biten nasıl olsa

gördüğüne göre, bir de gereksiz izahat koyan yönetmene bayağı kızmağa başlamıştı herkes.. Hâzım bey :

— Tabii, filmi bol buluyorlar da dışarda, ondan böyle oluyor.. Gelsinler de 2500 metre filmle iş görsünler bizim filmciler gibi, görelim boylarını dedi.. Hepimiz onayladık.. Biraz sonra, cinayet sahnesi geldi.. Adamlar sevgilisi, adamın karısını önce fare zehiri ile zehirledikten sonra, divanın üstünde yastıkla boğuyorlardı.. Hepimiz heyecanlanmıştık, bu menfur cinayet karşısında.. Zehir faslı bitip de boğma sahnesine gelince, Nâzikter hanım :

— "Ay, fena oluyorum.. Ne biçim sahne bu böyle.. Vallahi Hüsnu, bunu kesmezsen filmden, evde ben sana gösteririm" dedi.. Bu sert çıkışa kim karşı çıkabilir? Hüsnu bey :

— "Nasıl olsa zehirlenince ölür kadın.. Bu sahneyi çıkaralım filmden, ne dersiniz Arcan bey?" dedi.. Arcan beyden de, kimseden de bir itiraz gelmeyince, yastıkla boğulma sahnesi kalkıverdi.. Sonracığıma, bir sürü olaylardan (ve usta işi bir ayıklamadan) sonra, bu kez, öldürülen kadının eski okul arkadaşı olan detektifin cinayetin esrarını çözüp, katil sevgilileri çılgınca sevişirken bastırdığı sahne geldi.. Nâzikter hanım yine itiraza başlamıştı, ama Hüsnu bey :

— Yahu hanım.. Bu sahneyi sansürde kesmeğe kalktılar.. Bütün cerbezemi ve dostluklarımı kullanarak mâni oldum.. Şimdi sahneyi ben kendim kesersem, sansürden darılmazlar mı? Bir daha nasıl karşılarına çıkarım? diyerek, bu vartayı da atlattı. Sonra, detektifin barda çalışan sevgilisinin, gece yarısı meçhul katiller tarafından bıçakla delik deşik edilerek öldürüldüğü sahne geldi.. Cinayetin en kanlı yerinde, sinema müdürü Hâzım bey :

— "Aman Hüsnuçüğüm.. Bu sahneyi kaldıralım.. Bilirsin, bizim kaynana her hafta sinemaya gelip film seyrediyor.. Böyle sahneleri seyrederken kadın, kalbi tutuyor. Bana kalsa aldırma, iyi bile olur ama, sonra vallahi sinemayı başıma yıkar.. Şunu çıkarıversen" diye ricaya başladı.. Hâzım beyin kaynanasının methini pek duymuştum, onun için adama hak verdim.. Kaynana korkusu bu, başka şeye benzer mi? Hüsnu bey de infaşa geldi tabii, bunun üzerine cinayeti de atıverdik.. Film, böylece gitgide daha özlü ve yalın bir hale geliyordu. Seyircinin de konuyu anlaması kolaylaşıyor, gereksiz ayrıntılardan sıyrılan film, daha etkili hale geliyordu.. Sonlara doğru bir randevu evinde geçen bölüm, genel bir onaylama ile kesildi.. Doğrusu, şu sansürün gözünden de neler kaçırıyordu bazen... Ölen kadınla dedektifin, bir "flash-back" le eski arkadaşlıklarını gösteren bölümü daha önce kesmiş olduğumuz için, sonlarda dedektifin kadının resmine bakarak uzun uzun düşündüğü sahneyi de kesiverdik.. Birincisi olmayınca ikincinin de anlamı kalmıyordu tabii... En sonda da, adalet önüne çıkmak üzere götürülen katil âşıkların birbirlerine bakışmalarını gösteren uzun bir bölüm vardı. Böyle konuşmasız, uzun sahnelerle hiç te sempatisi bulunmayan Hüsnu bey'in bu bölümü de takılacağına emindim. Nitekim yanlışladım ve Hüsnu beyin "öküz trene bakar gibi bakıyorlar" dediği bu gereksiz bölüm de Veli'nin makasıyla karşı karşıya geldi.. Hepimiz, filmi, esas sanat değerini ortaya çıkaran, sıkıcı ve anlamsız sahnelerden mümkün mertebe temizleyen bir çalışma yapmış olmanın vicdan huzuru içindeydik. Bir film de işte böyle kesilirdi doğrusu!.. Kalkıp dışarda temiz havaya kavuşmaya hazırlanıyordum ki, Hüsnu bey :

— "Durun beyefendi.. Nereye gidiyorsunuz? Bizimle böyle yorucu bir işe katlanmak zahmetinde bulundunuz.. Oturun da size enteresan birşeyler gösterelim" dedi.. Oturdum.. Ve Nasrettin Hoca'nın "eski ayları kırıp kırıp yıldız yaparlar" meseli gibi, "filmlerden kırılan parçaların" ne olduğu hakkındaki merakımı da giderdim.. "Filmleri kırıp kırıp ne yaparlar?"... Yine film yaparlar elbette... Makasçı Veli'nin "özel koleksiyonu" ndan bize gösterdiği "derleme" film, geçmişteki birçok filmde eksikliğini hissedip te kendisini göremediğim birçok parçadan derlenmiş tam bir antoloji idi.. Yeni bir filmin kesiminde buluşmak üzere Sıkıyıkımlaşmalar'la, Arcan Kokan'la, Hâzım bey ile ve Veli'yle vedalaşarak ayrıldık...

Atilla DORSAY

Yönetmenler

Godard ve Dziga

Vertov Grubu

James Roy MACBEAN

2 - PRAVDA: Diyalektik Materyalist Bilgi Kuramı

Sinemada gerçeğe dolaysız yaklaşımın, bu kolaycılık eğiliminin en belirgin yadsıması Godard'ın **Pravda** sında görülür. (Godard'ın tasarısı ve çekimini Jean-Henri Roger, kurgu tartışmasını Jean-Pierre Gorin'le yaptığı ve son biçimini ise yalnız başına verdiği bir filmidir Pravda.) Bu yadsıma, Sovyet silâhlı müdahalesinden sonra 1969 ilkbaharında çekilen "Pravda'nın Dubçek sonrası Çekoslovakya'sı kadar, sinemada gerçeğe (pravda) nasıl varılacağı üzerine bir film oluşunda da göze çarpar. Pravda'da ve Vertov grubunun tüm filmlerinde, başarı ve etkinliği su götürür ve bir noktada şansa kalan bir girişim vardır: sinema anlamında bir diyalektik materyalist bilgi kuramı tasarımı ve yerine oturtma çabası.

Pravda'nın ilk ayrımında bazı Godard yorumcularının basitçe, "bugünün Çekoslovakya'sında komünizmin gerçekleştirdikleri ve gerçekleştiremediklerinin dış görünümü" olarak betimledikleri birtakım görüntü ve sesler sunulur. Bu açılış kesitinin yönteminin, memleketteki bir arkadaşla yazılan bir mektubun seslendirilişiyile verilen **politik gezi izlenimleri** olduğu genellikle kabul edilir. (Burada da Montesquieu'nün ünlü "İran Mektupları"nda olduğu gibi, kendini hiç bilmediği bir ülkede bulan yabancının görüş açısı **yepyeni bir bakış** olarak kullanılır ve doğruluğunu körü körüne kabul edebileceğimiz olguları çözümlemede ironik ve çok yapıcı bir etki gösterir.)

Pravda'daki, Çekoslovakya'yı görmemizi sağlayan **yeni gözler** herhangi bir kişinin gözleri değildir. Godard filmin göz önüne serdiği ortamı kavrayabilmemiz için gerekli görüş açısını edinebilmemizin, ancak bir düşünsel işlemle mümkün olabileceğini açıkça söylemektedir. Görüntüyü izleme işleminin, bu kavramayı oluşturmada belki de konuşulanları dinlemekten daha az yararlı olabileceğini dikkate almamızı istemektedir. Tüm filmlerinde, sinematografik görüntü ve diyalogların yararlılık ve geçerliliğini tartarak, çeşitli görsel-işitsel uyum üstünlükleri aramıştır. İlk filmlerinde genellikle görüntüyü daha güvenilir bulduğu söylenebilir. Fakat araştırmaları onu bilgi kuramı sorunlarıyla derinden ilgilenmeye ittiği için, "**Le Gai Savoir**" (**Sevinçli Bilgi**) ile başlayarak son filmlerinde, bilgiyi kavratan eleman olarak konuşmalara öncelik verilmiştir.

Örneğin **Pravda'da** kavratma işlemi, yalnız duyuşal anlamda bir görüş açısı veren görüntü üzerine değil, mektubuna "sevgili Rosa" diye başlayan adamın sözleri üzerine kuruludur. Adı **Vladimir**'dir adamın. Derhal anlarız ki, Çekoslovakya'daki yabancının bakış açısı, sosyalizmin gelişimini izlemek için dünyaya geri gelen Vladimir İlyiç Lenin'in bakış açısıdır. İzlenimlerini ve analizlerini "sevgili Rosa"ya yazdığı bu mektup, gerçekte

de çok ünlü bir mektuplaşmayı sürdürdüğü Rosa Luxemburg'a yönelik açık bir anıstır-madır (imadır).

Vladimir'in çağdaş Çekoslovakya'da gördükleri hiç de sosyalizme benzer görün-mez onal! "Kashmir bluzlar içinde TV kızları... karayolları boyunca büyük Amerikan şirketlerinin reklâm tahtaları... Rus trenlerinin neon ışıklı reklâmları... toprak işçilerini kollayan tanklar, evet tanklar... özel mülkiyete ait herşeyin etrafını çeviren dikenli tel-ler..." Bunların tümü Çekoslovakya'daki somut durumun bazı görünümleridir. Ama Vladimir'in de katıldığı gibi bu görüntü ve sesler gerçeği kavramada yeterli değildir: **Pravda**'nın bu ilk ayrımındaki malzeme gerçekte tüm benzerlerindeki gibi yalnız gezi izlenimleridir. "Cezayir'deki Delacroix ya da Rhodiace'ta'nın grev yorgunu fabrikaların-daki Chris Marker gibi. New York Times ve Le Monde buna **haber** derler. Ben de katı-lıyorum sana Rosa, yetersiz bunların tümü. Nedeni mi? Çünkü yalnız duyularımızın al-gıladığı bilgidir bu. Oysa bu algılamamızın daha ötesinde bilgi edinilmelidir. Onu akılsal bilgiye dönüştürmenin uğraşıdır şimdi gereken."

İşte bu iş **Pravda**'nın ikinci yarısında yükleniyor. **Gezi notları** (ilk yarı) Çekoslo-vakya'daki somut durumdan yalnızca kesitler aktarıken, ikinci yarı somut durumun so-mut analizini gerçekleştirme çabasında görünüyor.

Vladimir bize Prag hava alanında bir araba kiralamaktan söz ediyor. "Bilin kimden kiraladığımızı?" diye soruyor. "Tıpkı Moskova, Varşova ve Bükreş'teki gibi bir Ameri-kan firmasından. Hertz ya da Avis. Amerikan banka ve kimya tröstlerinin iki kolu" De-vamla arabanın, 1945'te faşistlere karşı kazanılan zaferden sonra demokratik güçlerce devletleştirilen fabrikalarda yapılan bir Skoda olduğunu söylüyor. "Millileştirilen fabri-kalarda yapılmış bir Skoda... Öyleyse o Skoda işçilerine aittir ve onu yaratanların hiz-metinde olmalıydı. Ama Hertz veya Avis iyilik olsun diye araba kiralamazlar; kârdır tek amaçları. Çek liderlerinin sapma ve suç ortaklığıyla, gerçekte Çek halkına ait olanı Hertz ve Avis gaspetmişlerdir. Sosyalizmin kuramından neredeyse atılan artık değerın gaspidir tüm çirkinliğiyle beliren. Pratikte emperyalist pay sahiplerinin cebini dolduran ise Skoda işçilerinin emekleridir."

Vladimir burada sözünü ettiğimiz olguyu, eylem halindeki revizyonizm olarak nite-ler. Fakat Çekoslovakya'nın, kapitalizmin çeşitli görünümleriyle yeniden karşılaşması re-vizyonizm madalyonunun bir yüzüdür. Diğer ise Sovyetler'in sosyalist doğuya karşı bü-rokratik boyunduruğu sıkıştırırken, kapitalist batıyı ağırlamaya dünden razı görünüşüdür. Ve revizyonizmin kurbanı, Moskova'daki gibi Prag'da da daima, kendisine hizmet edecek yerde baskı yapan bürokratlarca ezilen işçi sınıfıdır. "Halk bir kez iktidarı onlara ver-dimi revizyonistlerin tüm gayreti halkı — özellikle işçi sınıfını — iktidardan uzak tut-maya yöneliyor. Tüm gericiiler gibi revizyonist bürokratlar da halktan korkuyor; bu yüz-den polis terörüne başvuruyorlar. Kapitalist ülkelerdeki gibi işçileri bakanlığı baskı ba-kanlığı oluyor."

Moskova ve Prag biçimi revizyonizmin eleştirisinde, her ikisine karşı eşit ödün ver-meme tavrındaki **Pravda**, Ağustos 1968 Çek olaylarındaki Sovyet silahlı müdahalesini ne yiyor ne de akıyor. Godard, Prag caddelerindeki Sovyet tanklarının oldukça az kul-landığı belgesel çekimlerinden, seyirciyi olayın içine götürmek için yararlanmıyor. Bu malzeme de diğerleri gibi daha çok, "Çekoslovakya sosyalist cumhuriyetindeki durumun... iç nedenlerini günışığına çıkararak... aralarındaki ilişkilerdeki çelişmelerin yeni bir dö-kümünü yapma"da **dış görünümü** sergilemede kullanılıyor.

Öyle ise filmin yöntemi teori ve pratik arasında sürekli gidip gelmeler biçiminde ortaya çıkıyor. Diyalektik materyalist bilgi edinme prosesüsünü adım adım izleyen **Pravda**

duyusal bilgi edinme pratiğiyle başlar. Fakat bu dolaysız **gezi izlenimi** yaklaşımının yetersizliğini hemen farkederek yorumcu, (filmin tek kişinin ağzından seslendirilen sözlerini yorumlayan seyirci) işin ta başından, duyusal bilgiyi kavramsal bilgiye dönüştürme sorumluluğunu üstlenir. Ve kafasında yargılarla çıkarsamalar belirlemeye başlar başlamaz, kuram **pratikte** denenmiş ve geliştirilmiş olur. Doğal olarak pratik, yeni durumlarda yeni bilgiyi elde etmek için sürekli kuramsal değişimi gerektiren, yeni somut durumlar yaratır. Kısaca, önce de söylediğim gibi, bu noktada söz konusu olan, başarısı bir ölçüde tehlike içindeki diyalektik materyalist bilgi kuramıdır. Çeşitli kuramcılarca pek çok eserde olgunlukla kanıtlanan bu kurama göre, bilinç daima **bir şeyin bilincinde** değildir. **İdeal, salt düşüncenin** egemenliğinden sözedilemez. Bilgi ise **cevher** ya da **kendinde-şey**'den gelen bilgi değil, insanla insan ve insanla maddenin karşılıklı etki ve hareketiyle oluşan diyalektik prosesüsten elde edilen bilgidir. Bu kuramın ünlü savunucularının açık ve kesin olarak kanıtladıkları gibi insan deneylerini dünyayı anlamada değil onu değiştirmede kullanır.

Benzer biçimde, Godard'ın filmleri bize dünyayı olduğu gibi anlatmayı değil, onu sürekli olarak değiştirme yönündeki kaçınılmaz rolümüzü anlatma ve onaylatmayı amaçlar.

Bu açıdan onun filmleri dünyaya soyut bir, **tanrı gözü ile bakma** eğiliminden titizlikle sakınır, aksine tüm insanlar gibi sosyal pratik ve üretim ilişkileriyle yakından bağlı olan sinemacının işlev ve mücadelesinin gereğini de onaylar.

Pravda'ya ilişkin, belki de epistemolojik kaygılar kadar önemli son bir nokta daha var. Film boyunca Godard'ın sorunları bulgulamada renk ve hareketi kullanım yöntemi. Bu incelenmeksizin yapılan her eleştiri eksik kalmaya mahkumdur.

Godard başlangıçtan itibaren dikkatimizi, filmin sergilediği temel sorunlardan biri üzerine toplama aracı olarak, Prag tramvaylarının renk ve hareketlerini kullanıyor. Sosyalizmin farklı biçimleri arasındaki nüanslar ve tuttukları değişik yönler sorunudur bu.

Vladimir "sosyalist bir ülkedeyiz" diyor. "Sosyalist derken kırmızı demiş oluruz biraz da. Emekçilerin kölelikten kurtulurken döktükleri kanın kırmızısı. Fakat kırmızının türleri arasında bir çatışmadır gider. Soldan gelenle, sağa doğru giden kırmızı arasında." Bu yorumu iştirken izlediğimiz görüntü Prag'da çok işlek bir caddedir. Aniden hemen tüm perdeyi kaplayan parlak kırmızı bir tramvay perdenin sol tarafından görüntü çerçevesine girer. Tramvay bir durağa varıp yavaşlarken, kırmızı boyanın hafifçe solup dö-küldüğü kısımlar ve altından beliren bir turuncu görülür. Kısa bir duraklamadan sonra yavaş yavaş hız kazanarak sağa doğru hareket eder ve hızlandıkça tüm lekeler, detaylar bulanıklaşır; görünen tek şey **kırmızıdır**. Fakat sivanan yüzeyin öte tarafında ne vardır? Kuşku tohumları ekilmiştir. Çekoslovakya'da sosyalizmin kırmızısının solup dökülmeğe ve sağa doğru harekete başlaması olguları arasında bir ilişki var mıdır?

Kuşkusuz burada açıkça anlaşıldığı gibi sembolik anlamda düşünüyoruz. Ama Godard'ın, özlerinde ilginçlik taşıyan sinemasal yapıları alıp, bu yapılardan zengin bir anırtırma (ima) demeti yaratan sanatı böyledir. (örn. yukarda betimlenen sahnenin renk ve hareket düzenlemesi.) Bu anırtırmalar bir yandan yapının estetik duyarlılığını derinleştirirken, aynı zamanda sosyal pratik dünyası ile ilişkimize köprü kurmaktadır. Kırmızı tramvay çekimini yalnız bölgesel özelliği ve soyut güzelliği nedeniyle kullanmak yerine, (Chris Marker "Sunday in Peking", "Pekin'de Pazar" da hemen hemen özdeş bir çekimde böyle yapar) Godard bu tür malzemeyi bir başlangıç noktası olarak alır. Bölge özelliklerinin yüzeyel görünümünü, kavramsal araç haline dönüştürürken soyutla so-

mutu birleştirir ve Çekoslovakya'daki sosyalizmin kırmızılığına daha derin bir sonday yapar.

Film boyunca kırmızı, revizyonizmin çelişkilerinin altını çizmede, bir odak noktası işlevindedir. Rosa Luxemburg'u olduğu kadar, emekçilerin dökülen kanlarını da simgeleyen çok güzel koyu kırmızı bir gülü filmin sonunda, çamurlar içinde ve çignenmiş olarak görürüz. İmtiyazlı bir elit bürokrasinin, emekçilere ve sosyalizmin kuramına ihanetini simgeleyen, dikkatsizce doldurulurken taşan bir bardak kırmızı şarap, özgürlük savaşı verilirken dökülen kanları da anımsatır bize. Ama, bu çelişkileri gösteren renk çalışmalarının belki de en çarpıcı olanı, o derece nesneldir ki ona simgesel demek neredeyse olanaksızdır. Prag sokaklarından birinde, AGFA filmlerinin kırmızı ışıklı reklâmını donuk renklerle gösteren çekimde konuşan Vladimir, renk kalitesizliğı yüzünden özür diler ve nedenini de açıklar : "Batı Alman filmi Sovyet lâboratuvarında banyo edilirse böyle olur."

Pravda'daki diğeri bir düşündürücü çekim de, daire biçimindeki tramvay durağını uzaktan ve yüksekte gösteren sahnededir. Burada Prag tramvayları çerçeveye sağ üst köşeden girerek daire biçimindeki raylar boyunca ilerleyip yolcularını boşaltırlar; ve daire üzerinde dönerek tekrar sağ üst köşeden çerçeveyi terkederler. Üçüncü bölümün sonuna doğru, filmi bitiren lirik kısa bölümün hemen öncesine kritik biçimde yerleştirilen bir çekimde, yolcuların tramvay değiştirdikleri dairesel durağı son kez görürüz: ses kuşaidaki ise řu diyalog yer alır :

Rosa : Sen de, senin cevapların da daireler çiziyor. Hiç bir gelişim yok artık.

Vladimir : Gelişim daireler çizerek olur zaten.

Bu noktada daire şeklindeki tramvay durağındaki yön değiştirme (ters yöne gidiş) revizyonist Çekoslovakya'daki ters yöne gidişin grafik sergilenişidir. Kitlelerle sola doğru gelip, kitleleri geride bıraktıktan sonra ters yöne gidişin sergilenişi. Vladimir'in daireler çizerek gelişim savı, filmin dairesel yapısı kadar, bilgi kuramının sürekli kontrol ve gelişimiyle, pratik-teori tekrar pratik biçimindeki diyalektik hareketi ve dünyanın sürekli değişimini de kastetmektedir. **Pravda**'nın Vladimir'inin ağızından duyduğumuz bu dairesel gelişim savunusu, Lenin'in (aynı zamanda Hegel'in) bilginin düz bir çizgi değıl, bir eğri hattâ birçok eğrinin sonsuz birleşimiyle oluşan bir helezon olduğı anlayışıyla uyur. Ya da diğeri bir betimlemeyle : "Pratik, kuram, tekrar pratik ve tekrar kuram. Bu proses sayısız kez yinelenir ve her kezde pratik ve kuramın içeriğı daha üst bir düzeye erişir. Diyalektik materyalist bilgi kuramının temeli, bilme ile yapmanın diyalektik bütünlüğü budur."

(Sonu gelecek sayıda)

"Film Quarterly" Sonbahar 1972

Çeviren :M. REŞİT

Geçen sayı için düzeltme :

Sayfa 33, yukardan altıncı satırda "günlük bayağı sorunlarla değıl" den sonra, "in-san ruhunun ebedi ve evrensel değıerleriyle ilgilenen," gelmesi gerekmektedir.

Haberler

CANNES 1973

26. Uluslararası Cannes Film Şenliği geçtiğimiz hafta içinde sona erdi. Gösterilen filmler arasında ilk dikkati çekenler, yarışma dışı olarak Cannes'a gelenlerdi. **Joseph Losey**'in Ibsen uyarlaması "Bebek Evi - Doll's House", **François Truffaut**'ın sinema dünyasını hicveden "Amerikan Gecesi - La Nuit Américaine" ve **Ingmar Bergman**'in çok beğenilen yapıtı "Fısıltılar ve Çığlıklar"... Yarışmaya katılan filmler arasında ise eski ve yeni yönetmenler çekiştiler: **Lindsay Anderson**'un toolumsal satiri "Talihli Adam - Lucky Man", **Marco Ferreri**'nin guldürüsü "Tıkınma - La Bouffe", **Jerry Schatzberg**'in yeni filmi "Bostan Korkuluğu - Scarecrow", **Paul Newman**'in gerçekçi dramı "Gamma Işıklarının Papatyalar Üstündeki Etkisi", **Luigi Zampa**'nın karafilm'i "Bisturi la Mafia Bianca", **Mario Monicelli**'nin politik taşlaması "Albayları İstiyoruz", **André Delvaux**'nın modern dram'ı "Belle", **Jean Eustache**'in "Annem ve Fahişe - Le Maman et la Putain" adlı çok değişik denemesi, ABD'li **James Guercio**'nun ilk filmi "Electra Glide in Blue", **Arthur Barron**'un "Jeremv" si, İngiliz **Alan Ridges**'in "Kuçumseme" si, İtalyan kadın yönetmen **Lina Wertmüller**'in "Aşk ve Anarşi" adlı ilginç denemesi, İtalyan yeni sinemasının öncülerinden **Carmelo Bene**'nin "Hamlet" karikatürizasyonu, **Jacques Brel**'in "Far West" adlı western parodisi, İspanyol **Antonio Ribas**'in "La Otra Imagen"i, Macar **Ferenc Kardos**'un "Petöfi 73.", Polonyalı **Wojciech Has**'in "La Clepsydra"i, İsviçreli **Claude Goretta**'nın "Dâvet - L'Invitation"u... Ingrid Bergman (başkan), Sidney Pollack, Jean Delannoy, yazar Lawrence Durrell gibi isimlerin yer aldığı 26. Cannes jürisi ödülleri şöyle dağıttı: **Büyük ödül** : Schatzberg'in BOSTAN KORKULUGU ve Ridges'in KUÇUMSEME'si ortaklaşa. **En iyi kadın oyuncu** : Joan Woodward (P. Newman'ın filmiyle). **En iyi erkek oyuncu** : Giancarlo Giannini ("Aşk ve Anarşi" ile.)

(Cannes 73 hakkında ayrıntılı bir yazıyı Atilla Dorsay'ın kaleminden gelecek sayımızda bulacaksınız.)

10. ANTALYA FİLM FESTİVALI

Bu sayımızda ayrıntılı bir dökümünü bulacağınız Antalya Türk Film Festivali'nin 10. su **1-10 Haziran** tarihleri arasında yapılacak. Bu yılki şenliğe Türk film yapımcılarının bir kısmı toplu halde katılmama kararı aldılar. Filmleri "Saray sineması ayağı"nda geçen **Akün, Erman, Erler, Arzu ve Sine Film** şirketleri'nin aldığı bu karar bir protesto niteliği taşıyor. Gerekçe, şenlik jürisinin önceden belli olmaması ve geçmiş deneylerden de görüldüğü gibi jüriye tutsuz kişilerin toplatılıp kulislere gidilmesi. Bu konuda Akün Film'in sahibi **İrfan Ünal**, "Bir hasta kendisine teşhis koyacak doktoru bilmek ister. Oysa Antalya'nın jürisi hep son anda açıklanır. Kararımızı açıklayınca buyrun, jüriyi siz seçin dediler bize. Böyle şey olur mu? Açık olan Antalya Belediyesi'nin yarışma değil de festival, eğlence niyetiyle bu işe girdiğidir. Eğer Adana Şenliği'nde Türkiye çapında tanınmış, kişilikli, sinema bilgisi olan ve tarafsız kişilerden kurulu bir jüri kurulamazsa oraya da katılmayız. Ama kurulursa bütün gücümüzle destekleriz." demiştir.

Bu yıl Antalya Şenliği ödüllerinde bir arttırma yapılmış ve geçen yıl ilk üç dereceyi alan filme verilen 15.000 - 10.000 - 7.500 TL. lık para ödülleri bu yıl 30, 20 ve 15 bin liraya çıkarılmıştır. Ayrıca seçilecek en iyi kadın ve erkek oyuncular için Avrupa'nın herhangi bir kentinde yol ve otel gideri dahil bir haftalık tatil ödülü de bu yıl bir yenilik olarak uygulanmaktadır... Antalya Belediyesi, Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti ve Yerli Film Prodüksörleri İşverenler Sendikası tarafından düzenlenen bu yılki şenliğe ön elemeler için başvuran film sayısı 20 kadardır. Acar Film'e ait olan iki belirsiz filmin di-

şında belli olan filmler şunlardır: **Afacan Hârika Çocuk** / Kervan F. - Ulku Erakalın (M. Utlu - S. Aışık); **Ah Koca Dünya** / Pesen F. - Oksal Pekmezoglu (N. Karaböcek - S. Güney); **Aşk Sepeti** / Pesen F. - Oksal Pekmezoglu (N. Karaböcek - U. Emre); **Ekmekçi Kadın** / Melek F. - Mehmet Dinler (F. Girik - O. Sonat); **Elif ile Seydo** / Polat F. - Remzi Çontürk (F. Hakan - M. Tezcan); **Hayat mı Bu** / Er F. - Orhan Aksoy (İ. Gunay - Z. Değirmencioğlu); **Iblis** / İrfan F. - Yılmaz Duru (İ. Atasoy - H. Yankı); **İhanet** / Petek F. - Aykut Düz (M. Tezcan - Y. Önal); **İki Süngü Arasında** / Kervan F. - Ülkü Erakalın (Z. Aksu - M. Soydan); **İlk Aşk** / Seden F. - Osman Seden (Z. Değirmencioğlu - K. Bozbay); **Kanun Adamı** / Star F. - Nazmi Öner (A. Işık - S. Taner); **Kara Haydar** / Osmanlı F. - Çetin inanç (A. Işık - F. Belgen); **Oku** / Objektif F. - Yavuz Yalınkılıç (Y. Şerif - B. Şen); **Ölüm Dönemeci** / Birlik F. - Ertem Göreç (K. Tibet - B. Gungör); **Satılık Kadın** / Metro F. - Aram Gülyüz (F. Cansel - Y. Gülhan); **Seni Sevmek Kaderim** / Er F. - (F. Akın - E. Hun); **Suçlu** / Melek F. - Mehmet Dinler (T. Akan - B. Erdeniz); **Tanrı Misafiri** / Özer F. - Mehmet Dinler (H. Koçyiğit - E. Hun).

Dr. Arşavir Akyanak (Yönetmen), **Hüsnü Cantürk** (Yapımcı-Görüntü yön.), **Aram Gülyüz** (Yönetmen), **Av. Ruhi Kahraman** (Gazeteci) ve **Kami Suveren** (Son Havadis sinema yazarı)'den kurulu bir ön jürinin elemesi sonucu seçilecek 10 film, Antalya'da 13 kişilik bir büyük jürinin karşısına çıkacak. Yarışmaya doğrudan doğruya katılan iki de kısa film var: **Atatürk** üstüne bir belge filmi ve Antalya şampiyonu Behlül Dal'ın yaptığı **"Yuva Hasreti"** adlı kısa konulu film... Bu yılki Antalya'ya katılan filmler arasında şenlik organizatörünün (Kervan Film) iki filminin ve ön jüri üyesi Aram Gülyüz'ün yönettiği bir filmin bulunması daha baştan dikkati çekiyor. Bütün bunlar gayri ciddi bir şenlik için normal karşılanıyor.

YARIMCA'DA BİR ŞENLİK

İzmit'e giderken içinden geçenlerin şirin bir köy olan Yarımca'da, geniş olanaklara sahip belediye ile ilgililerinin yönettiği Sinema ve Sanat Dostları Derneği, geçen yıl düzenledikleri KIRAZ ŞENLİĞİ'ni bu yıl bazı sanat dallarında yarışmalar açarak genişlettiler. Resim, heykel ve fotoğraf'ın dışında, eleştirmecilerin seçecekleri bir yapıta verilerek üzere 3000 liralık bir "kısa film" ödülü de kondu. Mevsimin sinema yazarlarından seçilen en iyi yerli ve yabancı filmlerinin ve ayrıca bir HINT FILMLERİ gösterisinin de yer aldığı 2. KIRAZ ŞENLİĞİ, 27 Mayıs - 3 Haziran tarihleri arasında yapılıyor.

"DÖNÜŞ" MOSKOVA VE BERLİN ŞENLİKLERİNDE.

Geçtiğimiz mevsimin ilginç yerli filmlerinden bir olan "DÖNÜŞ" Akün Film tarafından iki yabancı şenliğe birden gönderilmektedir. Film, Moskova Film Şenliği, eleme kurulu tarafından beğenilerek Şenliğe resmen kabul edilmiştir. Öte yandan filmi Berlin'de 22 Haziran - 3 Temmuz tarihlerinde yapılacak olan uluslararası şenliğin eleme kuruluna sunmak için gerekli çıkış izni alınmış bulunmaktadır. 10-23 Temmuz tarihlerinde yapılacak Moskova Film Şenliği'ne filmin yapımcısı İrfan Unal ile birlikte Türkân Şoray ve Kadir İnanır da gideceklerdir.

TÜRK FİLM YAPIMCILARININ YENİ CEMİYETİ

Dayanışma ve ortak menfaatlerin korunması amacıyla, İstanbul'un iki büyük sinema ayağını (Saray ve Rüya) ellerinde tutan firmaların sekizi (Akün, Acar, Arzu, Erler, Erman, Melek, Saner ve Sine Film) yeni bir cemiyet kurmuşlardır. 4 yıl önce Akün Film'in teşebbüsüyle ve ilk olarak Saner Film'in katılmasıyla kurulan "kombin" ya da "ayak" sisteminden sonra yerli filmcilerin "örgütlenme" yolunda yeni bir atılımı sayılan bu yeni cemiyet, TÜRK FİLM YAPIMCILARI CEMİYETİ adını taşımaktadır. Son yıllarda Ümit Utku'nun başkanlık ettiği Türk Film Prodüksiyonları Cemiyeti ve Yerli Film Prodüksiyonları İşverenler Sendikası isimli iki kuruluş vardı. İlgililer yeni cemiyetin varolan bu ki cemiyetin işlevsizliği nedeniyle kurulduğunu öne sürüyorlar ve firmaların cemiyetler arasında seçim yapmakta serbest olduklarını belirtiyorlar.

ÇOK İŞ YAPAN YERLİ FİLMLER...

Yerli Ak-Ün Film şirketi, 1972-73 sinema mevsiminde, İstanbul'un Türk filmi gösteren sinemalarından en gözde olanlarının toplandığı "SARAY ayağı"nın filmlere göre hâsılât rakamlarını saptamış bulunuyor. Yabancı ülkelerde en alınılmış ve yararlı işlemlerden sayılan bu tür hâsılât çizelgelerinin özel ellerde de olsa, bizde de tutulmaya başlanması kuşkusuz sevindirici bir olay. Ancak bu çizelgelerin filmleri daha çok iş yapan şirketlerce ve bir yerde reklam amacıyla düzenlenip, filmleri İstanbul için ikinci ve üçüncü derece ayaklar sayılan RUYA ve LUKS sineması ayaklarında gösterilen öbür şirketlerce umursanmaması, kesin sonuçlar alınabilmesini doğal olarak engelliyor. Çünkü mevsimin çok para getiren filmleri arasına SARAY'ın dışındaki ayaklardan da filmler girebiliyor. Önümüzdeki mevsimlerde bu tür tutanaklara verilecek önemin artmasını dileyelim.

Elimizdeki rakamlar "SARAY ayağı" denilen 15 sinemada, gösterilen her filmin bir haftada elde ettiği "brüt hâsılât" toplamını gösteriyor. Bu ayakta şu sinemalar bulunuyor. Beyoğlu SARAY, Elmadağ ŞAN, Kurtuluş YENİ ATLAS, Şişli KERVAN, Mecidiyeköy ÖZLEM, Beşiktaş YUMURCAK, Üsküdar IŞIK, Kadıköy FEZA, Süadiye ATLANTİK, Bakırköy ÜNVERDİ, Aksaray KISMET, Şehzadebaşı GÜL, Karagümrük HAKAN, Fındıkzade NİLGÜN, Koca Mustafa Paşa CAN.

1972 - 73 mevsiminde, Ak-Ün, Erler, Erman, Arzu ve Sine Film gibi 5 büyük şirketin öncelikle kendi filmleri için kapatmış oldukları bu 15 sinemada en çok para getiren filmler şunlar oldular :

1 — YUMURCAK KÜÇÜK ŞAHİT / Guido Zurli (Erler F.)	848.493 TL.
2 — CEMO / Atif Yılmaz (Ak-Ün F.)	758.205 „
3 — KARA MURAT / Natuk Baytan (Erler F.)	708.661 „
4 — DÖNÜŞ / Türkân Şoray (Ak-Ün F.)	661.799 „
5 — ACI HAYAT / Orhan Aksoy (Erler F.)	593.953 „
6 — PARA / Memduh Ün (Ak-Ün F.)	560.483 „
7 — DERT BENDE / Orhan Elmas (Sine F.)	557.428 „
8 — FERYAT / Orhan Elmas (Arzu F.)	555.628 „
9 — AYRILIK / Türker İnanoğlu (Erler F.)	546.121 „
10 — VURGUN / Zeki Ökten (Erler F.)	543.793 „

Bu listede "Küçük Şahit" in şampiyonluğunda Kurban Bayramı haftasında gösterilmesinin de etkisi var. Erman Film'in bu yıl Lütfi Akad'a yaptırdığı "Yaralı Kurt", "Gökçe Çiçek" ve "Gelin" gibi kaliteli filmlerle, Halit Refiğ'e yaptırdığı iyi niyetli "Fatma Bacı", bu mevsim İstanbul'da pek iş yapmayan filmler arasında. Erman Film yukardaki listeye "Kaderimin Oyunu" ve "Sev Dedi Gözlerim" gibi filmlerle 11. ve 12. olarak girebiliyor. Bu filmlerin haftalık brüt hâsılâtları 526.064 ve 512.581 TL... Arzu Film'in "Tatlı Dillim"i 503.002 TL. ile 13., Ak-Ün Film'in iddialı "Kambur" ve "Utancı" filmleri ise 482.529 ve 473.292 TL. ile 14. ve 15. sıradalar. "SARAY ayağı"nın en az iş yapan filmleri ise sondan başlayarak Erler Film'in "İtham Ediyorum" ve "Asi Gençler"i, Arzu Film'in "Karaoğlan Geliyor" ve "Canım Kardeşim"i. En az iş yapan "İtham Ediyorum"un brüt hâsılâtı 247.486 TL.

İkinci önemli Türk filmi ayağı olan (Beyoğlu RUYA, Pangaltı İNCİ, Mecidiyeköy İŞİN, Beşiktaş YILDIZ, Üsküdar LALE, Kadıköy KAFKAS, SÜADİYE, Aksaray BULVAR, Fatih ZEVEK, Şehzadebaşı ŞEHZADE, Çarşıkapı ŞİK, Koca Mustafa Paşa ÇORUH, Yedikule TUNCA ve Eyüp MELEK) ayağında ise filmlerin kesin iş rakamları belli değil. Daha doğrusu bu ayakta filmlerini öncelikle geçen Uğur, Saner, Acar, Er ve Melek Film ilgilileri açıklamaya yapıyorlar. Ama yine de Uğur'un "BATTAL GAZİ'NİN İNTİKAMI" (N. Baytan) ve "EVLÂT" (M. Dinler); Acar'ın "VUKUAT VAR" (N. Saydam); Er F.'in Kurban Bayramı haftasında oynayan "FALCI" (O. Elmas) Saner F.'in "SÜREYYA" (M. Erkan) ve "DAMDAKI KEMANCI" (H. Saner); LÜKS ayağında da Akad'ın "İRMAK" (Saltuk F.)'inin iyi iş yaptığı ve bu filmlerin "SARAY ayağı"nı ilk beş filmde sonra zorlayacağı belirtiliyor.

Araştırma

BİR YERLİ KULİŞ ŞENLİĞİ : ANTALYA

Turhan GÜRKAN

Antalya Film Şenliği on yaşında... Türk Sineması'nın bu "en uzun ömürlü" film şenliği, tüm aksamalara, bozukluklara, her seferinde yarattığı tepkilere karşın, on yılı doldurdu yine de... Sen - ben kavgaları içinde, ilgiden uzak, hatalarla dolu, istenilene veremeyen, başarı oranı düşük, yanlış sonuçlar ve bir panayır düzeni içinde belki daha yıllarca sürüp gidecek...

AMACI NE?

Antalya Film Şenliği, uluslararası bir festival değildir. Ulusal bir festival de değildir. Ancak Antalya Belediyesi'nin tekelinde, bölgesel bir festival niteliğindedir. Bunun "ulusal" olabilmesi için, Bakanlar Kurulu'ndan karar geçirilmesi gerekir. Festival "ulusal" olamayınca da, seçilen filmler, Türk Sinemasını kapsayacak güçte olamayacaktır. Her yıl milyonlarca lira ödenerek çevrilen sayıları yüzleri aşkın filmlerin içinden festival niteliğinde bir sinema yapıtının çıkamamış oluşu, bazı iyi niyetli çabaların da güdümlü jürilerin engelinin aşamayıp, Antalya şenliklerini, kısır, güdük, anlamsız hale getirmiştir. Bu şenlikler yıllardır bir "yanlışlıklar komedyası" halinde Türk halkıyla aldatmaca oynamış, ardında köpükten bir iz bırakarak, çok kez isabetsiz sonuçlarla kapanıp gitmiştir. Ardında bir sürü dedikodu, öfke, küskünlük, skandal bırakarak... Her yıl önceki yıllardan alınan derslerle daha düzenli, daha bilinçli, daha tarafsız ve sanat kaygısı düşünülerek hazırlanması gereken şenliğin, aksine günden güne daha geriye gittiği, ilginin de giderek azaldığı görülmektedir.

ŞENLİĞİN SİYASAL NİTELİĞİ

Antalya Film Şenliği, Antalya Belediyesi tarafından ve de Belediye Başkanı Dr. Avni Tolunay'ın kişisel çabalarıyla yapılmaktadır. Belediye'nin en başta, Türk filmciliğine kazandırılacak sanat yapıtlarından önce, Antalya'nın turistik yönden kalkındırılması, geliştirilmesi ve adından söz ettirilmesi amacını benimsediği ve bu yönde hareket ettiği bilinmelidir. Belediye, bu nedenlerle, böyle bir şenliğin ağırlığını üzerine yüklenmektedir. Antalya Belediyesi Adalet Partili yöneticilerin elinde ve emrindedir. Film şenliği de politik çıkarlar için düzenlenmektedir. Şenliğin bu siyasal partinin beğenisine, eğilimine göre düzenlenmesi, jürilerin bu partinin görüşlerine uygun kişilerden kurulması, sonuçların buna göre alınması olağan sayılmaktadır. Antalya'da henüz ilerici bir gençlik hareketi doğmamıştır. Belediye çok zaman — çoğunlukla şenlik süresince — Milliyetçiler Birliği, Komünizmle Mücadele Derneği, İmam Hatip Okulu Öğrenci Derneği gibi tutucu örgütlerin etkisi altında kalmaktadır. Her yıl yapılagelen değerlendirmeler, bu görüşe uygun biçimde ortaya çıkınca da kızılca kıyamet kopmakta, Antalya Şenliği'nin didik didik edilmediği yanı bırakılmamaktadır. Film yapımcıları bu gerçeği görmedikleri, görmek istemedikleri için de her yıl şenlik bir fiyasko içinde sona ermektedir.

9 YILDIR OLANLAR..

1964 : Acemice hazırlanan 1964 yılının ilk şenliğinde anlaşmazlık elemeler sırasında çıktı. Sine-İş Sendikası Başkanı Davut Ergün'ün yayınladığı bildiriyle sonuçlar tehlikeye girer gibi olduysa da, sonunda Halit Refiği'nin "Gurbet Kuşları" birinci oldu.

1965 : Ön eleme jürisinde görev alan üyelerin altısının yarışan filmlerle ilgili oluşu, eleştirilere yol açtı. Milliyetçi - mukaddeşatçı bir grup, bazı sinemacılar ve filmciler



Haldun Dormen / BOZUK DÜZEN



Yılmaz Güney / BİR ÇİRKİN ADAM

aleyhine gösteri düzenleyip, bildiri dağıttı. "Keşanlı Alı Destanı", "Karanlıkta Uyananlar" gibi önemli filmler elenirken, "Aşk ve Kin" gibi geri plândaki bir filmin seçilişi yüzünden ortaklık birbirine girdi, olaylar çıktı. Atif Yılmaz, Fkret Hakan, Vedat Türkali, Fatma Girik, Aliye Rona, Nedim Otyam, Erol Taş gibi sanatçılar, İstanbul'da bir basın toplantısı düzenleyip, Altın Portakal heykellerini reddettiler.

1966 : İlk eleme jürisi açıklanınca yönetmen Metin Erksan "Jüride filmimi değerlendirecek kimse yok" gerekçesiyle "Sevmek Zamanı" filmini yarışmadan çekti. Lütfi Ö. Akad, Ertem Göreç, Tarık Dursun K., Mehmet Dinler, Metin Erksan, Erdoğan Tokatlı, Fevzi Tuna, Ayla ve Beklan Algan, İzzet Günay, Asaf Çiğiltepe, Selma Güneri imzalı bildiride, Antalya Film Şenliği'nin sonuçları yönünden Türk Sineması için zararlı olduğu bildirildi. Yarışmalarda Milliyetçi Antalya Gençliği ödül almalarına engel olunacak filmler için kara liste dağıttı. "Haremde Dört Kadın" gösterilirken olaylar çıktı. "Murat'ın Türküsü" nde de olaylar sürdü. Film gösterileri, İmam Hatip Okulu öğrencilerinin taşkıntıları yüzünden ştenli, süngülü asker ve polis kordonu altında yapıldı. Anlamsız yere solcu damgası yemiş filmler kazanmasın diye, suya sabuna dokunmayan "Bozuk Düzen" birinci seçildi.

1967 : Sen - ben kavgalarıyla süren şenlik, Komünizmle Mücadele Dırneği, Milliyetçiler Derneği, İmam Hatip'lilerin baskısı altında "Falan film kazanırsa, filân artist gelirse şöyle olacak, böyle yapacağız" tehditleri altında sona erdi. Nizamettin Nazif Tepedelenliođlu başkanlığındaki jüri kararının açıklanmadan önce Anadolu Ajansı ve Radyolar aracılığıyla açıklanışı çeşitli tepkilere yol açtı. Ajansın bildirdiği en iyi erkek oyuncu Kartal Tibet'in yerine sonradan Yılmaz Güney'in seçildiği görüldü.

1968 : Perde arkasında çalışmayı daha uygun bulan "tutucu" çevrelerin de etkisiyle, çoğu önceden kararlaştırılan film ve kişiler seçildi. Dindarlığıyla tanınan yönetmen - oyuncu Yılmaz Duru'nun Lütfi Ö. Akad, Atif Yılmaz, Memduh Ün gibi ustaları geride bırakıp, geçen yılki gibi ödöl alması tepkilere yol açtı. İkiye bölünen "büyük jüri" nin bazı üyeleriyle Antalya'daki filmciler, seçimin peşin yargılarla yapıldığını, tarafsız olunması gereken bir sanat olayında yine politik eğilimlerin rol oynadığını ileri sürdüler. "Vesikalı Yarım", "Öölüm Tarlası" gibi filmlerin birinci olamayışı eleştirilere yol açtı.

1969 : Her yıl biraz daha sönük geçen ve amacından uzaklaşan Antalya Şenliği'nde ne yazık ki, jüri birinciliğe layık bir film ve yönetmen bulamadı ve ödöl de veremedi. Ancak Antalya lı yöneticiler tarafından sevilen ve tutulan Yılmaz Duru'nun "Bin Yıllık Yol" ikinci seçilerek ödöl aldı.

1970 : Bir yıl önce "solcu" gerekçesiyle Antalya'ya sokulmak istenmeyen, gerici çevrelerce "gelirse taşlayacağız" diye tehdit edilen Yılmaz Güney, krallar gibi karşılandı, çiçek arabalarıyla şehirde gezdirildi. Sinemada alkış tufanına tutulan filmi "Bir Çirkin Adam" birinci seçildi. Kendisine de en iyi oyuncu ödülü verildi. Şenlik süresince olaylar sürdü. Sadun Tanju jüri üyeliğinden çekilip İstanbul'a döndü. Halit Refiğ, "Bir Türk'e Gönül Verdim" filmini yarışmadan çekince, yerine sokulan elenen filmlerden "Tel Örgü" eleştirilere uğradı.

1971 : Özdemir Birsel'in, sahibi olduğu "Yedi Kocalı Hüzmüz" filmini geri çekmesiyle on yerine dokuz film yarıştı. Birsel, ayrıca "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" filminin üçüncü oluşunu da protesto etti ve Bronz heykeli geri verdi. Esat Mahmut Karakurt'un yapıtından uygulanan "Ankara Ekspresi" gibi iddiasız bir film birinci oldu.

1972 : Atif Yılmaz'ın yönettiği "Zulum" filmi birinci oldu. Dereceye giremeyen "Güllü" filmiyle en iyi yönetmen seçilen Atif Yılmaz ödülünü almadı. Türkân Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akin, Fatma Girik gibi starların elendiği şenlikte üçüncü olan "Üvey Ana" filmindeki rolüyle Zeynep Aksu en iyi oyuncu seçildi...

NEDEN AKSIYOR?

Antalya Film Şenliği'nin bugüne dek aksamasında rol oynayan başlıca etkenler şöyle sıralanabilir : Şenlik komitesinin, ön eleme ve büyük jürilerinin, Antalya Belediyesi'nin siyasal eğilimine uygun kişilerden oluşturulması... Filmlerin pek çoğunun görülmeden oylanması. Önceki yıllarda edinilen deneylerden, Antalya Şenliği'ne güvensizlik ve kuşku duyan çevrelerin iyi filmlerini yarışmaya yollamaması... Başarılı sayılan filmlerin - yurt gerçeklerini yansıtır - gerekçesiyle elenmesi için çaba gösterilmesi. Güdümlü jürilerin, ideolojik manevralarla belirli ve önceden kararlaştırılan suya sabuna dokunmayan cinsten filmlere oy vermesi. Ön yargılı bir seçime gidilmesi. Önceden kararlaştırılan kişilerin kazandığı yolundaki söylentiler... Jürilerin kuruluşunun ve gösterilerin her zaman bir oldu bittiye getirilişi. Çoğunlukla tutucu çevrelerin yeraltı çalışmaları sonunda çıkan olaylara ilgililerce göz yumulması ve bunların zaman zaman kışkırtılması. Belediye yetkililerinin her seferinde "Bu yıl çok dürüst bir festival yapacağız" demelerine karşı, sonunda hiç bir şeyin değişmediği ve eleştirilerin sürüp gitmesi...

9 YILIN SONUÇLARI

1964

En iyi film: **GURBET KUŞLARI** (Halit Refiğ).

Yönetmen: **Halit Refiğ** (Gurbet Kuşları).

Senaryo: **Yok.**

Görüntü yönetmeni: **Ali Uğur** (Acı Hayat).

Kadın oyuncu: **Türkân Şoray** (Acı Hayat).

Erkek oyuncu: **İzzet Günay** (Ağaçlar Ayakta Ölür).

Yardımcı kadın: **Yıldız Kenter** (Ağaçlar Ayakta Ölür).

Yardımcı erkek: **Ulvi Uraz** (Yarın Bızımdır).

KAZANAMAYAN FİLMLER :

ACI HAYAT (Metin Erksan)

YARIN BİZİMDİR (Atif Yılmaz)

KIZGIN DELIKANLI (Ertem Göreç)

AĞAÇLAR AYAKTA ÖLÜR (Memduh Ün)

AYRILAN YOLLAR (Ertem Göreç)

1965

En iyi film: **AŞK ve KIN** (Turgut N. Demirağ)

İkinci film: **KEŞANLI ALİ DESTANI** (Atif Yılmaz)

Üçüncü film: **KARANLIKTA UYANANLAR** (Ertem Göreç)

Yönetmen: **A. Yılmaz** (Keşanlı Ali Destanı)

Senaryocu: **V. Türkali** (Karanlıkta Uyananlar)

Görüntü yön.: **Gani Turanlı** (Aşk ve Kin)

Müz.: **N. V. Otyam** (Karanlıkta Uyananlar)

Kadın oyuncu: **Fatma Girik** (Keşanlı Ali Destanı)

Erkek oyuncu: **Fikret Hakan** (Keşanlı Ali Destanı)

Yardımcı kadın: **A. Rona** (Hepimiz Kardeşiz)

Yardımcı erkek: **Erol Taş** (Duvarların Ötesi)

Stüdyo: **Acar Film**

Kısa belge filmi: **BİR DAMLA SUYUN HİKAYESİ** (Behlül Dal)

KAZANAMAYAN FİLMLER :

ERKEK ALI (Atif Yılmaz)
 İSTANBUL'UN KIZLARI (Halit Refiğ)
 DUVARLARIN ÖTESİ (Orhan Elmas)
 AHTAPOTUN KOLLARI (Nevzat Pesen)
 UÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET (Lütfi Ö. Akad)
 HEPİMİZ KARDEŞİZ (Ülkü Erakalın)

1966

En iyi film: **BOZUK DÜZEN** (H. Dörmen)
 İkinci film: **TOPRAĞIN KANI** (Atif Yılmaz)
 Üçüncü film: **MURAD'IN TÜRKÜSÜ** (Atif Yılmaz)
 Yönetmen: **Memduh Ün** (Namusum İçin)
 Senaryocu: **Erol Keskin - Haldun Dörmen** (Bozuk Düzen)
 Görüntü yön.: **M. Yılmaz** (Namusum İçin)
 Müzikçi: **Nedim V. Otyam** (İsyancılar)
 K. oyuncu: **S. Güneri** (Son Kuşlar - Ben Öldükçe Yaşarım)
 Erkek oyuncu: **Ekmek Bora** (Sürtük)
 Yardımcı kadın: **Yıldız Kenter** (İsyancılar)
 Yardımcı erkek: **M. Kenter** (Bozuk Düzen)
 Stüdyo: **Acar Film** (Namusum İçin)
 Kısa belge filmi: **TAŞLARIN AŞKI** (B. Dal)

KAZANAMAYAN FİLMLER :

İSYANCILAR (Abdurrahman Palay)
 BEN ÖLDÜKÇE YAŞARIM (D. Sağıroğlu)
 NAMUSUM İÇİN (Memduh Ün)
 HAREMDE DÖRT KADIN (Halit Refiğ)
 BUZLAR ÇÖZÜLMEDEN (Nejat Saydam)
 SON KUŞLAR (Erdoğan Tokatlı)
 SÜRTÜK (Ertem Eğilmez)

1967**EN İYİ FİLM :**

Dram, melodram, terbiyevî, öğretici türde:
 Birinci film: **ZALİMLER** (Yılmaz Duru)
 İkinci film: **HUDUTLARIN KANUNU** (L. Akad) KURBANLIK KATİL (Lütfi Ö. Akad)
 Tarihî türde birinci film: **BİR MİLLET UYA-DEVLERİN İNTİKAMI** (Feyzi Tuna)
NIYOR (Ertem Eğilmez)
 İkinci film: Yok.
 Komedi, müzikal, avantür türde birinci film: **BİR DAĞ MASALI** (Turgut N. Demirağ)

GÜZEL BİR GÜN İÇİN (Haldun Dörmen)

İkinci film: Yok.

Yönetmen: **Yılmaz Duru** (Zalimler)
 Senaryocu: **Erol Günaydın - Erol Keskin** (Güzel Bir Gün İçin)
 Görüntü yön.: **Ali Uğur** (Zalimler)
 Kadın oyuncu: **F. Girik** (Sürtüğün Kızı)
 Erkek oyuncu: **Y. Güney** (Hudutların Kanunu)
 Yardımcı kadın: **Aliye Rona** (Zalimler)
 Yardımcı erkek: **Erol Günaydın** (Güzel Bir Gün İçin)

Stüdyo: **Acar Film**

Kısa belge filmi: **AY DOĞARKEN** (B. Dal)

KAZANAMAYAN FİLMLER :

ÇALIKUŞU (Osman F. Seden)
AYŞECİK - SOKAK KIZI : (Ülkü Erakalın)
MALÇOÇOĞLU (Süreyya Duru)
PEYGAMBERLER DİYARI (Şevket Aktunc)
SURTUĞUN KIZI (Ertem Eğilmez)
YAPRAK DÖKÜMÜ (Memduh Ün)
KANUN BENİM (Ertem Göreç)
ALLAHAISMARLADIK (Nejat Saydam)

1968

En iyi film: **İNCE CUMALİ** (Yılmaz Duru)
 İkinci film: **VESİKALİ YARIM** (L. Ö. Akad)
 Üçüncü film: **ÖLÜM TARLASI** (Atif Yılmaz)
 Yönetmen: **Yılmaz Duru** (İnce Cumali)
 Senaryocu: **Türkân Duru** (İnce Cumali)
 Görüntü yön.: **Gani Turanlı** (Ölüm Tarlası)
 Kadın oyuncu: **Türkân Şoray** (Vesikalî Yârim)
 Erkek oyuncu: **Fikret Hakan** (Ölüm Tarlası)
 Yardımcı kadın: **Aliye Rona** (Son Gece)
 Yardımcı erkek: **Erol Taş** (İnce Cumali)
 Stüdyo: **Erman Film** (Kurbanlık Katil)
 Kısa belge filmi: **TIBBIN HİZMETİNDE ALTIN**
BIÇAKLAR (Behlül Dal)

1969**KAZANAMAYAN FİLMLER :**

1971

En iyi film: **Yok.**

İkinci film: **BİN YILLIK YOL** (Yılmaz Duru)

Üçüncü film: **İNSANLAR YAŞADIKÇA** (Memduh Ün)

Yönetmen: **Yok.**

Senaryocu: **Türkân Duru** (Bin Yıllık Yol)

Görüntü yön.: **Ali Yaver** (Öksüz)

Kadın oyuncu: **Hülya Koçyiğit** (Cemile)

Erkek oyuncu: **C. Arkin** (İnsanlar Yaşadıkça)

Yardımcı kadın: **M. Arçay** (Bin Yıllık Yol)

Yardımcı erkek: **Ferit Şevki** (Cemile)

Çocuk oyuncu: **Zafer Karakaş**

Kısa belge filmi: **RÜYA GİBİ** (Behlül Dal)

KAZANAMAYAN FILMLER :

AYŞEM (Nejat Saydam)

NÂM-I DEĞER PARMAKSIZ SALİH (T. N. Demirağ)

ĞÜNAH BENDE Mİ (Nevzat Pesen)

ÖKSÜZ (Bilge Olgaç)

CEMİLE (Atif Yılmaz)

YARA (Ümit Utku)

SABİR TAŞI (Ümit Utku)

1970

En iyi film: **BİR ÇİRKİN ADAM** (Y. Güney)

İkinci film: **KINALI YAPINCAK** (O. Aksoy)

Üçüncü film: **BÜYÜK ÖÇ** (Yılmaz Duru)

Yönetmen: **Ertem Eğilmez** (Kalbimin Efendisi)

Senaryocu: **Sadık Şendil** (Kalbimin Efendisi)

Görüntü yön.: **K. İlyadis** (Kalbimin Efendisi)

Kadın oyuncu: **B. Doruk** (Yuvanın Bekçileri)

Erkek oyuncu: **Y. Güney** (Bir Çirkin Adam)

Yardımcı kadın: **L. Belkis** (Kalbimin Efendisi)

Yardımcı erkek: **H. Hamzaoglu** (Bir Çirkin Adam)

Kısa film: **VURGUN** (Behlül Dal)

KAZANAMAYAN FILMLER :

KALBİMİN EFENDİSİ (Ertem Eğilmez)

YUMURCAK (Türker İnanoğlu)

VATAN ve NAMIK KEMAL (D. Sağiroğlu)

YUVANIN BEKÇİLERİ (Aram Gülyüz)

KÖRDÜĞÜM (Sırrı Gültekin)

TURİST ÖMER ARABİSTAN'DA (H. Saner)

TEL ÖRGÜ (Sırrı Gültekin)

En iyi film: **ANKARA EKSPRESİ** (M. Arslan)

İkinci film: **ÖLECEKSEK ÖLELİM** (O. Elmas)

Üçüncü film: **PAMUK PRENSES ve YEDİ CÜCELER** (Ertem Göreç)

Yönetmen: **M. Arslan** (Ankara Ekspresi)

Senaryocu: **Bülent Oran** (Ankara Ekspresi)

Görüntü yön.: **Cengiz Tacer** (Ankara Ekspresi)

Kadın oyuncu: **Filiz Akın** (Ankara Ekspresi)

Erkek oyuncu: **Fikret Hakan** (Hasret)

Yardımcı kadın: **Suna Selen** (Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler)

Yardımcı erkek: **Sadri Alishik** (Afacan)

Çocuk oyuncu: **Menderes Utku** (Afacan)

Kısa film: **HASRET** (Behlül Dal)

KAZANAMAYAN FILMLER :

AFACAN (Safa Önal)

BİR KADIN TUZAĞI (Lâle Oraloğlu)

HASRET (Remzi Cöntürk)

BUĞULU GÖZLER (Safa Önal)

KANIMA KAN İSTERİM (Çetin İnanç)

YABAN ALI - DAĞDAN INME (Bilge Olgaç)

1972

En iyi film: **ZULÜM** (Atif Yılmaz)

İkinci film: **SEV KARDEŞİM** (Ertem Eğilmez)

Üçüncü film: **ÜVEY ANA** (Ülkü Erakalın)

Yönetmen: **Atif Yılmaz** (Güllü)

Senaryocu: **Sadık Şendil** (Sev Kardeşim)

Görüntü yön.: **Cengiz Tacer** (Zulüm)

Kadın oyuncu: **Zeynep Aksu** (Üvey Ana)

Erkek oyuncu: **Murat Soydan** (Zulüm)

Kadın karakter: **Fatma Karanfil** (Üvey Ana)

Erkek karakter: **Süleyman Turan** (Güllü)

Yardımcı kadın: **Şükriye Atav** (Emine)

Yardımcı erkek: **Münir Özkuş** (Sev Kardeşim)

KAZANAMAYAN FILMLER :

GÜLLÜ (Atif Yılmaz)

EMİNE (Orhan Aksoy)

ÇİLE (Yücel Çakmaklı)

GÜMÜŞ GERDANLIK (Ülkü Erakalın)

KAF DAĞINI TERKEDENLER (Natuk Baytan)

GECE (Tunç Başaran)

AVARE KALBI (Çetin İnanç)

Filimler

YARIN SON GÜNDÜR

Yönetmen / Yılmaz Güney. Senaryo / Yılmaz Güney. Görüntü yönetmeni / Ali Yaver. Oyuncular / Yılmaz Güney, Fatma Girik, Süleyman Turan, Bilâl İnci, Erol Taş, Nihat Ziyalan. İrfan Film yapımı (1971). Renkli.

Mayıs ayının ilk haftasında **Yarın Son Gündür** Beyoğlunda yeniden gösterilmeye başlandı ve biz de bir kez daha görme olanağına kavuştuk (her nekad bazı konuşmalar filminden özenle ve özellikle yok edilmişlerse de). Film ne ilk önce Sinematek Derneğinde gösterildiğinde, ne de sonra normal sinemalarda vizyona girdiğinde gariptir aydın (?) kesimin dikkatini çekmedi. Halbuki aynı dönemin **Güney** imzalı diğer filmleri, örneğin bir **Ağıt**, bir **Acı**, sanki, daha iddialı, daha içerikli ve "sanatlı" çalışmalar olarak ele alındılar ve üzerinde "lâtlar" edildi (ayrıca Y. Güney'in filmlerini tanıtlaması da bu yondeydi). **Güney**'in kendisinin bile bu film üzerinde fazla durmaması şaşırtıcıdır (Sinematekteki konuşmaları). Eğer tabii bu davranış, ancak **Umut** filmiyle ve ondan sonra Güney'le ciddi olarak ilgilenmeye başlayan bazı aydın çevreler karşısında Güney'in bir çekingeliği değilse, Herneyse...

Yarın Son Gündür gerçekte aydınlarca atlanmış bir filmdir ve bunu da hiç haketmemektedir. Fakat gene de o kendi seyircilerine gitmiş ve gerekli işlevini yerine getirmiştir. Halk atlamadı bu filmi.

Konu, hikâye gerçekte çok basit ve pek te önemli değil. Önemli olan **Güney** in altını özenle çizdiği bazı durumların, davranışların, gerçeklerin dolaysız bir yolla, yalın, çıplak, seyircinin önüne getirilmesi ve didaktik bir biçimde gösterilmesidir. Ayrıca yapılan bazı çağrışımların da bu arada üzerinde durulması gerekir.

Güney belirli bir hikâye anlatmadan seyirciyle ilişkisini rahat bir şekilde kuruyor, onunla birlikte aynı masada yemek yiyor, içki içiyor sanki, şarkı söylüyor, bu arada ona ilkokul veya ortaokul kitaplarında okuduklarıyla ülke hayatı ve gerçekleri karşısında bilinmesi gereken en basit şeyleri aktarıyor, bir çeşit öğretmen gibi, "Nizam-ı Cedid" nedir, "Duyûn-u Umumiye" nedir, "Sekban-ı Cedid" nedir? şeklinde...

Kara Çocuk (Y. Güney) ile Mavi Çocuk (F. Girik) uzun bir süre **sürgünde** kaldıktan sonra normal hayata dönmüşler ve hiç kimselerle dalaşmadan **düzenin** içinde kendi hayatlarını yaşamak istemektedirler. Polise göre bunlardan her an yeni bir olay beklenbilir ve bu yüzden de yeni mezun polislerde de tanınmaları ve bilinmeleri gerekmektedir. Bir de aslan avcısının çetesi vardır ki polis ona da dikkat etmektedir. Devamlı mantar **sömürgeci** şapkası giyen aslan avcısının kemik kıran reisiğindeki belâlıları (komandoları?) Kara Çocuk ile Mavi Çocuğu "**provoke**" ederler, amaç onların da çeteye katılmaları, aksi halde ortadan kaldırılmalarıdır. Bu arada Kara Çocuk ile Mavi Çocuk hayata yeni başlayanlar gibi, çocuklar gibi uçurtma uçurmakta, tarih, coğrafya, yurttaşlık bilgisi, edebiyat çalışmaktadır ilkokul, ortaokul kitaplarından. Bir anlamda öğrenmenin alfabesine başlamışlardır, "Sekban-ı Cedid" nedir, "Duyûn-u Umumiye" nedir. Dolaylı söylenen ve çağrışımları bol bölümlerdir bunlar.

Komiser Süleyman tipinde (S. Turan) inandırıcı bir şekilde, bir zabıta görevlisinin özel hayatının sorunları, ilişkileri, bunalımları yansıtılmaktadır. Fakat filmin en önemli bölümü kuşkusuz ithalâtçıyla ilgili gelişen olaylardır.

Aslan avcısının adamları tarafından evi basıldığında kendini korumak için iki kişi-

yi öldürmek zorunda kalan Kara Çocuk ve Mavi Çocuk, polis tarafından "suçsuz olsalardı, kaçmazlardı" yargısıyla aranırken (aslan avcısının adamlarının aranmasıyla nedense pek ilgilenilmiyor), gizli durumlarını sürdürebilmek için zengin birinden tehditle para istemeyi denerler. Kurbanları genç bir **ithalâtçı** çiftidir. Burada gelişen olaylar sınıf sorununu, yabancılaşma, yozlaşma sorununu açık, net ve dolaysız bir şekilde ortaya koymakta, seyirciyi iletmektedir. Evin 25 yıllık emektar yardımcısı (E. Taş), efendisiyle aralarındaki gerçeği nihayet anlamakta ve geç de olsa karısına, "hadî hanım, topla eşyalarını, memlekete gidiyoruz, burada bizim artık işimiz kalmadı" diyebilmektedir. İthalâtçının, "emektar hizmetkârının" hayatına hiç önem vermeden, yalnızca kendi çıkarını ve şöretini düşünerek polisle işbirliği yapmasında beliren **faşizan** tavrın da ayrıca üzerinde durulmak gerekir. Temel meseleyi bu kadar açık, net, dolaysız ve basit ortaya koyup aktaran bir bölümü veya bütün bir filme tüm Türk sinemasında şimdiye dek rastlanmış olacağını sanmıyoruz. Burada Erol Taş'ın, yarattığı kompozisyondaki başarısının da sözü edilmeğe değer.

Filmin son bölümü de ayrıca ilginç ve de düşündürücü. Polis niye acaba aslan avcısının eli silâhlı adamlarını ateş etmeden teslim alıyor da, elinde kırmızı bir gül tutan Kara Çocuğu delik deşik ediyor? Birileri kötü de olsalar düzenin parçası, diğeri iyi de olsa düzenin dışında olduğu için mi? Ha, neydi sahi "Sekban-ı Cedid?"

Şarkılı - sözlü, sıcak, canlı, içten bir film **Yarın Son Gündür**, ayrıca düşündürücü ve de öğretici. Film de kişilerle de özenle seçilmiş ve yansıtılmış. Olumlu kimseler gerçek-boyutları içinde verilirken, diğerleri biraz karikatürize edilmişler, bu yolla seyirci hemen belirli kimselerle dostluk, diğerleriyle ise tam tersi bir ilişki kuruyor. Y. Güney'in en önemli filmlerinden biri **Yarın Son Gündür**.

Engin AYÇA

KANLI SALTANAT

"Macbeth". Yönetmen/Roman Polanski. Senaryo/William Shakespeare'in oyunundan Roman Polanski ve Kenneth Tynan. Görüntü yönetmeni/Gil Taylor. Müzik/The Third Ear Band. Kurgu/Alastair Mc Intyre. Oyuncular/Jon Finch, Francesca Annis, Martin Shaw, Nicholas Selby, John Stride, Stephan Chase. İngiliz filmi (1971). Renkli. Geniş ekran. Süresi/140 dakika (20 dakika kadar kısaltılmıştır.)

Yedinci sanatın ilk primitif örneklerini verdiği emekleme çağından, günümüze dek uzanan çizgisi üzerinde, her çağ için tazeliğini ve geçerliliğini koruyan senaryo kaynaklarından biri de kuşkusuz William Shakespeare'dir. İlk kez 1899 da Sir Beerbohm Tree'in "Kral John" ile beyazperdeye aktarılan Shakespeare, daha sonraki yıllarda 36 oyunundan 25 tanesinin 239 kez sinemalaştırılmasıyla de haklı olarak en çalışkan senarist pâyesini kazanmıştır. Hemen hemen sinema endüstrisine sahip her ülkenin genel filmografilerinde Shakespeare'in eserlerinden birine rastlamak mümkündür. Gerçekten de Japonya'dan Rusya'ya, Amerika'dan Türkiye'ye kadar her ülke Shakespeare'in eserlerini gerek orijinallerine sadık kalarak olduğu gibi ve gerekse taşıdıkları evrensel mesajdan esinlenerek kendi toplumlarına adapte etmişlerdir. Örneğin ünlü yazarın dört büyük tragedyasının en sonuncusu, en kısası ve de en kanlı olan Macbeth, Orson Welles ve George Schaefer elinde orijinalliğini korurken, Akira Kurosawa tarafından Japon yaşamına uygulanarak sinemalaştırılmıştır. Bu kez de Polonyalı yönetmen Roman Polanski Macbeth'i değişik bir perspektif içinde ele alıp, Shakespeare'in sinemalaştırılan eserlerine bir üçüncü yenilik getirmeyi başarmıştır. Polonyalı yönetmen ne Welles gibi Macbeth'i olduğu gibi aktarmış, ne de Kurosawa gibi değişik bir toplumun tarihsel döneminden kesit veren bir olaya malzeme yapmamıştır. Polanski'nin yeniliği yorumundan gelmektedir. Aynı kalıplar içinde bu değişik yorum kişilerin karakterizasyonundan, Macbeth'in özünü oluşturan olayların neden ve sonuçlarına kadar kendini hissettirmektedir. Polanski öncelikle, daha farklı me-



Roman Polanski / KANLI SALTANAT / Francesca Annis, Jon Finch.

kanlar içinde biçimlediği tragedyanın kişilerini alışılmışın dışında gençleştirip, olgunluk çağından gençlik çağına indirmiştir. Ve yine bu tiplemesinde çoğu kez tartışmalı olmakta beraber fonksiyonel yapıyla ilişkili, erkekimsi, sert yüzlü, haşın fizyonomiye sahip olan Lady Macbeth'i ince, narin ufak - tefek güçsüz bir kadın olarak göstermiştir. Kuşkusuz yönetmenin bu tutumu da Lady Macbeth'i, kocasının iktidar hırsına yardımcı olan ihtiraslı bir kadından çok, seven ve sevdiği kişiye yardım eden bir çizgiye getirmiştir. Daha sonraki cinayetlerde Lady Macbeth'in yardımcı olmaması da yönetmenin bu tutumunu ayrıca belirler. Aynı zamanda Shakespeare'in en kanlı tragedyası niteliğine sahip Macbeth'in Polanski tarafından tekrar ele alınması da bir raslantı değildir. Yönetmen kendi özel yaşamıyla bir bağlantı kurarak, kişisel acısını bu filmde — hattâ olduğundan da daha kanlı — bir biçimde yansıtmayı amaç edinmiş ve en azından bunu da yapmıştır. Baştan sona "kan" ve kırmızı renk âdeta bu saklı olan acının filmde devamlı olarak kullanılan bir motifi, bir simgesi olmuştur. Polanski'nin bütün bunların ötesinde tragedya getirdiği en büyük yenilik — diğer bir deyişle en farklı yorum — sonda oluşturduğu epilogdur. Kaderci bir tutumla fantastik yaratıkların insanoğluna her zaman egemen olduğunu belirleyen bu görüntü aynı zamanda her toplum, her çağ ve her kişi için geçerli olacak bir ihtirasın en keskin çizgilerle bir özetidir de. Kader tanrıçaları — veya mutsuz bir geleceği simgeledikleri için cadılar olarak isimlendirilen — bu mitos yaratıklarına dayanışmaya giden yeni kralın dostu aslında Macbeth'den de evvel süregelen, en kanlı en hırslı şeklini Macbeth'de bulan iktidar hırsının, Macbeth'den sonra da yine süregideceğini simgelemektedir. Bu kaçınılmaz devamlılık Polanski'nin Macbeth'ine, Shakespeare'den de öte çağdaş bir boyutluluk, günümüz için de geçerliliği olan bir mesaj getirmiştir ayrıca.

Kısacası Polanski'nin Macbeth'i, yorumuyla, taşıdığı mesajıyla (bizde en vurucu sahnelerinin — örneğin ziyafet sahnesinin — kesilmiş olarak gösterilmesine rağmen) rahatlıkla seyredilebilen küçük bir başeser.

Burçak EVREN

PARİS'Lİ FAHİŞE

"Bubu di Montparnasse". Yönetmen / Mauro Bolognini. Senaryo: Charles Louis Philippe'in romanından, Testori, Di Nardo, Bolognini. Görüntü yönetmeni / Ennio Guarnieri. Müzik / Carlo Rustichelli. Oyuncular / Massimo Ranieri, Ottavia Piccolo, Tony Falsi, Luigi Proietti, Gianna Serra. Bir İtalyan filmi (1970). Renkli.

Bir sanat eserinin yapısı (anatomisi) nedir, hangi kaynaklardan doğar, nelerden etkilenir, sanatçının (yaratıcının) yaşamından, eğitiminden, birikiminden hangi oranlarda biçimlenir? Gerçek bir sanat eseri, onemi oranında yoğunudur, karmaşıktır, homogenlikten uzaktır. Gerçek bir sanat eserinin irdelenmesi de o denli zordur. Kolay bir duyarlılığın gölgesinde eleştiri edebiyatı yapanlar da, en basit diyalektik formüllerini her şeye uygulamakla marksist eleştiri yaptığını sananlar da, haksızdırlar, yanılığ içindedirler.. Belli, kolay, basit formüllerle bir sanat eserini (her sanat eserini) yargılamak, ölçüp biçmek kolay gözükür, ama olanaksızdır, temelsizdir. Gerçek sanat eseri karşısında duyulacak ilk duygu, en arı duygu, ilk tepki, en doğal tepki olmalıdır. Düşünce, yöntem, formüller sonradan gelmelidir. Her türlü eleştirinin temeli o anlatılmaz, ifadeye sığmaz, arı, içgüdüsel, "spontané" etkidir, ruhta yansımadır, suya düşen ilk ve anlık gölgedir.. Bir sanat eseri karşısında duyulacak ilk his bu nedenle çekingenlik, tevâzu, kaygı (yaklaşamama, kavrayamama kaygısı) olmalıdır, sanat eserine saygıyla yaklaşmalı her sanat eserinin yeni formüllere gereksinme duyan, yeni çözümler bekleyen bir esrar olduğu düşünülmelidir..

Bolognini'nin **Paris'li Fahişe** sini yazmayı denerken, bu girişi yapmadan edemedim. Bu çok sevdiğim filmin kaynağını yıllarca önce cep kitabı olarak okuduğum Charles Louis Philippe'in önemsiz romanı **Montparnasse'lı Bubu** olarak göstermek ne denli doğru idi? Uyarlamanın ve yazı-sinema ilişkilerinin karmaşıklığına değinmeden, Bolognini'nin filmi-nin bu roman kadar (belki ondan da çok), Bolognini'nin eğitiminden (mimarlık), resme, özellikle impressionist'lere olan özel hayranlığından ve her filmine damgasını vurmuş özel zevk ve eğilimlerinin toplamından yoğrulduğu öylesine açık-seçikti ki... Böyle bir filmi ele alıp eleştirmek için Bolognini'nin iç dünyasına ve insan-sanatçı birikimine sahip olmak gereksiz olduğu denli de olanaksızdı elbette.. (Yoksa hiç bir sanat eserinin eleştirisi mümkün olmazdı.) Ama en azından, böyle bir esere (filme) yaklaşırken, onun kökenlerinin Batı sanatının ve düşüncesinin ne kadar derinlerine, temellerine indiğini de bilmek ve duymak, bu kokene de bir batılı kadar âşına olunmadığını olunamayacağını, onun için de filmin anlaşılmasının ve yorumunun bir ölçüde eksik kalacağını (hiç bir komplekse kapılmadan) anlamak gerekirdi. Böylesine bir çabanın nasıl bir araştırma, inceleme sonucı olduğunu, üstünkörü bir resim bilgisiyle bile anlamak imkânsız değildi.. Şu eğlenen, danseden kişiler Toulouse-Lautrec'in tablolarından, şu absent içen kadının yüzündeki acı ifade Degas'nın aynı isimli ünlü resminden, şu kırmızı yüzlü, toplu, sağlıklı kadınlar Renoir'dan esinlenmiş, esinlenmek ne kelime, aynen alınmış, resim sanatının en ünlü eserleri, azimli, sabırlı bir çalışmayla sinemada ve Louis-Philippe'in öyküsü içinde karışımıza çıkarılmış değil miydi? 1850'lerde Avrupa'nın sosyalist hareketlerle yerinden oynadığı günlerde geçen hikâyede, Bolognini sanatının önceki filmlerinden bildiğimiz tüm öge, kişi ve ayrıntılarını yeni, kusursuz, mükemmel bir bileşim içinde yeniden seyretmek fırsatını getiriyordu film.. Ön plânda, Bolognini'nin sevdiği ve özellikle **Toy Bir Delikanlı - La Viaccia**'da işlemiş olduğu düşmüş kadınlar, günah evleri, kaldırım pazarlıkları, zengin müşteriler, pezevenkler çevresinde geçen acılı, sefil, iç burkucu bir aşk hikâyesi vardı. Fakir, tembel fırıncı Bubu, yapay çiçekler yapmakla yaşamını kazanan gencecik nişanlısı Bertha'yı fahişeliğe itiyordu. Zamanın, çevrenin ahlâk anla-

yışının normal, giderek erkek için gerekli ve yükseltici bulduğu bir davranışla, kendisi gununu tembellik, kumar ve sefahatle geçirirken Bertha'nın kaldırımdan bulduğu erkeklerin koynunda, ikisi için de kazanmasını istiyordu. Bertha, Bubu'sunu öylesine seviyordu ki, herşeyi, fahişeliği bile kabulleniyor, seve seve yapıyordu onun için.. Geceleri binbir vücutla cebelleşmekten yorulmuş, örselenmiş vücudunu sevdiği erkeğin genç, sert, seven vücudunda bulmaktan gelen teselliyi yeterli bularak.. O çağda henüz tedavisini bulmamış sefahat hastalığına, frengiye yakalanıyordu sonra. Bubu'su, onu yaşamların en kötüsüne, en utançlısına iten Bubu'su o zaman Bertha'sını kendince, kendine özgü biçimde, ama gerçekten, kendi anlayışı içinde en güçlü biçimde sevdiğini gösteriyor, vücudunu, hastalığı kapmaktan korkmaksızın, hatta isteyerek ona sunuyordu yine.. Çirkefin içinde gerçek, boyutlu, inanılmaz bir aşkı bu.. Diğer yandan, Bertha, kendisini başka türlü, daha temiz, arı bir duyguyla seven genç öğrenci Piero'da da aşkı buluyordu. Piero, istese de çevreden, alıştığı yaşam biçiminden kopamıyan, kopacak gücü olmayan, o gücü bulduğu anda da Bubu'ya geri dönmek zorunda bırakılan kızı çekip çıkarmaya çalışıyor çirkeften, ama başaramıyordu. Hastalığını öğrendiğinde ondan kopmayı deniyor, ama işte o zaman işin içine **Bolognini**'nin filmlerinde akılcı, insancıl, sol düşünceyi temsil eden arkadaşı çıkıyor, ona bir insanı en zayıf, en talihsiz anında bırakmanın ne denli aşağılık bir davranış olduğunu anlatmağa çalışıyordu.. **La Viaccia**'da, **Senelita** da arka plânda, **Metello**'da hikâyenin kahramanı olarak ön plânda bulunan bu sosyalist çizgideki karakter, filme insancıl yorumunu ve boyutunu getiriyordu.. Filmde, o çağın Paris'inin ve Montparnasse'ninin (ukalâ bir arkadaş, istediği kadar film Paris'te değil Trieste'de çekilmiş diye kıyameti koparsın, ne önemi var, biz filmi Paris diye seyredelim yine de, aksi söylenmemiş olduğuna göre..), bir yandan siyasal hareketlerin hızlı oluşumuyla kaynıyan, diğer yandan ise kendine özgü bir ahlâk sistemini ve değerler bütününü getiren yaşamı, eksiksiz biçimde çiziliyordu. Bertha, bu yaşam biçiminin bir parçasıydı, iyi günlerinde de, kötü günlerinde de o çevreye aitti, kaçmak istediğinde kaçamıyacak, ama düştüğünde de o çevrenin kendine özgü yardımlaşma biçiminden yararlanacaktı. Temelli bir kurtuluşun ancak tüm düzenin değişmesiyle gelebileceğini, başka türlü kaçışın, kurtuluşun olmadığını belirliyordu Bolognini iyice. Sonunda genç Piero da tüm iyiniyetine, sevgisine rağmen yeniliyor, Bertha'nın çirkefe dönüşüne karşı hiç birşey yapamadığını, ağzını açıp bağırmayı bile beceremediğini acı acı görüyordu.. Kişisel çabaların çıkmazı ortaya çıkarken, Bertha da, ablası gibi mahvolmanın yollarında adım adım ilerleyerek, kurtuluş günü gelene dek ezilecek, sömürülecek, yokolacak küçük kadınlar (ve genel olarak küçük insanlar) ordusunda bir kişi daha olmaktan başka birşey yapamıyordu.. Bir çağ, bir çevre, birtakım kişiler, kırık, acı yaşamlar, aşağılık bir para karşılığı zevk düzeninde yitirilen omurler, bir kent, o kentin zamanın tablolarına yansıyan tipleri, bilgili, zevkli, olgun bir sinemanın aracılığıyla unutulmaz bir görüntüler dizisi halinde perdeye yansıyor.. Erkek-kadın ilişkilerinin **Bolognini**'ye özgü bir şehvetin kıvrımlarında verildiği, Ottavia Piccolo'nun gencecik, körpe güzelliğinin bu kırık hayatın dramını büsbütün koyulttuğu, sinemanın küçük bir kıtıptan, sanatın diğer kollarına ve özellikle plâstik sanatlara dayanarak yepyeni, bambaşka ve çok daha üstün düzeyde bir yaratış ortaya koyduğu önemli, güzel, unutulmaz bir film **Paris'li Fahişe**.. Ve başkalarını bilmem ama, benim gözümle **Bolognini**'yi çağımızın en duyarlı sinemacılarından biri katına yükselten en iyi filmi olarak belleğimde yerini alıyordu..

Atila DORSAY

(NOT: Kadıköy'de gösterilen, Anadolu sinemalarında gösterilmekte olan bu filmin Beyoğlu vizyonu, gelecek mevsim başına bırakılmıştır.)

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

YABANCI FİLMLER

- * **İKİ AŞK ARASINDA (Un Peu, Beaucoup, Passionnement).** "Les Aventuriers" ve "Ho" filmlerinin yönetmeni Robert Enrico, bu kez Fransız usulü tipik bir aşk filmi yapmış. 40 yaşında iki çocuklu bir adamın karısı ve genç sevgilisi arasında bocalamasının duygusal hikâyesi. Oy. / Maurice Ronet, Neda Arneric, Lucienne Hamon, Tanya Lopert.
- ** **İKİ SEVGİLİ (John and Mary).** Peter Yates'in Hollywood'da yönettiği en ilginç film. Yates, tüketim toplumu Amerika'da mutluluğu arayan iki gencin tanışma ve birlikte yaşamaya karar verişlerini, romantizmden uzak, gerçekçi, sıcak, duyarlıklı bir dille anlatıyor. Oy. / Dustin Hoffman, Mia Farrow, Michael Tolan, Sunny Griffin.
- DÜNYANIN EN ESKİ MESLEĞİ (Le Plus Vieux Métier du Monde).** Tarih boyunca "fahişelik"i ele alan 6 skeçli bir film.
- * **İLK ÇAĞ (L'Ere Préhistorique).** Yön. / Franco Indovina. Oy. / Michèle Mercier, Enrico Maria Salerno, Gabriel Tinti.
- ** **NERON'A OYUN (Nuits Romaines).** Yön. / Mauro Bolognini. Oy. / Elsa Martinelli, Gastone Moschin. Bolognini, tarihsel bir hiciv getiriyor.
- * **MARKI'NİN HİLELİ (Mademoiselle Mimi).** Yön. / Philippe De Broca. Oy. / Jeanne Moreau, Jean-Claude Brialy.
- * **BANKER'E TUZAK (La Belle Epoque).** Yön. / Michael Pfleghar. Oy. / Raquel Welch, Martin Held.
- * **OTOMOBİLLİ ÂŞIKLAR (Aujourd'hui).** Yön. / Claude Autant-Lara. Oy. / Nadia Gray, France Anglade, Marcel Dalio, Francis Blanche.
- ** **ELLİ YIL SONRA (Anticipation-L'Amour en l'an 2000).** Yön. / Jean-Luc Godard. Oy. / Jacques Charrier, Anna Karina, Marilu Tolo. Godard'ın çok değişik ve etkileyici sineması, elli yıl sonrasının insan ilişkilerini tasarlayıp bugünü düşündürüyor, Antonioni'yi hatırlatan bir "mecanisme" eleştirisi getiriyor. Deneysel, önemli bir çalışma.
- ** **KANLI SALTANAT (Macbeth).** Polonya asıllı yönetmen Roman Polanski, Shakespeare'in dev tragedyasını hem öz, hem de biçim yönünden yepyeni, dıpdiri bir yorumla anlatıyor; iktidar hırsının bitiriciliğini buna karşılık ölümsüzlüğünü işaretliyor. (Ayrıca eleştirildi).
- * **MAYMUNLAR CEHENNEMİNDEN KAÇIŞ (Escape from the Planet of the Apes).** Yazar Pierre Boulle'un kahramanları üçüncü kez sinemada. Yönetmen Don Taylor, zaman içinde 2000 yıl geriye dönen maymun bilgilerin dünyada yokedilmeye çalışılmasını önce güldürü sonra heyecan filmi temposunda anlatıyor. Değerini yitirmiş bir konu. Oy. / Roddy Mc Dowall, Kim Hunter, Bradford Dillman, Natalie Trundy, Ricardo Montalban, Sal Mineo.
- ** **PARİS'Lİ FAHİŞE (Bubu di Montparnasse).** Usta sinemacı Mauro Bolognini'nin 19. yüzyıl ortalarının Paris'inde ezilen, sömürülen kaldırım kızlarının sefil yaşamlarını toplumsal bir sorun biçiminde koyduğu, çok başarılı yönetilmiş, plastik yönü güçlü, duyarlıklı çağ filmi. (Ayrıca eleştirildi).
- ** **KÜÇÜK SEVGİLİ (Melody).** Genç İngiliz yönetmeni Warris Hussein, bu ikinci uzun filminde, Jean Vigo'nun "Zéro de Conduite" klasiğini hatırlatan bir biçimde, ilkökul çocuklarının yaşamlarına eğilip, iki çocuğun tertemiz aşklarının çevresinde ko-kuşmuş eğitim düzenini ve yaşlı kuşakları alabildiğine coşkulu eleştiriyor. Oy. / Mark Lester, Tracy Hyde, Jack Wild, Sheila Staefel.
- * **ZORLA KAHRAMAN (Bananas).** Güldürü alanında Hollywood'un başarılı keşiflerinden oyuncu-yönetmen Woody Allen'in hiciv ve espri dolu, akıllıca bir bürtesk'i.

Okurlardan

STRATEJİYİ SAPTAMAK

Geniş halk yığınlarına, yapısı gereği en çok yansıyan bir sanat dalı oluşu, sinemayı önemle ele almayı zorunlu kılar. Gişe hesaplarıyla yola çıkan bömürü filmlerin fırtınasını saf dışı edersek, pek çok filmin yitip gittiğini görürüz. Elimizde, ancak, azın da azı gerçek sanat yapıtları kalabilir. Durum bu iken, bir dâvaya gönül vermiş, insanı insana anlatmayı amaçlamış çıkış noktasını insandan, onun sorunlarından almış filmleri kuşkusuzca yeğleyeceğiz. Ve bu tür yapıtların kalıcılığını ya da usta işliliğini vurgulayıp, onları serceğiz gözler önüne.

Film, düşünce dünyamızda, kurulu düzenle sınırlanmış çerçevesel yaşantımızda bir devrimi, bir kıpırtıyı gerçekleştirebiliyorsa, en azından diyalektik işlevini yapıyor demektir. Amaçladığını sunarken, takındığı tavrın gerçekçi olması istenir. Anlatımında kullandığı plâstik malzemeleri bir bütünlüğe sokabilmesi, bir potada eritebilmesi ve boyutları tutarlı bir kalıba dökebilmesi mutlak önemlidir.

Sunduğu bildirilerini nasıl ve ne gibi plânlarda veriyor? Yan konulara olan eğilimi ne ölçüde? Klişeleşmiş, beylik, ya da kuklalar örneği insanlar mı alınıp sunulmuş önümüze? Tiplerin, karakter çalışmalarının inandırıcılığı önem taşır. Giyimleriyle, kuşamlarıyla, konuşma ve davranışlarıyla sınıfsal özelliklerine uyup uymamalarıyla inandırıcılıktan öteye düşülmemelidir.

Kurgusal çalışmanın akıcılığı, sinema diliyle celişmeyen bir anlatımla verilmesi sorunu yanı sıra, oyuncuların yönetiminin, renk, görüntü, dekor ve giysinin de temel müzikle el-eleliği doğal olarak ilgileri daha bir diri tutacaktır. Gereksiz uzatmaları da önleyecektir, kurgusal çalışma. Ve anlatımın ekonomikleşmesi de sağlanacaktır bu yolla.

Amaçladığını verirken, sergilediği ile ne gibi bir paralellik içindedir? Bu gidiş, değişik çekimlerle mi, yoksa koltuğunda yan gelmiş bilinçsiz seyirci örneği durgun çekimlerle mi olmakta?

Filmin türü nedir? Bu türün bilinen kalıplarının dışına taşabilmiş, bir ağırlık sağlamış mı, yoksa işportacı ağzıyla, çığırkanlığa mı tuş olmuş?

Özetlersek, bir film, tıpkı güçlü bir şiir gibi olmalıdır. Yani, dize sağlamlığı, sözcük seçimi, vuruculuğu, içeriği, akıcılığı, dilinin kıvraklığı, sesi-soluğu yetkin olan bir şiir gibi... Bu ölçüler bir filme de uygulanırsa, tüm sinemasal öğelerin, uyuşum içinde gelişmesini beklemek, doğallayın istenecek şeylerdir. Bu noktalar saptanırsa, ak koyun-kara koyun örneği, sağlam film ile bıdı bıdı film çıkacaktır su yüzüne. Eflâtun'un da dediği gibi: "Ölçmek bilmektir".

Saygılar ve en içten dileklerimizle.

Dinçay PEKER

Allen, kendi toplumunu çeşitli yönlerden eleştirirken, güldürü uğruna saptırılan sonuna rağmen küçük bir Latin Amerika ülkesindeki anti-faşist direnişe de ışık tutuyor. Oy. / Woody Allen, Louise Lasser, Carlos Montalban.

* **KANLI ELLER (La Main).** Yeni yönetmen Henri Glaeser'in ilk uzun filmi. İlk yarım saatlik gerilimli bölümün düşünülen bir film senaryosu çıkmasından sonra Glaeser, ruh durumu bozuk bir genç adam, karısı ve şantör dostları arasında gelişen monoton bir tekrara ulaşıyor. Fransız sinemasının boşluğunu gösteren bir örnek. Oy. / Nathalie Delon, Michel Duchaussoy, Henri Serre.

YARIŞMA KONUSU : 1

Genç kadın, üzerinde sabahlık, mutfak kapısının biraz içerisinde salona bakmaktadır. Mutfak kapısının kenarından, üzeri kontrplak ve muşamba kaplı portatif kahvaltı masası ve bir sandalye gözükmektedir. Salonda pijamasıyla kadının kocası olan genç erkek de belirir. Mutfağın kapısındaki kadına "Çay hazır mı?" diye sorar. Karısı, mutfaktaki milangaz ocağının üstündeki kaynayan çaydanlıkla birlikte görülürken "Ekmek yok" der. Adam yatak odasına giyinmeğe gider. Onu tekrar salonda, sokak kapısına yaklaşmış ve düşünürken görürüz. Karısı da halinden bir şeyler sezinlemeğe çalışırken "Ne var?" diye sorar. Adam "Yok bir şey" der. Karısı "İki ekmek al!" der. Kocası "Bir lira var. Bütün paramız bu" şeklinde cevap verir. Sokağa çıkar. Köseyi döner, karşı köşede bakkal görünür. Elinde sınıksıkı tutmağa çalıştığı bir lira, elinden düşerek kanalizasyon deliğinden kayar ve kaybolur. Adam, çaresizliğini abartmayan bir nötrlikle geri döner. Karısı "Ne o bakkal kapalı mı?" der. Adam: "Para kanalizasyon deliğine düştü" der. Kadın da: "İlâhi Ragıp" deyip başını sallar ve yatak odasına giderek çantasını karıştırır, içinden bir, 1 lira bulup verir: "Bende de başka yok" der. Adam gider ekmeği alır gelir. O sırada üçbuçuk yaşındaki oğulları da uyanıp salona gelir. O sırada evin önünden yaşlı, beyaz sakalları uzamağa yüz tutmuş, kasketli bir macuncu geçer, "Macun, macun" diye bağırmağa başlar. Bunu duyan çocuk da "Macun, macun" diye tutturmağa başlar. Annesi: "Oğlum sabah, sabah...", babası da "Paramız yok" diye çocuğu vazgeçirmeğe çalışırlar. Çocuk tepinmeğe başlar. Macuncu da dışarıda, "Macun, macun..." diye inadına bağırıyordu sanki. Çocuk misafir odasının penceresine koşar. Misafir odasıyla mutfak salonun birer tarafındadırlar. Anne olan genç kadın, salondaki masanın üzerine biraz önce bıraktığı çantasına koşar. Açtığı çantanın içinde fıstık kabukları, misafir şekerleri, çiğnenmiş ve astara yapışmış bir sakız, kapağı olmayan bir ruj, saç tokaları ve iki tane de bakır on kuruşluk vardır. Kadın yirmi kuruşu alır, pencereye koşar. Erkek de pencereye koşar. Pencereyi açıp macuncuyu durdururlar. Kadın: "On kuruşluk macun versene" der. Macuncu: "On kuruşluk macun olmaz" der. Kadın: "Kaç kuruşluk olacakmış?" diye kinayeli sorar. Macuncu da "25 kuruşluk" diye cevap verir. Kadın: "Hepsi 20 kuruşumuz var" der. Kocası da elini küçük (veya saat) cebine atarak "Al 5 kuruşluk, uğur parası" diyerek bir de 5 kuruş çıkarır. Macunu alırlar. Çocuk macunu yemeğe başlar. Kadın: "Şimdi yeme macunu, daha kahvaltı etmeden..." der. O sırada kapının zili çalar. Piknik kıyafetiyle ev sahibi kadın, kendisine kapıyı açan kadına: "Acaba ev kirası.." der, kadın bugün "1 Mayıs" cevabını verir. Ev sahibi kadın da: "İşte ben de onun için geldim, ayın biri de.." der. Kadın: "Ama 1 Mayıs tatil, daha maaş almadılar ki" der. Ev sahibi kadın: "Ha öbür dilerim" deyip üst katın merdivenlerini tırmanmakta ve kadın da kapıyı kapatmak üzere iken ev sahibi kadının tekrar aşağıya inmekte olduğu ve sesi duyulur: "Nuran Hanım kıra gidecek misiniz, hani Bahar Bayramı?.." Kadın: "Biz evde oturacağız" der. Kapı kapanır. Kadının gerisinde çocuk ağzında macun lâzımlığa oturmuştur. Adam, kadına çaresiz bir şekilde bakıp arandığını da hissettirerek: "Gazete?.." der. Gazetesini alamamanın burukluğuyla karısına bakarken dışarıdan satıcı çocuğun sesi duyulur: "Gazte, yazıyor, Bahar Bayramını yazıyor, gazte, herkesin eğlendiğini yazıyor, haydi gazte, bayramı yazıyor, herkesin eğ..."

Ali Rıza ERTAN

yedinci sanat

kısa film konusu yarışması

düzenliyor

Ülkemizdeki kısa film çalışmalarına katkıda bulunmak için YEDİNCİ SANAT dergisi bir "konu yarışması" açmıştır. Yarışmanın şartları aşağıdadır :

- Süresi 10 dakikayı geçmeyecek bir film için en çok bir daktilo sayfası uzunluğunda bir konu hazırlamak.
- Konunun çekim için düşünülmüş bir metin niteliği taşıması.
- Konu yazılırken hikâye anlatmaktan çok, ana tema, yan temalar, bunların gelişmesi, (varsa) kişilerin nitelikleri, aralarındaki ilişkiler, çevre ortaya konmalı.
- Yazılacak metinlerin daha önce filme alınmış olmamaları.
- Konuların reklâm filmi için düşünülmüş olmamaları.
- Konuların en geç (Ağustos 15)'e kadar (P.K. 654 Beyoğlu) adresine gönderilmesi.

Türkiye'de kaliteli ve tutarlı kısa filmlerin yapımı, ekonomik güçlüklerle çok yakından ilgiliyse de, onun kadar önemli olan, belirli sınırlar içinde sinemayı düşünebilmek, görebilmektir. On dakikanın altında bir film konusundan amaçlanan, kısa bir süre içinde bir konuyu tam olarak işleyebilme çalışmalarına yönelmektir. Bu tür dar kapsamlı bir alanda edinilecek alışkanlıklar ve yöntemler, daha uzun konulu film çalışmalarında da yararlı olacaktır kanısındayız.

Göndereceğiniz metinler, derginin yazı kurulu tarafından değerlendirilecek ve en tutarlı bulunan üç konunun film haline getirilmesi için sinemayla ilgili, şimdiden açıklamadığımız kuruluşlardan mali destek sağlanacaktır.



United Artists
Entertainment from
Transamerica Corporation

1973-1974 SEZONUNDA



COLUMBIA'da BATI FİLM ile beraber

PARİS'TE SON TANGO

Last Tango in Paris
MARLON BRANDO — MARIA SCHNEIDER
Yönetmen: BERNARDO BERTOLUCCI

AKREP

BURT LANCASTER — ALAIN DELON
Yönetmen: MICHAEL WINNER

New Century

42. HÜCRE

GEORGE C. SCOTT — JANE ALEXANDER
Yönetmen: RICHARD FLAUCHER

Mar. Of La Mancha

MANÇALI ADAM

PETER O'TOOLE — SOPHIA LOREN
Yönetmen: ARTHUR MILLER

Butterflies Are Free

kelebekler hürdür

GOLDIE HAWN — EDWARD ALBERT
Yönetmen: MILTON KATZMAN

Back Gun

kara silah...

JIM BROWN — MARTIN LANDAU
Yönetmen: ROBERT HARTFORD

dokunma gıdıklanırım

JACK LEMMON — JULIET MILLS
Yönetmen: BILLY WILDER

Shamus

Şahane vurgun..

URT KIRBY — GRAY LARSON
Yönetmen: RUFF ALLEN

aşk ve istirap

MAGGIE SMITH — TIMOTHY BOTTOMS

Billy Two Hats

ÇILGIN DÖVÜŞ

GREGORY PECK — DESI ARNAZ JR

KANLI OYUN

VINCENT PRICE — DIANA RIGG
Yönetmen: DOUGLAS HICKOX

AŞK BAHÇESİ

JOSEPHINE CHAPLIN — FRANCO CITTI
Yönetmen: PIER PAUL PASOLUNGI

soyguncular

BULLE OGIER — DANIEL CAUCHY
Yönetmen: DOUGLASS HICKOX

Yabancı

WOODY ALLEN

sekten korkmuyorum!

BURT REYNOLDS — WOODY ALLEN
Yönetmen: JOHN CARRADINE — GUIDO CASSER

KORKUNÇ ODA

BORIS KARLOV — ISELA VEGA
Yönetmen: JUAN IBANEZ

Roma'da Aşk başka

"Fellini's Roma"
ANNA MAGNANI — FEDERICO FELLINI
Yönetmen: FEDERICO FELLINI

dehşet saçan karate

Triangular Duel

BUYUK
CIN
FİLMİ



TEN TEN

macera
peşinde

CIZGIFİLM



BATI FİLM , İZMİR CAD. , 11/2, YENİŞEHİR, ANKARA, TEL: 174326