

yeo dinci

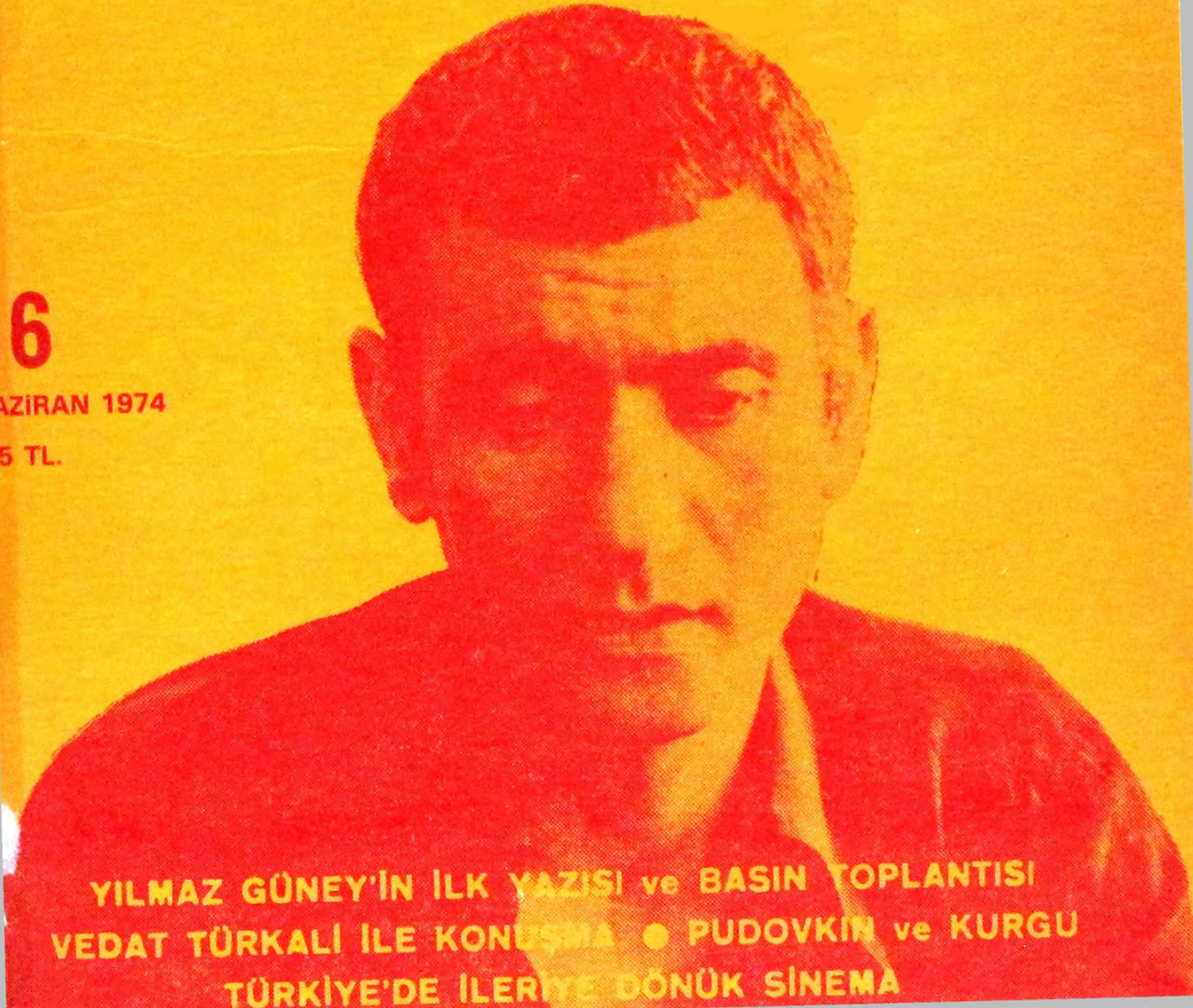
AYLIK  
SİNEMA  
DERGİSİ

SANİAT

16

AZİRAN 1974

5 TL.



YILMAZ GÜNEY'İN İLK YAZISI ve BASIN TOPLANTISI  
VEDAT TÜRKALİ İLE KONUŞMA • PUDOVKIN ve KURGU  
TÜRKİYE'DE İLERİYE DÖNÜK SİNEMA



bağımsız bir sinemanın oluşturulması yolunda

## gezginci film gösteri ekipleri

için

## güç birliği çağrısı

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

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

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

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

YEDİNCİ SANAT

**NOT :** Bu amaçla dergimizle ilişki kurmak isteyen arkadaşların (P.K. 164 Beyoğlu-İST.) adresine yazmalarını, ya da (İstanbul, Harbiye, Yapı-Endüstri Merkezi altı, Türk Film Arşivi'nde salı hariç her gün 17.00'den sonra görevli bulunan arkadaşımız Nezh Coş'la temasa geçmelerini bekliyoruz.

# yedinci sanat

HAZİRAN 1974

YIL 2

SAYI : 18

## AYLIK SINEMA DERGİSİ

Sahibi : Neziş Coş. Yazı işleri sorumlusu : Engin Ayça. Genel yayın yönetmeni : Abdullah Anlar. Merkezi : Nişantaşı, Kodaman Sok., İnci Ap. 85/10 İstanbul. Yazışma ve havale adresi : P.K. 164 Beyoğlu - İst. Sayısı 7.5 TL., yıllık abonesi 75., altı aylığı 40 TL. dir. Yabancı ülkeler için iki katı alınır. Dergiye gönderilen yazılar geri verilmez. Dizgi ve Baskı : EKO Matbaası. Son baskı tarihi : 7 Haziran 1974.

Ön kapak : Erkal Yavi

Resim : Yılmaz Güney

### YENİ DÖNEMİN EŞİĞİNDE 2

#### FORUM

|                                 |    |              |
|---------------------------------|----|--------------|
| YENİDEN BAŞLARKEN               | 3  | YILMAZ GÜNEY |
| TÜRKİYE'DE İLERİYE DÖNÜK SINEMA | 8  | ENGİN AYÇA   |
| ÖRGÜTLENME GEREĞİ               | 13 | NEZİH COŞ    |

#### AYIN KONUŞMASI

|                               |    |                                |
|-------------------------------|----|--------------------------------|
| VEDAT TÜRKALİ İLE KONUŞMA (1) | 18 | N. COŞ / A. ANLAR<br>/ E. AYÇA |
|-------------------------------|----|--------------------------------|

#### SORUŞTURMA

|                                          |    |                                    |
|------------------------------------------|----|------------------------------------|
| ÇİN FİMLERİ ÜSTÜNE HALK SORUŞTURMASI (2) | 46 | A. ANLAR / N. COŞ<br>/ M. YILDIRIM |
|------------------------------------------|----|------------------------------------|

#### YÖNETMENLER

|              |    |                |
|--------------|----|----------------|
| KURGU ÜSTÜNE | 53 | V. İ. PUDOVKIN |
|--------------|----|----------------|

#### ŞENLİKLER

|               |    |
|---------------|----|
| CANNES        | 74 |
| KISA.. KISA.. | 61 |

#### HABERLER

|       |    |
|-------|----|
| ..... | 62 |
|-------|----|

#### KAYNAKLAR

|                                |    |            |
|--------------------------------|----|------------|
| FİLM-SEN'İN İLK SÖZLEŞMESİ     | 65 |            |
| 1974'DE ÇEVİRİLEN TÜRK FİMLERİ | 68 | AGAH ÖZGÜÇ |

#### FİMLER

|                                      |    |                |
|--------------------------------------|----|----------------|
| SALAK MİLYONER                       | 71 | ABDULLAH ANLAR |
| BABA                                 | 75 | ENGİN AYÇA     |
| ŞOK                                  | 76 | NEZİH COŞ      |
| DEĞERLENDİRME                        | 79 |                |
| MEVSİMİN EN İYİ 10 FİLM SORUŞTURMASI | 80 |                |

## YENİ DÖNEMİN EŞİĞİNDE

Geçtiğimiz ay, **düşünce özgürlüğü** konusundaki olumlu tartışmaların geniş kitleleri de kavrayacak şekilde yaygınlık ve etkinlik kazanması bakımından önemli bir nitelik taşıyordu. Siyasal yönden, Af Kanunu'nun parlamentodan demokratik güçlerin istediği biçimde çıkamaması, düşünce suçlarının affını öngören maddenin 20 MSP'li milletvekilinin kaypak davranışları sonucu af dışı kalması, hükümetçe vâdedilen düşünce suçlarının Türk Ceza Kanunu'ndan çıkartılması girişiminin tehlikeye girmesi olguları kadar düşünce özgürlüğü konusundaki önerilerin kamu oyunun geniş bir kesimi tarafından benimsenmesi de gelecek için sağlam bir umut kaynağı oluyordu.

**Af Kanunu** tasarısının meclisten umulduğu şekilde çıkamayışının nedenini siyasal güçler dengesinin şu günlerdeki durumuna bağlayan ve bu açıklaması ile ilerici güçlerin örgütlenme çabalarının hızlandırılması gereğini adeta hatırlatmış bulunan Bülent Ecevit'in ise herşeye karşın hükümet olarak çekilme kararını en son planda düşünmesi ve sonuna kadar direnmesi beklenebilecek başlıca davranış olmalıdır.

Türk aydınları bu arada özgürlüklerine kavuşan bir gurup siyasal tutuklu kitlesinin de sevinçlerini paylaştılar. Oysa bu gerçekleşmesi beklenen sevinç dalgasının yalnızca küçük bir parçası olabilirdi. Düşüncelerini söylemekten ya da yazmaktan, giderek bilimsel eserleri Türkçeye çevirmekten ötürü daha birçok yurtsever aydın hapishane köşelerinde bulunmaktaydı.. Sinemamızın önemli kişisi **Yılmaz Güney**'in serbest bırakılması ise özellikle sinemasever aydınların yüreğine bir parça su serpmiş oldu.

Herkesin kafasındaki başlıca sorulardan birisi "Güney bundan sonra ne yapacak?" oluyordu. Aslında gerek hapishanedeyken söyledikleri, gerekse bu sayımızda yayımladığımız çıktıktan sonraki demeçleri, ayrıntılı olmasa da önemli noktalar içeriyordu. Herşeyden önce Güney'in kendisini, tek başına bir hareketin sürdürücüsü görmek istemediğini belirtmesi, dayanışmayı önermesi üzerinde önemle durmayı gerektiriyordu. "Yılmaz Güney efsanesini" yıkmayı amaçlayan Güney'i zorlu geçeceği açık olan yeni dönemdeki mücadelesinde yalnız görmemek ve bırakmamak gerekmektedir.

Geçtiğimiz ay "Yedinci Sanat"ın, önemli bir sinema hareketine başlangıç yapmasının da hazırlıklarını içeriyordu. Şimdiye dek somut bir varlık kazanamamış ve geleceğe dönük bir plan olarak kalmış olan, **bağımsız bir sinema** için yapım ve özellikle dağıtım örgütünün kurulmasının ön adımını ön kapak içinde yer alan "çağrı"yla atmak istiyoruz. Önümüzdeki aylar, gerek "Yedinci Sanat" konu yarışmasını kazanan üç konunun film haline getirilmesi, gerekse etkin bir dağıtım sisteminin gerçekleştirilmeye çalışılması açısından yoğun geçmeye adaydır.

Bütün bu çalışmalar için her zamankinden daha fazla okurlarla bağlantı kurulmasının zorunluluğu açıktır. Yeni deneylerin kazanılacağı bir çalışma dönemine girerken "Yedinci Sanat" herşeyden önce etkin bir bütünleşmenin gücüne güvenmektedir.

**YEDİNCİ SANAT**



# Forum

## Yeniden başlarken...

Yılmaz GÜNEY

### TOPLUMSAL HAREKET İÇİNDE SANATÇININ YERİ VE GÖREVLERİ

Toplumsal harekete bakarken, hareketi vareden zıtlarıyla birlikte ele almalıyız. Çünkü toplumsal plânda hareket, sınıfların amansız mücadeleleri sonucu meydana gelir. Sanatı ve sanatçıyı, bu mücadele içinde taşıdıkları görevler açısından değerlendirmek zorundayız. Her sanat eseri sınıfsal bir damga taşır. Gerici, tutucu sınıfların ideolojilerini yansıtan eserler vardır... ilerici hareketlerle bağ kurmuş eserler vardır... ilerici görünen fakat özünde gerici, tutucu sınıflara hizmet eden eserler vardır... Bizim için (ben anlamındadır biz) sanat, dünyayı değiştirme mücadelesinin, sınıf mücadelesinin en önemli unsurlarından biridir. Ve ilerici sanat, ilerici hareketlerle diyalektik bir ilişki içindedir. Etkilenir ve etkiler... ve toplum hareketi sanat eserinin daima önünde gider...

### SANATTA TARAFSIZLIK OLUR MU?

Hızlı bir değişim süreci içinde bulunan toplumumuz, günün siyasal, kültürel, ekonomik vb. gereklerine cevap veremeyen, yetersiz kalan kurumları, artan bir baskıyla değişime zorlamaktadır. Toplumsal zorlamanın, tabandan gelen karşı durulmaz etkinin karşısında, bu gelişmelerin kendi çıkarlarına ters düştüğünü gören bazı sınıf ve tabakalar, bir araya gelmek, gelişen halk hareketlerini önlemek için, boğmak için dayanışmalar kurmak, cepheler oluşturmak istemektedirler.

Nedir bu telâş?

Nedir bu güçleri korkutan... akıl almaz saldırganlıklara iten?

Halk! Evet, onları korkutan halktır... ve halkı daha çok sömürmek için birleşiyorlar.

Halk da onlardan korkuyor.

Çünkü şunun bilincine varılmıştır artık; sermaye demokrasiyi sevmez... demokrasiyi istemez.

Onların anladığı sömürünün demokrasisidir.

Onların sığınacağı tek sığınak, geçici bir süre için antidemokratik kurallardır..

Ve yine geçici olarak Faşizmdir.

Bir yanda gelişen halk hareketleri, bir yanda da eski sömürü çarklarını, siyasi iktidarı ellerine geçirip, ne pahasına olursa olsun yeniden işletmeye kararlı, bunun için de en azgın, en insanlık dışı işlemlerden kaçınmayacak olan sermaye.



Bizim yerimiz bellidir. Tekelci burjuvaziye, emperyalizme karşı, ondan zarar gören sınıf ve tabakalarla birlikte ve emekçi yoksul halkımızla iç içe olmayı seçiyoruz.

Taraflar her geçen gün biraz daha berraklaşmaktadır. Bu berraklaşma toplumsal planda olduğu gibi, kültürel, sanatsal planda da kendini göstermektedir... Tarafsızlık yoktur çünkü. Tarafsızlık da taraf tutmanın bir biçimidir.

İşte bundan ötürüdür ki Yılmaz Güney sineması da tarafsız değildir.

### NELER YAPABİLİRİZ

Ülkemizin içinde bulunduğu koşullarda ne yapılabilirse onu yapmaya çalışacağız. Bizim için yeni bir süreç başlamıştır. Her süreç kendine özgü çelişkiler taşır. Bunun bilincindeyiz. Halkımıza karşı sorumluluklarımızı, görevlerimizi biliyoruz. Koşulları değerlendireceğiz. Ve inancım şudur hangi koşullarda olursa olsun sağlıklı film yapma olanağı vardır.

İlk filmlerimizin başarılı olacağını sanmıyorum. İki yıllık ayrılık bizi yeniden acemi yapmıştır. Teorik planda farklılık varsa da pratik planda kayıplarım olduğu kanısındayım. Birkaç film sonra acemiliklerin kısmen giderileceğini umuyorum. Bu yüzden, ilk filmlere bir süre sonra yapacağımız filmlerin köprüsüdür diyebilirim.

Genç arkadaşlarla çalışmak istiyorum. Onlara gücüm oranında olanaklar hazırlamaya çalışacağım. Bu konuda düşündüklerimi daha geniş anlatmak isterim. Kısaca şunu söyleyebilirim. Yarının sinemasını onlar kuracaktır. Onlara inanıyorum.

### ÇIKIŞIMIZ TÜRKİYE SİNEMASINA NE GETİRECEKTİR ?

Bekliyeceğiz ve göreceğiz.

## Güney'in basına demeci

Aşağıdaki yazı Yılmaz Güney'in 21 Mayıs günü düzenlediği basın toplantısındaki konuşmalarının tam metnidir. Güney'e daha çok çeşitli konulardaki görüşlerini açması için yöneltilen sorular buraya ayrıca alınmamıştır.

"Filmler yaparken birtakım toplumsal sorumluluklar taşırız. Yani sözümüzü söylerken bu söylediklerimiz şu gün halkımızın içinde bulunduğu koşullara ters düşer mi, onlara yanlış birtakım düşünceler verir mi, onları yanlış davranışlara itebilir mi, biz işte yalnızca bundan korkarız. Bizim gerçek yargıcımız halktır.

Ama halk derken de, halkın şu anda içinde bulunduğu kanaatler tam anlamıyla söz konusu edilemez. Halkın bugün içinde bulunduğu kanaatler bir yerde gerek geçmişte, gerekse bugün egemen güçlerin ideolojilerinin baskısını taşır. Biz bunları birbirlerinden soyutlayamayız. Soyut olarak halkın kanaatlerinden söz edersek birtakım yanlışlıkları da beraberinde taşımış oluruz. Biz halk derken, halkın gerçek çıkarları için, yarına yönelik mücadeleleri içerisinde bir halk anlıyoruz. Minibüs plâğı ya da herhangi bir yerde





halk romanı diye satılan birtakım şeyler bence halk kavramını yozlaştırmaktadır.

Halk kavramından bugünün koşullarında anladığım şudur : Anti-emperyalist, anti-tekel guruplar, yani tekelin ve emperyalizmin dışındaki yenik sınıf ve tabakalar. Halk kavramı değişken bir kavramdır, yarın koşullar değişir, halk kavramı da bu arada kendiliğinden değişir. Halk kavramının özünde üretici nitelik hâkimdir, emek hâkimdir."

"Benim salıverilmiş olmam, özgür olmam değil esas sorun. Özgürlüğü ele alınca bütün toplumlar adına ele almak gerekir. Özgürlük özünde sınıfsal özellik taşıyan bir olgudur. Sınıflara göre özgürlük anlayışı değişir. Biz özgürlük anlayışımızı üretici, emekçi halkımızın çıkarları doğrultusunda anlıyoruz. Yoksa sermayenin özgürlüğü anlamında değil."

"İki yıllık çalkantılı dönem gerek bana gerekse toplumumuza, halkımıza çeşitli deneyler kazandırmıştır. Biz de bu deneylerden kendimize düşen sorumluluklar oranında birtakım dersler çıkarttık. Öyle sanıyorum ki bundan sonra yapacağımız filmler daha önceki yaptığımız filmlere oranla daha görev yüklü olacaktır halkımıza karşı. Bu görev, halkımızın gerçek çıkarları doğrultusunda ve onun yarınına ışık tutacak birtakım şeyleri yapmaktır.

Toplum devamlı bir değişim içersindedir. Bu değişim kaçınılmaz olarak sanata da yansır. Biz de halkın sorumluluklarını taşıyan bir sanatçı olarak bu değişimin gerçek niteliğini sinemamız kanalıyla anlatmak zorundayız. Bir ülkede birtakım anti-demokratik kanunlar varsa, bunlar sinema



alanında da etkisini gösterir. Bunun sinema alanına yansması sansürdür. Sansürün şartlaması sonucu, ister istemez, yaptığımız filmlerde belli çarpıklıklar bulunmaktadır. Bundan önce yaptığımız filmlere tam anlamında gerçekçi, devrimci, halkçı filmler diyemiyoruz. Bundan sonra yapacaklarıma da halkçı, devrimci filmler olacaktır diyemiyorum, çünkü benim bundan sonra yapacağım filmler ancak bu söylediklerimin doğruluğunu ya da yanlışlığını ortaya koyacaktır.

İçerde olduğum sürede gerek hikâye, gerek roman, gerekse senaryo olarak düşündüğüm çeşitli şeyler var. Bunları gerçekleştirme, tamamlama işinde içinde bulunduğumuz koşullara ters düşmemeyi ön plâna alıyorum. Çünkü halkımız büyük bir değişim içersindedir. Çeşitli çalkantıları hâlâ yaşamaktadır. Bu arada yapacağımız bir filmin ya da söyleyeceğimiz bir sözün halk üzerinde yanlış bir etki yapmaması, yanlış bir anlam kazanmaması için içinde bulunduğumuz koşulları iyi değerlendirmeye çalışacağız."

"Gerçek değişken bir şeydir. Sanatta biz bunu yansıtmak zorundayız. Gerçekçilik toplumun değişen yeni çehresi, yeni gelişim eğilimlerini aktarması açısından önem kazanıyor bence. Ben kendi sinemama yabancıların dışarıda takmaya çalıştıkları gibi "yeni-gercekçilik", şu bu cinsinden bir isim vermiyorum. Bizim görevimiz filmler yapmaktır. Bunların çeşitli şekillerde değerlendirilmeleri, halkın, eleştirmenlerin, tarihçilerin görevidir."

"Türkiye'de bugüne kadar gerçek anlamda bir demokrasi ve özgürlük olmamıştır. Özgürlük yeni verilen mücadelelerle daha önceki birikimlerin üzerine temelleniyor. Özgürlük tabandan gelen baskının kaçınılmaz yansıması olarak değerlendirilmelidir. Bir örnek verirsek, bugün parlamento aritmetiği ile halkımızın şimdi içinde bulunduğu toplumsal ortam farklılık gösterir. Senato aritmetiği bugün halkımızın şu an içinde bulunduğu siyasi tercihlerin tam anlamıyla yansması değildir. Bundan 6 yıl önceki siyasal tercihleri yansıtmaktadır. Millet Meclisi de 14 ekime kadarki değişimlerin getirdiği tercihleri yansıtıyor. Belirtmek istediğim şey şu, 14 ekimden bu yana geçen süreç gerek toplumumuzda, gerekse bu toplumsal mücadeleyi veren unsurlarda çeşitli oranlarda bilinç atlamaları, çeşitli oranlarda ileriye yönelik sağlıklı değişimler yaratmıştır. Kendimden örnek vereyim, benim 14 ekime kadar olan düşüncelerim ile, 14 ekimden bu yana gelişen düşüncelerim arasında belli bir farklılık vardır. İleriye yönelik umut yeşermiştir. Sayın Ecevit bunu çok iyi bir şekilde belirttiler geçen radyo konuşmalarından birinde. Halkın demokrasiye olan inancında şu son gelişmeler sırasında belli bir sarsılma olmuştur, bu sarsılma sanıyorum ki daha güçlü bir noktaya varmak için gerekliydi."

"İnsan her an bir nicelik birikimi içersindedir. Bu nicelik birikimleri belli bir noktadan sonra nitelik dönüşümlerini getiriyor. Bugün bizim dışımızda her an, her saniye binlerce olay olmaktadır, bu olaylar kaçınılmaz bir şekilde bizi etkilemektedir ve bu her olay kendi büyüklüğü, küçüklüğü oranında bir etki getiriyor. İşte bu etkilerin kaçınılmaz sonucu olarak insanda olay-insan diyalektik hareketi doğuyor."



“Sanat, özellikle sinema sanatı, Türkiye’de’ siyasal özelliklerden uzak kalmak zorunda bırakılmıştır. Özellikle sinema bu gibi konulara hiç yaklaşmamıştır, yaşanamamıştır. Çünkü 700-800 bin lira civarında bir parayı bağlayan bir yapımcı kendisini bir sansür tehlikesinin içine atmaktan ve egemen güçlerin iktidarları karşısında zor durumda kalmaktan korkmuştur.

Sinema geniş anlamıyla halka dayanan bir sanattır. Biz de, halk’a organik bağları olan bir sanatçı olarak desteğimizi ondan alıyoruz. Bunun için bizim sermayeyle olan ilişkilerimiz şu anda bize köstekler getirebilir. Öyle sanıyorum ki sinemalar ve dağıtım şirketleri bugün içinde bulundukları durumdan kurtulmak için bizim yapacağımız filmlere olanaklar sağlamak zorunda kalacaklardır.”

“Sermaye her an kendini korumak zorundadır. Bunun için de çeşitli yasalar çıkartmıştır, sinema alanında bu yasaların en önemlisi sansürdür. Sansür korkusu yapımcıyı değil de atılım yapmak isteyen, iyi filmler yapmak isteyen, halkın bütün gün içinde bulunduğu değişime cevap vermek isteyen kimseleri etkiliyor ve bunların ellerine imkânlar geçmemesini sağlıyor. Bunun için yapımcı daha az rizikolu ve geçerliliği olan birtakım kısa vâdeli hesaplarla günlük ilişkilerini sürdürüyor. O gün geçerli şey ne ise, Çin filmi mi, ona benzer film yapıyor, İtalyan western’i ise ona benzer filmler yapmak istiyor, seks filmiyse geçerli, ona göre davranıyor. Yani kendisini, kendi toplumunun temel değerlerinden uzak tutup, yabancı filmlerin ve ona bağlı olarak gelişen yerli filmlerin şartladığı seyircilerle birlikte istenileni yapmaya çalışıyor. Bu da bu toplumsal gelişime cevap veremiyen sinemanın her geçen gün seyirci kaybetmesine sebep oluyor.” \*

“Ben işkence görmedim. Fakat bu, ben görmedim diye birtakım arkadaşların da görmediği anlamına gelmez. Kontrgerilladan çok kötü şartlarla geçen arkadaşlar tanıyorum. İşkence iddialarıyla ilgili gerek mahkemelerde, gerekse bazı basın organlarında çeşitli açıklamalar yapıldı. İşkence, geçirdiğimiz son iki buçuk yılın en belirgin özelliklerinden biridir. O günün şartlarında işkence çağdaşı. Birtakım arkadaşların çağ dışı demelerine kesinlikle katılmıyorum. Gene birtakım arkadaşlar geçmiş dönem için faşistçe uygulamalar demiştir, aynı kanıyı paylaşmıyorum. Çünkü o dönem faşizmin Türkiye şartlarındaki gerçek yüzüydü. Türkiye’de muhakkak ki İtalyan faşizminin, Alman nazizminin uygulamaları olmamıştır. Faşizmi getiren şey nedir? Faşizmi getiren karşısındaki harekettir. Eğer sermaye demokratik işleyle, demokratik yöntemlerle yönetimini sürdüremiyorsa, karşısında gelişen halk hareketleriyle ancak faşist yöntemlerle başı koyabilir. 12 mart öncesi bu anlattıklarımı doğrulayacak şeylerle doludur ve 12 mart Türkiye’de faşizmin değişik bir adımıdır.”

“Adana film şenliğinde ‘Baba’ filmine verilen ödülün geri alınması o günün şartları içerisinde en doğru hareketti, başka türlü de yapmalarına olanak yoktu, gayet doğal karşılıyorum. Ben de Şevkat Rado’nun yerinde olsam aynı şeyi yapar, Yılmaz Güney’e ödül vermezdim. Birtakım, o günün şartları içerisinde bile mücadele veren, doğruyu, değerliyi bulmaya çalışan arkadaşlar vardı, ‘Baba’ya ödül verdiler. O günün şartları içerisinde Baba’ya ödül verilmesi değil, ondan ödülün alınması doğaldır.”



# “Türkiye’de İleriye Dönük Sinema”

Geçtiğimiz ay 13-18 Mayıs tarihleri arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğrenci temsilcilerinin düzenlediği kültür haftasının sinemaya ayrılan ikinci gününde “Türkiye’de İleriye dönük sinema” konusu tartışıldı. Tartışmaya Sami Şekeroğlu, İsmet Soydan, Ahmet Soner ve Yedinci Sanat’tan Engin Ayça ile Nezih Coş katıldılar. Engin Ayça ve Nezih Coş’un burada yaptıkları konuşmaları aşağıda yayınlıyoruz.

**Engin AYÇA**

Önce sinemayı nasıl ele alacağız, sinema algusunun içinde nasıl yer alacağız; bunları bir gözden geçirelim.

Çok yanlış bir şartlanma yaygın olarak var ve sürmekte. Yani sinema denince öncelikle akla hemen ticari dağıtım-gösterim zinciri içinde var olan, yaşayan filmlerin temsil ettiği çalışmalar akla geliyor. Ki bunlar da uzun metraj denilen ve oyuncularla hikâye anlatan filmlerdir. Esas, ana sinema dalını bu tür filmler oluşturuyor. Kısa filmler, oyuncusuz, hikâyesiz filmler, oyunculu didaktik filmler, bilimsel filmler, haber filmleri, belge filmleri, vb. gibi çalışmalar sinemanın özel, yani sınırlı alanlarını oluşturuyor. Yani bir tarafta uzun, oyunculu, hikâye anlatan, sanat yapıtı olarak ele alınan, ama bir ticari meta da olan filmlerin temsil ettiği bir sinema var, diğer tarafta ise şöyle sinema sanatı olarak küçümsemeyle bakılan, geçici olarak el atılabilecek filmlerin oluşturduğu çeşitli amaçlar, hizmetler için kullanılabilecek bir sinema var.

Bir kez bu ayırımı, bu şartlanmayı bir yana atalım, ve en basitinden sinemanın ne olduğu ve neler olabileceğine bakalım.

Sinema, film şeridi üzerine saptanan görüntü ve seslerin karanlık bir salonda bir çok kişiye birden beyaz perde üzerinde iletilmesidir. Mekanik-optik-kimyasal bir çok araç gereç kullanarak saptanan şeyler seyirciye götürülür, “bakın” denir. En basitiyle budur sinema olayı. Ama toplum yaşantısının ve gereksinimlerinin karmaşık yapısına bağlı kalarak sinema da karmaşık görünen biçimler almıştır.

Sinema bir iletişim aracı, bir anlatım aracı, bir saptama aracı olma özelliğini hep korumuştur. Sinema saptar, anlatır ve iletir. İletimin tam olması için insanların iletilen şeyi alması gerekmektedir. Bu karışıklıklı hareket sinema olayını bütünlür.

Konuya bireysel açıdan yaklaşmazsak, sinemacının tekil, bireysel yaratmasını reddedersek, konuyla bütün insanlar yani toplum açısından yaklaş-

biliriz. Yani sinemacı bireyselliği yerine sinemacı toplum diyalektığının yaratıcılığı konumuz olur. Burada demek istediğimiz şu: konu sinemacının kişisel gereksinmelerinin ürünü olarak filmler yapıp bunu başkalarına götürerek kendisi üzerine yatırımlar yapmak olmamalıdır, sinemacının toplumla bütünleşerek ortak gereksinmelerin ürünü olarak filmler yapmasıdır.

Toplumsal gereksinimleri nelerdir, sinema bir iletişim aracı olarak nasıl bir iş görebilir? Bu noktada hemen şunu belirtelim, ille bir sanat değildir, sinemacı da ille bir sanatçı değildir. Sinema sanat **da** olabilmektedir, bu durumda bunu gerçekleştiren de elbet bir sanatçıdır. Ama sinema denince akla hemen sanat kaygusu sanat işlevi gelmemelidir, bu yanıltır, yanlış bir şartlanmadır. Sinema toplumun bir çok gereksinmelerine karşılık verebilmekte, bir çok şeyleri ona iletebilmekte, hizmetinde olabilmektedir ve bunların içine sanat da girebilmektedir. Yalnız biz burada sinemanın sanatsal işlevinin önemini, gücünü küçümsemek gibi bir tavır içinde değiliz, yanlış anlaşılmasın, sinemanın ulaşta bildiği en yüksek, en yüce, en etkili, yararlı, işlevli nokta sanat noktasıdır, ona hiç kuşku yok. Ama bu gözlerimizi kemas-tırıp, sinemanın diğer işlevlerini görmemizi, önemsememizi, kullanmamızı engellemesin. Sinemayı sanat içi ve sanat dışı her cephesiyle, her olanağıyla toplumun **hizmetinde** kılmak gerekir.

Bu sinema olgusunun içinde nasıl yer alacağız, biraz da ona değinelim. Sinemanın esas önemli merkezini filmler yapmak oluşturur, önce demekki filmler yaparak sinema olgusunun içinde olunabiliyor. Filmin yapılışına yönetmen, kameraman, oyuncu gibi doğrudan katılmak kadar ışıkçı, yardımcı, figüran olarak da katılınabilir. Yapımcı olarak da, gösterimci olarak da. Sinema üzerine düşünerek, yazarak da sinema olayına katılınabilir. Sinema kurumları oluşturarak da, hatta salt seyirci olarak da. Yani her şekilde sinema olgusuna katılabiliriz. Bunların hepsinin birden bir noktada birleşmesi belirli bir sinemayı niteler, tanımlar.

Toparlarsak, sinema çalışmaları çok geniş bir yelpazeyi oluşturmaktadır ve bu yelpazenin her yerindeki çalışmalar kendi spesifik önemleri ve işlevleriyle vardır ve birbirlerinin yerini alamazlar. Bütünün gözden çıkarılamıyacak parçalarıdır. Zaman ve durum içinde kimi tür çalışmalar ön plana çıkabilirler, ama bütünden soyutlanmaları mümkün değildir, tek başlarına ele alınamazlar.

Sinemaya katılmak, sinemanın oluşmasında bulunmak da çeşitli şekillerde mümkün ve birbirlerinden soyutlanamazlar.

Bütün biçim ve türleriyle birlikte var olan bir sinema ile, sinemaya çeşitli şekillerde katılan kimselerin birleşmeleri, dinamik bir uyum içinde bütünleşmeleri belirli bir sinema akımını, olgusunu yaratır.

Bizim burada sözünü edeceğimiz konu "Türkiye'de ileriye dönük bir sinemanın" boyutlarını, sorunlarını, işlevini irdelemek, saptamak, tartışmaktır.

İleriye dönük sinemadan, Türk halkının bütün olarak gerçekten özgür ve eşit olabileceği bir toplum yapısına kavuşması yolundaki mücadelelerin



İNİNDE OLACAK BİR SINEMAYI ANLAMAK GEREKİR. İLERDEKİ TÜRK TOPLUMUNA DÖNÜK, O YOLDA, O UĞURDA ÇALIŞAN VE VAR OLAN BİR SINEMA.

Halk bilinçle bir yere doğru gidiyorsa, sinema da onun içinde, onunla birlikte o yere doğru gitmelidir.

İnsanın insanı sömürmediği bir toplum, ancak sömürülenlerin sömürüyü durdurmaları ve yeni bir düzen kurmalarıyla mümkündür.

Kapitalizmin son aşaması emperyalizm çağında sömürme mekanizmasının dışlıları içinde en sömürülen işçi sınıfıdır. Konuya gerçekte sömürülen ülkeler ve sömürülen sınıflar açısından yaklaşmak daha doğrudur. Bütün dünyada sömürünün kalktığı bir düzen için sinema kullanılacaktır. Özü, işlevi budur bu sinemanın. İsmi çeşitli olabilmektedir: devrimci sinema, ilerici sinema, bağımsız sinema, genç sinema gibi.

Önce böyle bir sinema soluk almaya başlamalıdır. Türkiye’de cılız da olsa böyle bir soluk vardır. Burada böyle bir toplantının yapılması da bu soluklardan biridir. Çıkabilen sinema dergileri, okuyucuları, seyirciler, az sayıdaki filmler yetersiz de olsalar şimdilik bu canlılığın, bu var olmanın kanıtıdır. Bunu sürdürmek ve daha ileriye götürmektir şimdiki sorunumuz. Bunun da en birinci yolu daha çok filmler yapmaktır. Yani esas filmlerin çevresinde yoğunlaşacak bir sinema hareketinin oluşması. Ve bu sinema hareketinin de mutlak toplumsal bir hareketle bütünleşmiş olması.

Bugün mevcut Türk sineması, yani yalnızca Yeşilçam filmleri, sözünü ettiğimiz ileriye dönük çalışmalar kapsamına alınamazlar, genel yapısı ve ürünleri içinde. Yeşilçam Türkiye’ye egemen güçlerin dümen suyunda olarak ve seyircilerin tutucu, yabancılaşmış, kötü eğilimleriyle bütünleşmiş bir durumda Türk sinemasını oluşturmaktadır.

Yeşilçam’ın dışında, yani ticari sinemanın dışında mevcut olan film çalışmaları genellikle mevcut kurumların kendi gereksinimleri için yaptırdığı belgesel, öğretici, eğitici, kültürel filmlerdir ve varlıklarının nedeni olan kurumların ideolojik, kültürel yapısını yansıtır.

Bir de bütün bunların dışında daha çok kişisel hobilerin ve çabaların ürünü olan bölük pörçük genellikle kısa olan film çalışmaları vardır. Çok az sayıda iyi niyetli toplumcu kişisel denemeler de daha bir varlık ortaya koymaktan uzaktır.

Bu durumda ileriye dönük bir sinema, devrimci bir sinema esas olarak bu sözünü ettiğimiz yapının, yani Yeşilçam’ın, mevcut tutucu kurumların zorunlu olarak dışında oluşacaktır. Yani dışında kaynaklanacaktır, doğacaktır.

Bu genel yargıda, saptamada genellikle devrimci iddiadaki herkes birleşmektedir. Ayrılıklar bu noktadan sonra tutulacak yolda, kimi durumların, kurumların değerlendirilmesinde belirlemektedir. Ve öz olarak da Yeşilçam’la - Yeşilçamsız ayrımında düğümlenmektedir.

Esas çalışma, yani esas devrimci sinema, ileriye dönük sinema, ileriye dönük, devrimci hareketin içinde, onunla bütünleşmiş ve onun kurumlarıyla olacaktır, olmak gerekir. Böyle bir hareket, örgütleri etrafında ve kıla-

vuzluğunda ancak sağlıklı bir yapıya sahip olur. Bugün böyle bir yapıdan kolay kolay söz etmemiz mümkün değil. Bu, gerekli birikimin, potansiyelin yokluğundan değildir, ama örgütlenmenin yeterli olmamasından, eksik olmasındandır.

Bu hareketin içinde, kapsamında olacak sinema çalışmalarını yapacak kimselerin yalnız düşünce olarak değil, pratik olarak da o hareketin içinde olmaları zorunludur. Mevcut örgütlerden uzak ve kopuk olmamaları gerekir.

Belirli bir sinemayı, filmlerle seyircilerin bütünleştikleri doğruyu olarak kabaca tanımlamıştık. İleriye dönük, devrimci sinema da ileriye dönük, devrimci sınıf ve kesimlerle bütünleşerek ancak var olur. Bu hareketin öncülüğünü kapitalizm içinde işçi sınıfı yüklenmektedir. İşçi sınıfının öncülüğünde ve ideolojisinde devrimci kesimlerin mücadelesidir söz konusu olan. Devrimci sinema, ileriye dönük sinema bu mücadelenin sinemasıdır, ürünüdür.

Bu sinemayı oluşturacak film türleri arasında zaman ve duruma göre öncelik alacak çalışmalar olabilir, ama gerçekte her tür çalışmayı devrimci gelişmenin içinde kullanmak gerekir. Sinemanın bütün olanaklarından yararlanmaya bakmalı ve bunu ihmal etmemeliyiz.

Sinemanın bu bütün türlerinin kullanılmasının yanı sıra bu sinemanın oluşması için ona her şekilde, elden gelebildiği kadarıyla katılmak, ona sahip çıkmak da gerekir.

Devrimci mücadele nasıl bir çok cephelerde yapılıyor ise, bunun sinemasının da bir çok cepheleri olabilecektir. Konuyu çok geniş perspektifi içinde görebilmek ve bütün olanaklardan, fırsatlardan devrimci süreç için yararlanabilecek **esnekliğe**, hareket kabiliyetine sahip olmak gerekmektedir. Mevcut koşulları iyi bilmek, değerlendirmek ve diyalektik iyi uygulayarak kapitalizmin boşluklarından, çelişkilerinden olabildiğince yararlanarak devrimci sinemayı her alana yaymağa çalışılmalıdır.

Devrimci mücadeleye, az ya da çok, katkısı olabilecek filmler yapmak için mevcut bütün olanaklar denenebilir. Yeşilçam olanaklarından, TV olanaklarından, başka kurum olanaklarına kadar. Filmlerle, sinemayla devrim yapılamıyacağına göre mesele her filmde devrimci gelişmenin bir tarafına katkıda bulunmaktır. Sorun keskinlik sorunu değildir, yapılan çalışmayı devrimci gelişmenin bir yerine yerleştirebilmektir.

Sinema her tür filmi kapsar derken, her tür çalışmanın bir işlevi, yararı olduğunu, bir gerekliliği karşılık verdiğini söylemek istiyorduk. Bir öğretici film, bir belgesel film, bir haber filmi, bir oyunculu film, bir üstün sanat ürünü film, hepsi de gereklidir ve yararlıdır, hepsine gereksinme vardır, hiç biri diğerini engellememektedir. Her birinin önemi vardır, karşılaştırma yapılamaz aralarında. Ama zaman ve durum içinde, tekrar edelim, kimisi öncelik ve ivedilik kazanabilir tabii, ama bu değişebilir bir şeydir.

Gene, bu yönde bir sinemanın oluşmasında herhangi bir şekilde, biçimli olarak olumlu katkıda bulunan herkes, ister yönetmen, ister oyuncu,



ister set işçisi, kameraman, figüran, metin yazarı, senaryocu, müzikçi, vb., olsun önemlidir ve aralarında devrimci mücadeleye katkı açısından bir hiyerarşi söz konusu olamaz. Her çalışma, her katkı bütünün bir parçasıdır ve önemlidir.

Devrimci mücadelenin örgütlenmesinin zorunluluğu herkesçe bilinir. Devrimci sinema da bu örgütlerden kopuk, soyutlanmış olamaz. Bu bakımdan mevcut bütün devrimci örgütlerden, devrimci çalışmalar için yararlanılabilecek örgütlerden yararlanmak gerekmektedir. Ayrıca bu tür bir sinema için yola çıkan kimselerin de aralarında örgütleşmeleri, birleşmeleri gerekmektedir.

Son olarak bir nokta üzerinde durmak istiyoruz. Bizce bu çok önemli bir noktadır. Bir film kendi içinde tek başına devrimci öğeler taşımadan da, hatta karşı devrimci bir yapıda da olsa devrimci bir işlev görebilir. Çelişkili, paradoksal bir cümle gibi aslında söylediğimiz. Bunun tersi de doğrudur, ama ancak kısa vadeli olarak, yani devrimci içerikli bir film devrimci karşı kullanılabilir. Kısa vadelidir bu, çünkü uzun vadede devrim kaçınılmazdır da ondan.

Bu çelişkinin özü kapsam sorunudur, yani filmin hangi kapsam içinde kullanıldığı sorunu, yani hangi kapsamın iç diyalektiğine uyduğu. Toplum-sal işlev açısından söz ediyoruz tabii.

Bir örnekle açıklamaya çalışalım, devrimci bir sendikanın bir seminerinde karşı devrimci bir film gösterip, onun tahlilini yapması, karşı devrimciliğini saptaması, ve işçilere de saptatması ve bu tür filmlere dikkat edilmesi gerektiğini, bunların önlenmesi gerektiğini söylemesi o filmin devrimci bir amaçla, işlevle kullanılmasıdır.

Yani film ile seyircilerin oluşturdukları durum, içinde bulundukları ya da içine sokuldukları kapsama göre değişebiliyor (tabii genelden söz ediyoruz). Diyelim ki "Potemkin Zırhlısı" filmini burjuvalar gördüğünde devrimci işlev olmuyor da, işçiler gördüğünde oluyor, çünkü kapsam değişiktir.

Bir film Amerikan toplumu için devrimci değil, karşıdevrimci olabilir, ama başka bir ülkenin kapsamında devrimci bir işlev görebilir. Bunun örneklerini çoğaltabiliriz.

Demek istediğimiz şu : filmleri tek başlarına soyutlayarak ele alıp değerlendirmek çoğu zaman yanıltıcı sonuçlara vardırabilir bizi.

Her film kullanılış şekline göre de devrimci ya da karşıdevrimci işlev görebilir. Söz konusu olan, filmlerin kapitalist düzen içerisinde devrimci işlev görmesi kadar, kendi devrimci kapsamımızda, çalışmalarımızda, mücadelemizde filmlerin devrim için kullanılmasıdır. Yani burjuva kapsamı ile devrim kapsamı ayrı ayrı şeylerdir ve bir filmin bunlardan soyutlanmış, her yerde geçerli kendine has bir işlevi olamaz.

Bu bakımdan bir filmin yapımı kadar, nerede kime gösterileceği de çok önemli temel bir sorundur.

## ÖRGÜTLENME GEREĞİ

Nezih COŞ

Konumuz “Türkiye’de İleriyeye Dönük Sinema” ve bunun oluşumu için gereken koşullardır. Burada hemen “İleriyeye Dönük” bir sinema deyiminden ne anladığımızı belirlememiz gerekmektedir.. Bilindiği gibi Türkiye bugün, emperyalizmin, tekeli yabancı sermayenin etkisi altında bulunan geri-biraktirilmiş bir üçüncü dünya ülkesidir. Bu nitelikte bir ülkede **ilerici sinema** herşeyden önce emperyalizme ve onun işbirlikçisi durumundaki egemen sınıflara karşı ve **emekçi sınıflardan yana bir sinema** olmalıdır; ezilen kitleleri uyandırıcı, silkindirici, devrimci bir sinema olmalıdır. Oysa bugünkü Türk sineması egemen sınıfların çıkarlarına dönük bir çizgide, yoz bir kültür düzeyini seyirciye, kitlelere benimsetme çabasıdadır.

Bu durumda önce şunu sormamız gereklidir : Belirlediğimiz anlamda bir “ilerici sinema” bugünkü Türk sinema piyasasının koşulları içinde gerçekleştirilebilir mi? Benim buna kısa bir yanıtım olacaktır : HAYIR.. Sinema piyasası bugün, yapısı gereği sermayeci sınıfın ideolojisine hizmet eder durumdadır. Bugünkü yapıya egemen olan **aracı-tefecî** sınıfların izledikleri kültür politikası, faşist sansür mekanizmasının da katkısıyla yoz ve gerici bir çizgi göstermektedir. Sosyal demokrat ve özgürlükçü iktidar, sansürü islah edip, aracı-tefecî’yi piyasadaki silecek birtakım tedbirler alsa bile, kendi dağıtım mekanizmasıyla birlikte **tekeli sermayenin** Yeşilçam’a sükun etme eğilimi belirgin bir biçimde dikkati çekmektedir. Bu, yakın bir gelecekte kaçınılmaz bir gelişim olarak kendini gösterecektir sanıyoruz. Bu gelişim içinde Türk sinemasının bugünkü büyük firmalarının da aralarında yeni birleşmelere, ortaklıklara, yönelmesi de doğallıkla karşılanmalıdır. Bu ortamda ilerici sinemacı için **uzlaşma** ve **tâviz** de kaçınılmazdır; bu tâvizler ise amaçlananı ters yönde etkileyecek somut olumsuzlardır.

Bir de geçmişe bakıp şunu soralım : Bugüne kadar Türk sinemasının bünyesinde emekçi sınıflardan yana bir sinemanın gerçekleştirilmesi yolunda çabalar olmamış, olamamış mıdır? Devede pire kabilinden olmuştur, ama genellikle etkisiz bırakılmışlardır. KARANLIKTA UYANANLAR, UMUT, BITMEYEN YOL gibi filmler bunlar arasındadır. Bu filmlerden KARANLIKTA UYANANLAR, kısa bir gösterim süresinden sonra rafa kaldırılmış, BITMEYEN YOL ise ticarî olarak seyirci karşısına çıkamamıştır. UMUT, sansürün hisminden neden sonra kurtulabilmiş, yönetmeni Yılmaz Güney, filmini izinsiz olarak Cannes Şenliği’ne yolladığı için mahkemelere verilmiş, kendi sorunlarının perdeye yansımaları bekleyen geniş emekçi kitleleri ise “karamsar” sonuna karşın “Güney’in bu filmini dahi büyük bir susuzlukla benimsemişlerdir.. Bunlar olumlu ve olumsuz yönleriyle piyasanın düzeni içinde yapılmış başlıca **alternatif** örneklerdir ve piyasa düzeni içinde gereken seyirciye ulaşmaları görüldüğü gibi oldukça zordur. Piyasanın iyi ni-



yetli denen yapımcısı için dahi bu tür denemelere girişmek daha işin başın da büyük bir "risk"tir. Giderek yapımcı için bu tür filmleri çevirmek, bunların piyasada gösterilebilme ve sansür engellerini aşmaktan başka "iş yapmalarına" bağlıdır.. Yani Türk sinema piyasası içinde toplumcu mücadele amacıyla çevrilecek her film, şartlanmış ve heterojen nitelikteki seyirci karşısında "iş yapma" gibi bir başka engelle karşı karşıyadır. Bu da istenen sinemanın yapılması yolunda büyük bir çelişki, giderek açıkça tâviz gerektiren bir durumdur. Yeşilçam içinde küçük yatırım ve küçük kârlar sistemi içinde çalışan ve bugünkü düzende büyük sinemalara filmlerini sokamayan küçük firmaların, istenen sinemanın savaşını verebilmeleri de aynı tâvizlerden geçmektedir; üstelik küçük bir firmadan bu sinema savaşını beklemek daha doğru ama daha güç bir olgudur.. Kısaca Yeşilçam, bugünkü ve olabilecek değişimleri düşünüp ilerdeki ortamıyla da **ilerici** ve **toplumcu** bir sinema için tıkanık bir çevre olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu genellemelerimizden sonra Yeşilçam içinde genç kuşak yönetmenlerinin de şimdiye kadarki oluşum süreçlerine özel planda, bir göz atmakta yarar vardır. Türk sinemasında bir toplu yenilenmenin dikkati çektiği yıllar 1960 ve 1965'ler olmuştur. 1960'da ortaya çıkan yeni sinemacılar daha çok akıcı, rahat, düzgün bir anlatım dilinin araştırmasıyla dikkati çekmişlerdir. Bu oluşum 1960 öncesinde Fransa'da görülen Yeni-Dalga akımının etkilerini taşımaktadır.. 1960 sonrasında da **toplumsal gerçekçilik** diye nitelenen bir akımın bünyesinde kimi yeni yönetmenler ortaya çıkmış, bunlar kimi yönleriyle "gerçekçi" öğeler taşıyan, bütünüyle tutarlı sayılamayacak örnekler vermişler, 1965 sonrasında AP iktidarıyla birlikte "toplumsal gerçekçilik" de akım olmaktan uzaklaşıp, tek tük örnekler verebilen bireysel denemeler biçimine dönüşmüş, giderek etkisini yitirmiştir.

Bu süreç içinde dikkati çeken nokta, genç yönetmenlerin "gerçekçi" öğeler taşıyan birkaç örnekten sonra, yetersiz olan toplumcu çizgilerini dahi yitirmeleri, piyasanın koşullarına ayak uydurup, iş filmleriyle kendilerini tüketmeleri olmuştur. Genç yönetmenlerin karşılarında da birbiriyle bağıntılı engeller yer almıştır : Yapımcıyla uzlaşma zorunluğu; iş filmi yapma engeli; bu engeller aşıp da film iş yapmazsa işsiz kalma engeli.. Türk sinemasının iç yapısında yıllardır egemen olan ilişkiler düzeni, bütünüyle deyimine uygun olmasa da kapitalist bir ülke sinemasının ilişkiler düzeninden farklı olmamıştır. Yönetmen, kişi olarak kendini varetme, kabul ettirme savaşındadır Yeşilçam'da. Mücadele **tekil** bir mücadeledir. Yıllardır bu "tekil" mücadeleyi sürdüren yönetmenlerden birşeyler yapmaları beklenmiş, yapılamayınca, yönetmenin çalıştığı piyasa düzeni değil de yönetmenin kendisi eleştirilmiştir. Açık olan durum şudur : Piyasa içinde genç yönetmenlerin yapımcısından, sansüre kadar "tekil" mücadelelerle, üstelik "toplumcu sinema" yapmalarını beklemek, bunun her az gelişmiş ülke sinemasında olduğu gibi Türkiye'de de gerçekleştirebileceğini savunmak Satyajit Ray'dan örnekler getirmek, "ilerici sinema" savaşının tek yolunu bu biçimde benimsetmek ve Türk sineması koşulları içinde birşey yapamayanları eleştirmekle işi halledeceğini sanmak, yanlış ve düzenin genel yapısı-

na aykırı bir düşünce biçimidir. Yıllardır piyasaya girip girip, başarısızlığa uğrayarak çıkan aydın kesimden kişilerin durumu bu görüşün en hazin örnekleridir. 1966'dan beri Türk yazar ve yönetmenlerinin Jean Douchet gibi yabancı sinema adamlarından bekledikleri ve aldıkları öğütler de bu "tekil" mücadeleler, bu kendini kabul ettirme, **isim olma** ve dünya sinema piyasasında tanınma yollarıdır. Bu çabasında başarı kazanacak bir Türk yönetmeni, yine kapitalist ülkelerin bilinen "yaratma" sistemi içinde isim olacak ve geniş kitlelere belki de hiç birşey olmadığı halde benimsetilecektir. Jean Douchet'nin bu saptırıcı önerileri, bugün dahi kimi aydınlarımız arasında Türk sinemasının kurtuluşu yönünde ileri sürülen başlıca yollar arasında gösterilmekte, Türk sinemasında Truffaut, Chabrol gibi batılı "isim sahibi" sinemacılardan yetiştirilmek istenmektedir.

Sözlerimizi özetlersek; Yeşilçam'ın içinde "tekil" mücadelelerle girebilecek ve genellikle seyirci kitlelerine çok az ulaşabilecek yapıtlar ortaya koyarak başta kabaca belirlediğimiz anlamda "ilerici", "toplumcu" sinema savaşı verilemez. Bu konuda oyuncu olarak seyircisine kendini önceden sevdirmiş bir sanatçı olan Yılmaz Güney'in durumu da çok farklı değildir. Güney'in bundan sonra yapacağı filmler de açık, belirgin toplumcu boyutlar taşımadıkça, önceki kimi yapıtları gibi piyasa tarafından benimsenebilecektir. Ancak Güney'in de emekçi sınıflardan yana sert toplumcu filmlere yöneldiği anda susturulması, engellenmeye çalışılması, çifte sansürlü Yeşilçam'da olağandır. Yeşilçam içi toplumcu sinema mücadelesinde Güney'in durumunu da çok parlak görmediğimizi burada belirtelim.

Değinmek istediğim bir konu da **seyirci** sorunudur : Bugün Yeşilçam'ın dışında bağımsız 16 mm'lik çalışmalar yapan arkadaşların bir kısmı, Türkiye'de toplumcu bir sinema hareketinin Yeşilçam içinde gerçekleşebileceğini, dışarda ise bir hareketin dahi oluşamayacağını savunmaktadırlar. Bu arkadaşların haklı olarak dayandıkları nokta, Yeşilçam dışı sinema çalışmalarının seyircisiz kalacağı ve yapım finansmanlarının da zor sağlanacağı noktasıdır. Yani "parasızlık" ve "seyircisizlik"... Film nasıl yapılacak ve kime gösterilecektir. Oysa Yeşilçam'da çalışmak hem **yapım olanağı** bulmak, hem de **hazır seyirci** elde etmek anlamını taşımaktadır. Ancak Yeşilçam'ın seyircisi aslında **genel ve karmaşık** bir seyircidir. Bu seyirci kitlesi içinde toplumun düşünce ve eylem yönünden dinamik olan, (çalışan dar gelirli esnaf ve memurlar, işçiler, öğrenim çağındaki gençler) kesimleri olduğu kadar, dinamik sayılmayacak (ev kadınları, emekliler, okumayan ev kızları, küçük çocuklar) gibi kesimleri de yer almaktadır. Aslında seyircinin beğenisi diye somut bir ölçü de yoktur. Bir film, mutlak bu seyirci kesimlerinden bir bölümü için iyidir, ötekiler için kötüdür. Bugün bir tür film bir işletme bölgesinde iş yapmazken, bir başka işletme bölgesinde "iyi gitmektedir". Yani aslında Yeşilçam için de bir **hazır seyirci yoktur**. Filmler el yordamıyla, önceki filmlerin gişe başarılarına bakarak ve bölgeler için çevrilmektedirler.. O halde genç yönetmen arkadaşların Yeşilçam'ı hazır seyirci kaynağı görmesi yanlış bir görüştür. Yeşilçam içinde yapılan bir toplumcu filmin gereken seyirciye ulaşamaması dahi söz konusudur.



O zaman "İleriye Dönük Türk Sineması" nasıl oluşacaktır? Bunun bizce tek yolu vardır: Belirli bir dünya görüşü asgari müşterekinde birleşecek sinema yapan kişilerin bir **yapım ve dağıtım örgütü** oluşturmaları; Yeşilçam'ın heterojen seyirci potansiyelinden vazgeçip, yönelecekleri seyirciyi saptayarak, filmlerini onlara göre çevirmeleri ve ortaya çıkan yapıtları istenen seyirciye ulaştırmak için de çaba harcamaları. Yani filmi yapmak ve örgütsel olarak dağıtmak. Bütün dünyada kapitalist sinema piyasalarının dışında toplumcu öyle hareket eden sinemacıların başlatıp, sürdürdükleri çalışma biçimi budur. **Alternatif sinema** ya da **Paralel sinema** diye adlandırılan bu sinema gurupları, bugün dünyanın her köşesinde varlıklarını duyurmakta, örgütler arası ilişkiler kurmakta ve saptadıkları seyirciye yönelik çalışmalarla **ilerici sinema**'nın en direkt ve kolektif yoldan gerçekleştirilmesine çalışmaktadırlar. Bu örgüt çalışmalarında "isim" olmak, dünyaca ünlü bir "sinemacı" haline gelebilmek endişeleri yoktur. Herşey ortak, kolektif ve birliktedir. Amaç, toplumun değişmesi yönünde, sinemanın üstüne düşen görevini "ticarî piyasa düzeni"nin çarkları dışında gerçekleştirmektir. Bugün burjuva eğitimiyle şartlanan ve sinema zevki de bu eğitimle belirlenen sinemaseverler için de **örgüt** görüşü doğal olarak yabancı ve ters gelecektir. Ama yapılması gereken çalışma da bizce bu anlayış düzeyine ulaşabilmek, kişisel kaprisleri, sürtüşmeleri, çekememezlikleri bir yana bırakıp, Türkiye'de de **bağımsız bir sinema** için elbirliği etmektir.

**Alternatif sinema** örgütleri genellikle 16 mm. ile çalışmaktadırlar. Ancak yapılacak çalışmaları 8, 16, 35 mm. diye sınırlamamak, sinemayı bir bütün olarak görmek gereklidir. Sorunu "kısa film hareketi" olarak almak da yanlıştır. Sinema piyasasının küçümsediği, aşağıladığı "kısa film" olgusu, aslında genel sinema olgusundan ayrı olarak düşünülmemelidir. **Örgüt**, 16 mm. lik film yapacağı gibi, 35 mm. lik de yapabilir ve 16 mm. lik film dağıtacağı gibi, 35 mm. lik film de dağıtabilir. Kısa film yapıp dağıtacağı kadar uzun film de yapıp dağıtabilir. Önemli olan **fikri bağımsızlık** olduğu kadar, **ekonomik bağımsızlık** da kazanmaktır. Kurulacak örgütün iç dinamiği de şudur: Dağıtılan film, yapım için finansman sağlayacaktır

Dünya yüzünde "politik" bir çizgi gösteren bu tür örgütlerden örnekler de verebiliriz. Örneğin Fransa'da 16 mm. ve 35 mm. film yapan COLLECTIF JEUNE CINEMA ve SLON gurupları vardır. Bunların çoğu çalışmaları, işçilerle birlikte yapılmaktadır. A.B.D.'de Jonas Mekab'ın "apolitik" ve "deneysel" filmler yapan NEW YORK FILM MAKERS CO-AP. gurubuna karşılık, New York ve San Francisco'da NEWSREEL gurubu marksist sinema çalışmaları yapmaktadır. İngiltere'de THE OTHER CINEMA özellikle dağıtım konusunda en yoğun olan örgütlerden biridir. Yine Londra'da bir dağıtım örgütün olarak kurulan POLITKINO, Godard'dan, Rocha'ya, Chris Marker'den Jean-Marie Straub'a kadar çeşitli politik film yönetmenlerinin filmlerini, Üçüncü Dünya'dan gelen tüm film, kitap ve sinema dergilerini dağıtmaktadır. Benzeri yapım ve dağıtım örgütleri, Belçika'dan Kanada'ya, Batı Almanya'dan İsveç'e kadar çeşitli ülkelerde çalışmaktadırlar... Yalnızca Fransa'da 16 mm. politik filmlerin dağıtımını yapan 10'dan çok örgüt var-

dir. Bunların çoğu Paris'te, bir kısmı da taşra kentlerinde örgütlenmişlerdir... İtalya'da ünlü oyuncu Gian Maria Volonté'nin de yapımına katıldığı 16 mm. lik işçi filmleri vardır. Bunlar özel bir dağıtım düzeni içinde emekçi kesimlere gösterilmekte, tartışmalar yapılmakta, sinema, kitlelerin uyanması ve bilinçlenmesi yolunda etkin bir araç olarak kullanılmaya çalışılmaktadır

Türkiye'de Yeşilçam dışında oluşturulmuş bağımsız sinema deneyleri yok değildir. Ancak bunların büyük bir kısmı "tekil" çabalarla meydana getirilmiş ve salt sinema yapmış olmak için çevrilmiş önemsiz amatör filmlerdir. Bu filmlerin çoğu Hisar Senteğinde ya da eş dost toplantılarında gösterilmenin ötesinde bir yayılma ve dağıtılma durumu göstermemiş, en çok Sinematek, sinema kulüpleri gibi genellikle küçük burjuva aydınlarının gittiği derneklerde gösterilip geçmiştir. Ancak unutulmaması gereken yan, bu filmlerin de geniş kitlelere seşlenebilmek amacıyla çekilmiş yapıtlar olmamasıdır. 1968'lerde kurulan **Genç Sinema** dergisinin çevresinde oluşan bir küçük sinema meraklısı gurubun çabaları ise yeterli bir düzeye gelememiştir. Aynı dergide yazı yazan bu arkadaşların da ortak bir sinema çabasını sonuna kadar sürdürememeleri, "tekil" kalmaları dikkati çekicidir. Bu gurubun dağılmasında 1970 sonrasının çalkantılı politik olaylarının da etkisi olmuştur.

Bugün, 8 mm. den çok, 16 mm. yi esas alıp, yeniden örgütlü sinema çalışmalarına gitmenin gereği vardır. "Yedinci Sanat" dergisinin yöneticileri, Yeşilçam içinden gelecek olumlu dinamiklere de sırt çevirmeden, Yeşilçam dışı bağımsız sinema çalışmalarına hız verebilmek ve bu çalışmaları toplumun dinamik seyirci kesimleri önüne çıkarıp değerlendirebilmek amacıyla, bugünden bu tür bir toplu çalışma girişimine önyak olmuşlardır. Kısa ya da uzun, Türkiye'de gerçekleştirilmiş tüm "toplumcu sinema" örnekleri, gezginci ekipler oluşturularak yurdun dört bir yanında (condikalarında, öğrenci ve öğretmen birliklerinde, halkevlerinde, parti lokallerinde, köylerde vb..) gösterilecek, tartışılacak, seyircinin tepkileri araştırılacak, bu gösterilerin gelirleri yeni film çalışmaları ve organizasyon olanakları için finansman kaynağı olarak toplanacaktır. **Önemli olan Yeşilçam'ın yoz sinema mantığına bir alternatif olabilmek, kurulacak yapım ve dağıtım mekanizması içinde yeni ve toplumcu bir sinema hareketini başlatmaktır.**

#### DÜZELTME :

Geçen sayımızda yayımlanan "1. BÜSK Kısa Film Yarışması Üstüne" başlıklı yazının "Bir Kıyaslama ve Sonuç" bölümünde önemli bir dılgı yanlış olmuştur. Üçüncü satırdan başlayarak doğrusu şu şekildedir : 8 mm.: 1967: 30 film; 1968: 31 film; 1969: 17 film; 1970: 15 film. 16 mm.: 1967: 10 film; 1968: 15 film; 1969: 7 film; 1970: 4 film. Düzeltir, özür dileriz.



# Ayın konuşması

**Senaryocu - Yönetmen**

## Vedat Türkali ile konuşma [ 1 ]



**BIYO-FILMOGRAFI :** Asıl adı Abdülkadir Pirhasan olan Vedat Türkali, 1919'da Samsun'da doğdu. Liseyi Samsun'da bitirdi. Millî Savunma Bakanlığı hesabına, askerî liselere öğretmen olmak üzere, İst. Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji bölümüne girdi. Mezun olduktan sonra 1943'de Akşehir'de lise edebiyat öğretmenliği yaparak hayata atıldı. Askerî liselerde öğretmenlik yaptı. 1951'de T.C.K.'nın 141. maddesine aykırı davranıştan suçlanarak tutuklandı, 9 yıl ağır hapis cezasına çarptırıldı. 1958'de yedi yıl yattıktan sonra, Meşruten Tahliye Kanunu gereğince şartlı olarak serbest bırakıldı. Babilî'de editörlük yaptı. Bir rastlantı sonucu senaryo yazmaya başladı. Bugüne kadar 20-25 kadar senaryo yazmıştır. 1965 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "Karanlıkta Uyananlar" ile "en iyi senaryo" ödülünü aldı. 1965'ten sonra sinemadan uzaklaşıp oyunlar yazdı. "141. Basamak" adlı oyunu Ankara'da bir sezon "Halk Oyuncuları" tarafından sahnelendi, bu oyunun kitabı Ararat Yayınevi tarafından bastırıldı ama 12 Mart gelince yayımlanmadı. "Dallar Yeşil Olmalı" oyunu TRT başarı ödülünü aldı. "Bu Ölü Kalkacak" adlı oyunu da yine TRT yarışmasında övgüye değer bulundu. Türkali üç kez de film yönetmenliği yaptı. Aşağıda Türkali'nin imzası bulunan senaryoları büyük harflerle, çeşitli nedenlerle imzası bulunmayan senaryoları da küçük harflerle belirtilmiştir :

1961 : OTOBÜS YOLCULARI (E. Göreç), DOLANDIRICILAR ŞAHI (A. Yılmaz), Allah Cezanı Versin Osman Bey (A. Yılmaz), KIZIL VAZO (A. Yılmaz), TATLI BELÂ (A. Yılmaz); 1962 : BİR GECELİK GELİN (A. Yılmaz), ÜMİTLER KIRILINCA (O. Arıburnu), ÜÇ TEKERLEKLİ BİŞİKLET (L. Akad); 1963 : ŞEHİRDEKİ YABANCI (H. Refiğ), BELALİ TORUN (M. Ün), Yavaş Gel Güzelim (M. Ün); 1964 : Öp Annenin Elini (M. Ün), ERKEK ALİ (A. Yılmaz), AYRILAN YOLLAR (E. Göreç), KIZGIN DELIKANLI (E. Göreç), KARANLIKTA UYANANLAR (E. Göreç); 1965 : SOKAKTA KAN VARDI (V. Türkali); 1971 : Malkoçoğlu, Ölüm Fedaileri (R. Jöntürk); 1972 : Kopuk (V. Türkali), Kurt Bey (S. Duru), Korkusuz Aşıklar (V. Türkali); 1974 : BEDRANA (S. Duru)

Y.S. — Vedat Bey, edebiyat öğretmeni iken fikir suçundan içeri girdiğinizi biliyoruz (1951). 7 yıllık haptiden sonra senaryo çalışmalarınız nasıl başladı acaba?

V.T. — Sinema zaten tutkuluşu olduğum bir konuydu. Üniversite yıllarında en çok izlediğimiz şey filmlerdi. Sinema için düşlerimiz vardı, çalışma özlmleri duyardık, ama o çağa sinema bizim için gerçek değil, sadece bir düştü.. Cezaevine girdikten sonra uzun yıllar sinema üzerinde yeniden düşünmek ve sinemayı yeniden öğrenmek olanağını buldum. Benim sinema konusunda ilk hocam, cezaevinde kendisinden teknik notlar aldığımız Nijat Özön'dü. Özön üç-beş ay sonra aramızdan gitti. Ankara'dan gelmiş genç bir çocuktı. Geldiği zaman kendisine büyük sevgi duyuyorduk. Ama yeri gelmişken açıklayayım, kendisi şu anda büyük nefret duyduğum kişilerden biridir. Sebebi de şudur: Özön 141. maddenin 7. fıkrasından yararlanarak çıkmıştır. Bu madde aşığı yukarı şu anlama geliyordu: "Eğer bir sanık, bir tutuklu, tutukluluk süresinde ve mahkemede pişmanlığını belirtici davranışta, birtakım itiraflarda bulunur, arkadaşlarını ele verirse, cezasının dörtte üçü başlanabilir". Bu maddeye sığınarak birçok kişiler cezaevinden çıktılar. Örneğin Kemal Bekir, Ulvi Uraz, Aclan Sayılğan... Hatta Ulvi'yle bu yüzden uzun yıllar konuşmamışım. Ama hiçbirisine Nijat Özön'e duyduğum kızgınlığı duymadım. Bu belki de daha önce kendisine fazla değer vermemden doğdu. Özön savunmasında bütün geçmişini lânetleyen, adeta bir teslimiyet içinde birtakım şeyler yazmıştı. Ama asıl önemlisi şuydu. Biz 1951'de Türkiye Gizli Komünist Partisi üyesi olmaktan sanık olarak tutuklanmıştık. Ankara örgütüne bağlı kişiler ise bir yıl sonra tutuklandılar. O günlerde, işte bugün de Türk aydınının başına belâ olan 141. madde yeniden meclise getirilip, cezalar arttırılmıştı. Örgüt mensupları eskiden iki yıl alıyorsa beş yıla çıkarıldı, yöneticiler iki yıla sekiz yıl almaya başladılar. Yeni kanun çıktıktan sonra Ankaralıların hâlâ eyleme devam ettikleri söylentisi çıktı. Ankara baş yöneticisi yeni kanun çıkar çıkmaz faaliyetlerini durdurduklarını iddia ediyordu. Zaten merkez yeni kanun çıkınca hemen tevkif edilmişti. Savcı ise bu dönemde de Ankara'da gizli örgüt çalışmalarının sürdüğünü ileri sürüyor ve yeni kanunu uygulamak istiyordu. İşte bu noktada, özgürlüğüne kavuşmuş bulunan Nijat Özön'ün savunması savcıya açıkça yardımcı oluyordu. Özön, açıkça itirafı başvurarak, gerçeğe uymadığı halde Ankara'da bazı kişilerin merkezden ayrı olarak yeni kanun döneminde de faaliyete devam ettiklerini söylüyordu. Bu suçlamalar birçok kimselerin haksız yere uzun yıllar cezaevlerinde kalmalarına neden olmuştur. Bugün benim sinemadaki ilk öğretmenim olan Nijat Özön'e kızgınlığım bu olaydan ötürüdür. Yoksa kişisel hiçbir zarar görmedim kendisinden. Başkaları da aynı davranışlarda bulundular, Kemal Bekir gibi. Ama bunlar daha çok birbirlerini suçluyorlardı. Bir de Aclan Sayılğan vardı biliyorsunuz. Ona söyleyecek bir sözüm yok.

## İLK SENARYO ÇALIŞMALARI

İş, Nijat Özön'ün bize haptiste yazdırdığı notlarla bitmiyor tabii. O notları tutan birkaç düzine kişiden hiçbirisi bu işe devam etmediler. Benim ise 1958'de cezaevinden çıktıktan sonra yapacak bir işim yoktu. Başvurmadığım yer kalmamıştı. İş vermiyorlardı. Bir ara editörlük yaptım Babıâli'de. Rifat Ilgaz ve Süavi diye bir arkadaşla Gar Yayınları'nı durup, mizah yayınları yaptık. Ilgaz'ın "Hababam Sınıfı"nın üçüncü cildini, "Bizim Koşuş"unu bastık. Üçüncü kitap olan "Mizah antolojisi" ile yayınevi kapandı. Zaten sevmeyişim, zorla yaptığım bir işti.. Bu defa bir kitap hazırlama işine giriştim. "İnsanlık için kendilerini feda edenler" adı altında insanlığın ileri adımlar atması için hayatlarını vererek öcünü almış bazı tarihsel kişilikleri tanıtan bir çocuk kitabı üstünde çalıştım.. O zamanlar sinemada asistanlık-senaryo yazarlığı gibi işler yapmaya çalışan genç bir çocuk, Yılmaz Güney, benim ortaklardan birinin arkadaşıydı. Sık sık gider gelirdi yayınevine. Yakın bir dostluğumuz oldu böylece genç Yılmaz'la. Sinema için ortak özlmlerimiz vardı. Edebiyat ve sanat konularında da ortak yanlarımız olması bizi daha



da yakınlaştırıyordu. Yılmaz beni bir gece Galatasaray'da gece kulübü gibi bir yere götürdü, orada Kemal İnci diye bir çocukla tanıştık ve bana ilk kez "Hoca" lakını nedense o etti. Hoca adı bana öylece kaldı. İnci, çektikleri bir film için senaryo yazmamı istedi o akşam. Biz de zaten Yılmaz'la onun "Dönüş" adlı senaryosu üstünde çalışıyorduk. Bir yandan da kitabı bitirememiştim ve borç içindeydim. İnci, bana tekrar gelip iknaya çalıştı ve Suphi Kaner'in oynayıp yönettiği "Üsküdar İskeleyi" filminin çekimine çağırdı. Ben de gittim ve sette sufle vererek, üçüncü asistanlıktan filan başlamış olduk sinemaya. Tabii kitap, mitap hepsi kaldı. Filmin biraz senaryo çalışmalarına da katılmıştım. Onların çok ilkel anlatılmış bir hikâyeleri vardı; ben ona biraz şekil vermeye çalıştım ve dialoglarını yazdım. Çekerken bazı yerlerini değiştirdiler zannediyorum. O da yarım kaldı; sonradan Suphi aldı başını, çekti, gitti. Son kısmına biz katışamadık

Y.S. — O yıllarda sinemaya gidiyor muydunuz? Filmleri izler miydiniz?

V.T. — Benim sinemaya girmem, o yıllarda bir hayaldi aslında. Ben daha çok sinema seyircisiydim. İçerden çıktuktan sonra bir yıl sürekli yerli filmlere gittim. Merakım da şu: bu adamlar ne yapıyorlar, neler çekiyorlar, halkla ilişkileri nedir? Ben hep gençlere onu tavsiye etmişimdir. Senaryo, sinema talan diyenlere önce gidin ve sürekli yerli film seyredin. Herhalde sinemamızda en çok yerli film seyreden sinemacılarımdır. Bugün bile genellikle bahar ve yaz aylarını geçirdiğim güney kasabalarında haftada üç-dört gece yerli filmler seyredirim. 1960'larda yerlinin yanı sıra yabancı film de görüyordum tabii. Ama o zamanki sinema ortamı polis terörünün en ağır bastığı bir yerd ki hiç kimse de bu ortamda sinemaya geçebileceğine ihtimal vermiyordu. Bu benim için de hayaldi önceleri.

Y.S. — Senaryo çalışmalarınız nasıl gelişti?

V.T. — "Üsküdar İskeleyi"'nin çekimi sırasında, aynı zamanda filmde oynayar. Kemal İnci, Türkiye'nin en iyi montajcısı olduğunu söylediği Ertem Göreç'e benden bahsettiğini, Göreç'in de beni görmek istediğini söyledi ve tanışıp "Üsküdar İskeleyi" üstüne Göreç'le de çalışmaya başladık. Göreç gerçekten değerli bir teknik elemandı. Filmin birkaç sahnesini de o çekti. Ama çalışması, bir komedi olan filmin üslubuna yatkın gelmemiştii bana. Ben sinemaya geldiğimde, teorik olarak gerçekten bugünkünden çok şey biliyordum. Ama o zaman bildiklerim hep rafta kalıyordu. Hep söyledim, yine de söyleyeceğim: "Kitaplardan sinema üstüne birşeyler öğrendim ama sinemayı asıl sinemacılarıdan ve Yeşilçam'dan öğrendim. Çünkü Yeşilçam'da sinema yapılıyor."

Ertem Göreç'le tanışmamız gerçekten yeni bir dönem yarattı. Bundan sonra bizim kitap-mitap hikâyesi iyice rafa kalktı. Çünkü vakit yoktu, işin havasına girmiştik artık. Ertem'le ortak birtakım düşlere giriştik bu sefer. İlk çalışmamız "Kardeşler" adıyla hazırladığımız bir senaryoydu. Bu, daha sonra "Ayrılan Yollar" adıyla çevrildi. Sonra Be-Ya Film'e (Nusret İkbal) "Otobüs Yolcuları"nı yaptık. O zamanlar Memduh Ün'ün asistanı olan ve onun baskısı altında bulunan Ertem Göreç'e bu filmle kişiliğini gösterme ve yönetmen olarak bir filmin sorumluluğunu üstlenme konusunda benim de bir desteğim, yardımım olmuştur. Ertem'le birbirimize güveniyorduk. Ben senaryosunu yazarım, sen de yönetirsin dedim ve başladık. Ertem o güne kadar Memduh Ün'e bir film yapmıştı. "Otobüs Yolcuları"nın çekimi sırasında piyasada hemen başladılar tabii, adettir, bizde piyasaya yeni biri geldi mi hep yolunu keserler, tekerine taş korlar. Bizi de yine yıpratmaya çalışıyorlardı. Ama film bomba gibi çıktı sonunda piyasaya. Ve zannediyorum, o günkü koşullar içersinde Türk sinemasına da önemli bir katkı olmuştur. Ve Ertem Göreç'in de başarılı filmi olmuştur. "Otobüs Yolcuları" zamanı için pahalı bir film idi. Yani siyah-beyaz filmlerin 150.000 liraya çıktığı zamanda 320.000 liraya filan çıktı. Bugün o fiyata renkli film yapıyorlar. Esirgemedi Nusret Bey. Ama film de güzel oldu ve ayrıca büyük de kârlar getirdi. O zamanlar vizyonlar çok yapılabilirdi, şimdiki



Halit Refiğ / ŞEHİRDEKİ YABANCI (1963)

gibi değildi. Adana işletmecisi filmin 10 vizyon gördüğünü iddia ediyordu.

Bir de şunu belirteyim ki, 27 Mayıs gelmeseydi, geçmişte bir siyasal suçlamadan geçmiş bir insan olarak sinemada bana bu "Otobüs Yolcuları" senaryosunu yazma olanağını verirler miydi bilemem. Pek zannetmiyorum. Hatta benim asıl adım Abdülkadir Pirhasan'dı (aslında da Demirkan'dı; sonra bu soyadını hiç sevmeyişimden Pirhasan'ı almıştım). Ama sinemaya girdiğim zaman müstear ad kullanma zorunluğu duydum. Onun için Vedat Türkali yaptık adımızı ki bilmesinler talan diye.

"Otobüs Yolcuları"nı yaptığımız sıralarda Atıf Yılmaz'la tanışmıştık. Yılmaz'la, Orhan Günşiray o zamanlar "Yerli Film" adlı şirketi kurmuşlardı. Bu şirkete "Dolandırıcılar Şahı"nın senaryosunu yazdım. Kasaba gerçeklerine ve belli bir ölçüde de Türk aydınlarının sorunlarına değinen bir film. Atıf'ın elindeki bir hikâye taslağından yola çıkmıştık. Bu hikâyede bir kasabaya bir dolandırıcı geliyor da ben Kore kahramanım diyor, halkı dolandırıyor talan.. Önceden istediğim halde okuyamadığım bu metirden yola çıkıp ortak çalışmalarla bu filmi yaptık. Bu da o günün koşullarında biliyorsunuz önemli bir film. Yazık ki pek sahip çıkılmıyor bugün.. "Dolandırıcılar Şahı"nın iş durumu da çok iyi oldu. Film "Yerli Film" şirketinin dayanak filmlerinden biri olmuştu. Aslında bir film iyi hazırlıkla, iyi çalışmayla yapılmış, kendi kurallarına saygılı olmuş ve o kuralları da işlerliğe kavuşturabilmişse iş yapabiliyor.

## ZORUNLU TAVİZLER

Benim 27 Mayıs sonrası döneminde, Türkiye'nin kavuştuğu yeni koşullar ve bize bu koşulların yarattığı olanaklarda, en büyük isteğim, tutkum, Türk halkına, ona yararlı olabilecek ve halkçı birikime katkıda bulunabilecek sinema çalışması yapmaktır. Tabii bunun içerisinde belki bazı aydınlarımızın küçümseyerek söyledikleri "popülizm" eğilimleri de vardı. Ama biz bunu bilerek göze alıyorduk. Çünkü başka bir çözüm yolu, hele o günler için, geçerli değildi, yani gerçekçi olmuyordu. Yeşilçam'ın kullandığı birtakım

kalıplar kaliteli sinema açısından belki istenmeyebilir, değerli bulunmayabilir. Ama halkın bu alışkanlıklarını ya kompozisyonlar içerisinde, iyi sentezlerde, halkın yararına olan bir yörelerdeki yapıtlarda kullanmak tek yoldu. "Otobüs Yolcuları" da, "Dolandırıcılar Şahı" da denenmiş kalıpları, halka birşeyler verebilen ve yeni bir düşünce ufku açan bir sentez içerisinde kullanma çabasıdır. Ben, emekçi halkımıza sinema yoluyla yararlı olma tutkumu her sene en azından bu yollu bir film senaryosu ile gerçekleştirmeye çalışıyorum. Tâvizler de veriyorduk. Meselâ bu arada, Allah günahlarımızı affetsin, bir "Allah Cezanı Versin Osman Bey"de yaptık, "Kızıl Vazo", "Tatlı Belâ" vb. de yaptık ama "Otobüs Yolcuları" da yaptık, "Şehirdeki Yabancı", "Dolandırıcılar Şahı" vb. de yaptık.

Y.S. — Sözü ettiğiniz zorunlu tâvizler verme durumu, aslında Türk sinemasında bugün için de söz konusu. Aynı şey yine devam ediyor. Sizin o günkü ortam içinde belli ölçülerde haklı gördüğünüz bu tavır, daha sonraki bu bir türlü vazgeçilemeyen ve bir yönden de zararlı eğilimin başlangıcı olmadı mı? Bu yönden olumsuz bir gelenek yerleştirmede mi?

V.T. — Bence devrimci herşeyden önce ayakları yere basan adamdır. Gerçek devrimcinin tutumuyla, kendini devrimci bilen ve ilerici sayan sanatçının tutumu biraz farklı olur. Bilmem bu ayrımı iyi belirtebildim mi. Gerçek devrimci aslında içinde bulunduğu toplumun koşullarını iyi hesaplar ve yapabileceğini yapar. İlerici sanatçı da kendini bazen toplumun koşullarının olanaklarıyla sınırlı görmeyebilir ama bu bireyci bir davranış olur. Ben şu koşullarla şu istediğim filmi, gönlümce yaparım yahut yapmam der. Ben o zaman bunu deseysen, bana ne "Otobüs Yolcuları"nı, ne "Dolandırıcılar Şahı"nı, ne de "Karanlıkta Uyananlar"a kadar gelen birçok filmin senaryosunu yazdırırlardı. Yazdırırmazlardı. Gerçekçi tutum dediğim budur. Yalnız bunu da ayarlamak, dengesini bulmak kolay değil. İnsan sürekli kendisini oto-kontrol, öz-eleştiri ve oto-sansür baskısı altında tutmak zorunda. Bu bir irade meselesidir, hazırlıklı olma meselesidir, devrimci tutum işidir. Size şu kadarını söyleyeyim, "Karanlıkta Uyananlar" bu alışverişin son noktası oldu, ondan sonra bana bir "Otobüs Yolcuları" bile yapma olanağı tanımaz hale geldiler. Ben de yavaş yavaş sinemadan uzaklaştım.

Y.S. — "Otobüs Yolcuları"nda liseden ayrılma aydınca bir belediye otobüsü şoförü oturduğu mahalledeki birtakım yolsuzluklara, müteahhitlerin halkı konut vaadi ile dolandırıp paralarını almalarına karşı mücadele ediyor ve çevresinin de desteğiyle bu mücadeleyi kazanıyordu. Ancak filmin sonunda, karşı çıktığı müteahhidin baştan beri gördüğü kıızıyla birleşmesi, yani iki ayrı sınıftan kişinin birleşmeleri durumu dikkati çekiyordu. Bunu sözü edilen tâvizlerden biri olarak gösterebilir miyiz?

V.T. — Ben bu sonu savunamam tabii. Ama biliyorsunuz ki sinemada, bilhassa aşk filmlerinde araya giren kuvvetli engeller ve mutlu son vardır. Biz bu filmde de yenilik iddiasıyla çıkmadık ortaya. Yeşilçam'ın alışlagelen ve halkı şartlayan masalsı kalıplarını biz de kullandık ama getirdiğimiz şu oluyordu. Baba, sömürücü, vurguncu bir sınıfın adamıydı. Kız da başlarda yanlıgılar içindeydi. Sonra bir gelişmeye uğradı. Ama kızla hiçbir zaman bir oportünizme gitmedik. Yeşilçam'ın çoğu filmlerinde, meselâ Ertem Eğilmez'inkilerde görürsünüz. Meğer adam iyi kalpliymiş de biz onu bilmezmişiz. Bu adam kalker damadını başılar, kızını da alır bağrına basar, işler tatlıya bağlanır, olur biter. Halbuki biz bunun böyle olmadığını, bu adamın ne pis bir herif olduğunu, halkı sömürdüğünü ortaya koyduk ve kız babasından koptuğu için şoföre gelebildi. Oğlan devamlı bir bilinci temsil etti, babaya hiçbir zaman tâviz vermedi... Tabii bugün ben bunun tartışmasını bile gereksiz görüyorum. Benim görüşlerime, anlayışına bütünüyle paralel bir hikâye değildi tabii ama Yeşilçam içinde yapabileceğimiz bu kadardı. Başkası mümkün olamazdı. Eğer o film batıp, iş yapmasaydı, halk filmi kabul etmeseydi, bugün herhalde Ertem Göreç de, "Karanlıkta Uyananlar" da, ben de yoktuk. Hiç birşey yapamayabilirdik. Yani belli ölçüde tâvizler zorunluydu.



Y.S. — Sizce Yeşilçam filmlerini de doğal olarak yırtılabayan bu kalıplar nasıl oluşmuş ve yerleşmişti? Kapitalist burjuva sinemasının kalıplarıydı bunlar..

V.T. — Tabii, okalıplar bize Dünya sinemasının empoze ettiği kalıplardı. Bunun gerisinde Hollywood sineması ve bütün batı dünyasının sineması vardır. Bizde de batıdan olduğu gibi alınıp kullanılmıştır. 1960'ların başlarında bölge işletmecisi egemenliği de yoktu. İşletmeciler yapımcılara değil, henüz yapımcılar seçiyince ve dolayısıyla işletmeciyi empoze ediyordu bu kalıpları. Demin de dediğim gibi 320.000 liraya çıkmış bir filmin riske edilmesi delilik olurdu. Halkın beğenisinin azıcık üstüne çıkmış olmaktan doğan bir yabancılaşma şirketi perişan ederdi. Bizim de orada yaptığımız haliyle o kalıplara daha ileri boyutlar getirebilme çabası oldu. Bunda da zannediyorum çok başarısız olmadık. Bugün böyle ileri boyutlar getirmenize bile kolay kolay olanak yok.

Y.S. — Sonra Halit Refiğ'le "Şehirdeki Yabancı"yı yaptınız galiba?

V.T. — Evet. Bu film, Halit'in özel hayatıyla ilgili bunalımlı bir devresine rastlamıştı. O zamanlar Halit çok bireyci bir Halit'ti. Bugün de ben onun bireycilikten kopuşuna inanıyorum ya.. Yapımcı Nusret İkbâl'in vaziharalığında ve Park Oteli pastanesindeki çeşitli konuşmalarında bir kasabada bunalım içindeki bir mühendisi ve sevdiği kıza ilişkilerini ele alan bir konu düşündüğünü söyledi. Herkes o zamanlar espri olarak Halit'in tam aşk filmi yapabileceği bir dönemde olduğunu söylüyordu ve Halit'i de mühendisin bunalımı ilgilendiriyordu. Sonunda yardım etmek istediği işçiler gelip onun kafasını taşla ezeceklerdi. Tabii bunları benim tüyerimi diken diken ediyordu ama bunu Halit'e nasıl anlatacaktım. Benim anlayışına çok ters düşen bir tasarıydı bu.

Y.S. — Refiğ, Avrupa'da okuyup, mühendislik tahsili yapmış kişinin ülkesine döndüğünde eski çevresine ve işçilere yabancılaşmasını mı vermek istiyordu acaba?

V.T. — Bakın bu çok tartışılan bir noktadır. Hatta Halit, son yazılarında birinde de hikâyeyi böyle yanıstırma çabası içinde olduğunu söyler. Halbuki o gün öyle değildi. Bunu tam bir dürüstlikle saptamaya çalışıyorum, değildi. Zaten o zaman "yabancılaşma" (alienation) konusu daha moda da olmamıştı. Kimsenin bildiği de yoktu. Bu ancak Marksistlerin bildiği ve pek de ortaya sürmedikleri birşeydi. Halit de bunu daha bilmiyordu bile. Halit aslında mühendisten yanaydı, çünkü onda kendini görüyordu. O günlerde hiç birşey ilâve etmeden tekrarlayayım, aynen şöyle konuşuyordu: "Ben bu halka inanmıyorum Hocam. Bu halk eşek." Bunu saptamakta yarar var zannediyorum. Bu konuda biz çok konuştuk Halit'le. Zonguldak'a birlikte gittik. Bana "işçilerin ücretinden bana ne" diyordu. Onu zorla maden ocaklarına indirdim. Dedim ki Halit'çiğim, bakalım bu adamlar nasıl yaşarlar, ne yerler, ne içerler. Bereket 27 Mayıs olmuş. Yoksa o zaman beni havzaya nasıl sokarlardı, bir kömür ocağına nasıl inebilirdim. Bunun için olmadık taktikler kullandık. Sonunda prodüksiyon emiri Abdullah Ataç'ın banka müdürü olan bir kardeşi vardı, onun yardımıyla girdik ocağa.. Sonra Halit'e filmin finalini de göstermesi için, filmin iş yapmayacağından söz ettim. Biz gel, bu işçilere kendilerine iyilik yapan mühendisi kurtartıp öteki pis herifleri dövdürelim dedim. Sonunda bu görüşü kabul etti ve finalde yerlerde sürünen kötü adamları çiğneyen işçi çizmelerinin nefis planlarını çekti. Çok da güzültük, artık film iş yapacak diye. Ama orta karar bir film oldu iş açısından, Moskova Festivali'ne falan gitti, Pravda gazetesinde de hakkında gariba yazılar çıkmış, film festivalde ilgi uyandırmış.

Y.S. — Fakat filmde yine de Halit Refiğ'in önemseddiği mühendisin aşk hikâyesi ağır basıyordu.

V.T. — Film onundu tabii. Hatta öyle oldu ki ben imza atmamakla tehdit ettim ve kalkıp İstanbul'a geldim. Halit'le de son çalışmamız oldu bu film. Senaristle rejisörün bir araya gelip de çalışması bizde çok belâli bir iştir. Zaten beni biraz da bu durum



Ertem Göreç / KIZGIN DELIKANLI (1964)

bıktırdı senaristlikten.. Sonra Lütfi Akad'la Orhan Kemal'in o zaman henüz basılmamış bir romanından çıkarak "Üç Tekerlekli Bisiklet" uyarlamasını yaptık.. Memduh Ün'ün de sanırım finaldeki bir-iki sahnesini çektiği bu film, bir kenar mahallede, çocuğuyla, yalnız yaşayıp, yıllardır kocasını bekleyen bir genç kadınla, bir rastlantı sonucu evine sığınan haksızlığa uğramış yaralı bir kanun kaçağının psikolojik, dramatik ilişkilerini işliyordu. Kanimca Akad'ın saygıdeğer çalışmalarından biri oldu.. Sonra Memduh Ün'le 2,5 filmlik bir anlaşma yaptık ve "Erkek Ali" geldi. 2,5 film, çünkü birinin senaryosu elinde yarımdı. Memduh'a yazacağım senaryolardan biri tamamen benim istediğim türde olacaktı. "Erkek Ali" Herman Zudermann'ın "Mix Rumbulis" adlı hikâyesinden uyarlamaydı. Biz bu hikâyeyi doğuya adapte ettik. Kaçakçılık, ağılık düzenine oturttuk. Sonuç aslından çok ayrı, başarılı bir uyarlama oldu zannediyorum.

Y.S. — Bizim pek tuttuğumuz bir film değildi doğrusu. Daha çok kaçakçı, toprak ağasının sevgilisi olan İsterik kadın ve küçük bir çocuk arasındaki duygusal ilişkiler üstüne kurulan bir film.

V.T. — Biz doğrudan doğruya kaçakçılık düzenini hedef alan bir film yapmak istemedik zaten. Çocuk-kadın-erkek ve kadının yeğeni dörtlüsü arasındaki ilişkileri koruyalım, bu iyi, güzel birşey dedik. Fakat bu ilişkilerin nasıl bir düzende oluştuğunu belirleyelim arka planda, bunu istedik. Tabii ne derece başardık, bunu sizler değerlendireceksiniz.

Y.S. — Biraz da "Kızgın Delikanlı"dan söz edelim isterseniz.

V.T. — Daha önce kısaca bir olayı açıklamak istiyorum. "Erkek Ali"nin yapıldığı sıralarda Be-Ya Film iflasa gitti. Bunu Hoca, Be-Ya'yı batırdı diye benim üstüme yüklemeye çalıştılar. Aslında firmanın batışı şöyle oldu. Be-Ya, kolektif şirketti ve ortaklarından Sultanhamam'da kumaş ticareti yapan birisi orada iflas etmişti. Sonra Nusret Bey, firmayı yeniden canlandırmak için işe el atmış, iyi bir film listesi yapıp işletmeciler-

sinden de 700.000 liralık bono almıştı. Oysa bu bonoları kumaşçı Cahit Bey, iflas halindeyken tahsile verdi ve kendi fabrikasına yatırdı. Böylece de Be-Ya Film temelinden yıkıldı, gitti. O zaman biz Ertem Goroç ile ne yapalım diye düşündük. Ertem, yapımcılığa başlayan Göksel Arsoy'a bir film çekiyordu. Benim de elimde "Kızgın Delikanlı" adlı konum vardı. Ben yine, hareketli, Yeşilçam kalıplarını kullanan ama bunlara daha ileri boyutlar getiren bir sinema peşindeydim. Amerika'da hoks öğrenip Anadolu'ya dönen bir oğlan, babasının topraklarını dalavere ile göçmenlere dağıtan ağalarla çatışıyor, önu ne gelene yumruğu yapıştiriyor. Türkân Şoray'ın oynadığı avukat hanım da mücadele yolunun bu olmadığını söylüyor, kanun var diyor. Sonunda kazanıyorlar dävayı, ama karşı taraf kanuna saygısızlık ediyor. O zaman oğlan avukat hanımın da yeşil ışık yakmasıyla yeniden doğuşerek hakkını aramaya mecbur kalıyor. Burada kanun yolunun bir noktaya kadar kullanılabileceğini göstermek istedim. Eğer kanunu düzeni elinde tutanların aleyhine kullanırsanız, bu safer onlar bızecaklardır kanunu. O zaman başka çare kalmadığına göre sizin yumruklarınızı kullanmak hakkınızdır. ~~Filminde~~ bu çizgi o günkü koşullarda ileri bir çizgidir. Göksel'in tipi uygun değıldi tabii ama başka çare de yoktu. Bu bir tãvizi tabii. Ama biz bu tãvizi vermeseydik o film de olmayacaktı.

Y.S. — Biz zamanında filmi pek tutmamıştık. Bir western filmi havasında ve bol yumrukla herşeyin halledilebileceğı izlenimini vermişti. Bir de senaryoyu filme alan yönetmenin sorunları yansıması ve üslubu var tabii burada. Bu konuda Ertem Goroç'i eleştirebiliriz. Anlatımı iyi olmasına karşın, kişiler hiç de gerçekçi ve inandırıcı değıldi, hatırladığımız kadarıyla.

V.T. — Şimdi bakın, burada önemli bir noktaya geldik. Senaryocu ile yönetmenin ortak çalışması nedir? Bundan hangi yan ne kadar sorumlu tutulmak gerekir? Bu çok önemli bir sorundur. Önce açıkça söyleyeyim ki "Kızgın Delikanlı" o günün koşulları içersinde Ertem'in çok az suçlanabileceğı bir filmidir. Siz bilmekle sorumlu değıliz diyebilirsiniz ama ben işin içyüzünü yine de biraz anlatayım. O günlerde prodüktör olarak Göksel Arsoy'u böyle bir konuya ikna etmek, oyuncu Türkân Şoray'ı Çankırı'lara götürüp ırmak köylerinde film çekimine razı etmek ve filmi de 20 günde bitirmek zorunda olmak durumları vardı. Orada çekim sırasında çıkan güçlükler de cabası. Ayrıca bazı tiplerin gerçek dışı oluşu, senaryonun fantastik kuruluşundan geliyordu. Bu bir suçsa daha çok bana aittir.

Y.S. — Eleştirmenlere karşı genellikle sinema piyasasının yaptığı bir savunma oluyor bu. Ne kadar güçlüklerle çektiğimizi biliyor musunuz, vb. Bu konuda fazla tartışmak istemiyoruz. Başka birşey soracağız. O yıllarda film eleştirmenleri, örneğin Tuncan Okan pek hoşgörölü davranmıyorlardı sizin senaryolarınıza karşı ve hatırladığımız kadarıyla sizi de Yeşilçam'ın toptancı senaryocuları arasında görüyorlardı. Bu tavrı nasıl değerlendirebilirsiniz?

V.T. — Önce ilk noktaya yine kısaca değineyim. Ben "Kızgın Delikanlı"yı sizin kadar başarısız bulmuyorum ve savunuyorum. Filmii kendi kurallarına bağı ve belli bir ölçüde de başarıya erişmiş kabul ediyorum. Ayrıca içyüzünü bilen bir ağam olarak da koşulları size bildirmek zorundayım. Getelim beni eleştiren yazarlara. O yıllarda iyi söyleyenler de kötü söyleyenler de olmuştur. Ben bu konuda demokrat görüşlüyüm. Herkes istediğini söyleyebilir. O yıllarda Tuncan Okan beni eleştirdi diye gücenmem, yaptıkları ortadadır. Övgü de yazılıysaydı, yaptıklarıma birşev eklenmiş olmazdı. Yalnız şunu söyleyeyim, ben gerçekten Tuncan Okan'a karşı içimde bir öfke duymuşumdur. Kötü, zevsiz, beceriksiz senaryocu denebilir, beğenmiyen elbette diyecek ama Okan, bana o devirde "Türk sinemasını sömürücü" diye bir ad koymuştu. Eğer isteseydim, bugün birkaç kata sahip olacak sömürü yapar, para da kazanırdım. Oysa o günlerde ben, yalnızca beğendiğim senaryoları yazan ve üstünde aylarca çalışan, gereğinde rejisörle birlikte gi-



dip mekân araştırın, haddimi aşacak kadar çalışma çabası ve tutkusu içindeydim ve ancak ekme paramı çıkarıyordum. Şu sinemada sömürden söz edilecekse Vedat Türkali'nin sömürsünden söz etmek biraz fazla ters oluyor. İçtenlikle sömürüye karşı olan namuslu bir aydının Yeşilçam'da savaşıacağı bunca şey dururken...

## "KARANLIKTA UYANANLAR"IN GELİŞİ

Y.S. — "Karanlıkta Uyananlar" nasıl ortaya çıktı?

V.T. — "Karanlıkta Uyananlar" işçi konularına değgin bir film yapma özlemimizden doğdu. O zamanlar, Ertem Eğilmez'le, Nahit Ataman, yani bugünkü Arzu Film'ciler Efe Film şirketini yönetiyorlardı. Benim Osman Seden'le bir film yapmamı istediler. Anlaşmalar yaptık, bonolar imzalandı. Ben Osman'a boya fabrikatörü bir delikanlı ile onun birlikte büyüdüğü işçi gencin dostlukları, işçi-fabrika sahibi ilişkileri konusunda bir projesi var dedim. Hikâyenin altında mahallede dost olan gençlerden birinin fabrika sahibi olduktan sonra sınıfsal açıdan ötekilere ters düşmesi ve uzlaşmazlıkları yatıyordu. Bu bana ilginç bir hikâye olarak görünüyordu. Ama bunu tam özlediğim işçi sorunlarına değgin film olarak da görmüyordum. Görmeme olanak da yoktu, çünkü Osman Seden'le böyle bir film yapılamazdı. Osman'la çalışmaya başlarken Efe Film battı, iflas etti, iş de kaldı tabii. Daha sonra Memduh Ün'den "Dörtler Film" diye bir şirket kurma tasarısı geldi. Memduh, Ertem, Atif Yılmaz ve ben bu şirket hesabına Orhan Kemal'in "Eskici ve Oğulları"nı çekmek üzere 5.000 liraya satın da aldık, fakat şirket işi yürümedi, film projesi de kaldı. Bu arada kafamdaki hikâyenin adı da belirlenmeye başladı. "Karanlıkta Uyananlar" simgesel bir anlam taşıyordu. Hem işçilerin erken saatlerde uyanıp işbaşı etmeleri, hem de toplumsal bilinç kazanma anlamına bir uyanma gibi iki anlamı vardı. Konuyu Memduh Ün'e açtım sonra. Önce neden yapmayalım, yapmamız lâzım derken gelip konuştuktan sonra "Yapacak başka film yok mu? İşçi konuları mı yapacağız. Ben kapitalistim, yapmamı" dedi. Bozuldum tabii, Sonra Atif Yılmaz'ın bana söylediğine göre, Memduh, o konuşma sırasında evimde çalışan hizmetçi kızın polis olmasından şüphelenip böyle konuşmuş. Yine de çekmedi konuyu. Sonra Ertem Göreç'i iknaya çalıştım, gitgide benimsedi ama bu sefer de prodüktör yok ortada. O günlerde Beklan Algan'ların bir film yapma tasarısından söz ettiler, onlarla tanıştık, konumu onlara da açtım. O günlerde işçi konularına karşı bir çekingenlik vardı ama olumlu bir eğilim de görülüyordu aydınlarımız arasında. Onlara da iyi geldi konu. Parayı nasıl bulacaklarını düşünmeye başladılar. Biraz kayınpederinden, biraz buzdolabı imalatçısı bir dostlarından, 10.000 dolar (100-150 bin lira) kadar da televizyona piyesler falan yazan, garip, sanat meraklısı, Eddie adlı Amerikan kızılderilisi dostlarından para aldılar. Bu Eddie ilginç bir tipti. CIA ajanı mıdır diye takıldım. Bunlara parayı da bir sanat olayı için kullanın diye vermiş. Bir oyun sahnelensin, yardımım olsun filan diye. Paranın nasıl bir film için kullanılacağını da bilmiyordu. Hatta film bitip Varna Festivali'nde gösterilirken Eddie, gelip Ertem'i uykusundan uyandırmış, "kalk, bu yaptığınız film anti-amerikan" demiş, Ertem de uyur uyanık, "hayır, anti-empyralist" demiş uyumuş yeniden. Böyle bir adamdı bu Eddie. Sonra "Filmo Ltd." diye bir şirket kuruldu. Öncüleri Beklan, Ertem, Lütfi Akad ve bendim. Firma başka film de yapmadı zaten. Böylece senaryo çalışmalarına başladık.

Y.S. — Yönetmen Göreç'le tam olarak anlaşabilmiş miydiniz?

V.T. — Yine karşımıza senarist ile yönetmenin ortak çalışması sorunu çıkıyor. Bir yuva kurmak gibi, karı-kocalık gibi birşeydir bu. Eğer gerçek bir ürün isteniyorsa tabii. Yoksa ne olduğu belli olmayan bir piç eser çıkar ortaya. Biliyorsunuz bizde âdet kaba taslak bir senaryo yazılır ve prodüktöre verilir. O bazı şeyler ekler, çıkarır, rejisöre verir; o da çeşitli değiştirmeler yapar, bozar, çizer, sonunda bir film ortaya çıkar. Altı ka-

val, üstü şişhane olmuştur. Alelade serüven filmlerinde bu olabilir, ama bizim gibi halka birtakım şeyler söyleyecek bir film yapma çabasındaki kişilerin tutacağı yol bu olmaz. Rejisörle senarist konu ve ayrıntılar üstünde günlerce, haftalarca tartışmalıdır. O zaman senaristin vereceği senaryo, rejisörün elinde pek değişmeden uygulanır. Küçük bir aksiyonun bile sinemada sonsuz tartışması yapılabilir. Meselâ "Bedrana" filminden örnek vereyim. Ben finali bölümünü, küçük ayrıntılarla üç dört değişik şekilde yazıp verdim ve birini yeğlemesini yönetmene bıraktım. İsterseniz dördünü de çekin, gelin, burada masada kararlaştıralım" dedim. Fakat yönetmen, Bekir Yıldız'ın tek kelimelik "şöyle yapın" şeklindeki bir önerisini çekmiş sadece. "Şöyle yapın" ını bile sinemada bin türlü var halbuki. Ve hiç de uygun olmayan bir plân çekip geldiler sonunda. Bizde batıdaki gibi muhtelif planlar çekmek olanağı bulunmadığı için önceden toplu çalışmalar yaparak tam bir anlaşmaya yarmak daha da önemlidir. Benim senaryolarımda bütün rejisör arkadaşların büyük emeği vardır. "Dolandırıcılar Şahi"nden, "Karanlıkta Uyananlar"a kadar bütün senaryolarım uzun, toplu tartışmalarla ortaya çıkmışlardır. Bizdeki sakat zihniyet tartışma yapılsa bile, senaryocunun görevini dialog yazmaktan ibaret görmektir. Senaryo yazmak diye birşey vardır. Rejisör senaryoyu okuyunca, bunu ben yazdım duyusuna kapılmışsa, işte o başarılı bir çalışmadır. Senaristin kimliği, kişiliği ortaklaşa varılan noktaları senaryosuna yansıtabilmekten geçer. İdeal çalışma bu ortak ürünü elde edebilmektir. Bu ürün rejisörün yeteneğine de senaristin katkısı anlamına gelir. Ancak bütün bu çalışmaların yapılabilmesi için de ortak çalışmaya katılacak kişilerin olaylara, belli açılardan ve belli ortak yargılarla bakan kişiler olması gerekir. Bu konuda benim görüşlerime yüzde yüz uygun bir insan Türk sinemasında yok. Ama popülist eğilimde, halkçı, ilerici birtakım insanlar var olmuştur. Bunlarla "Otobüs Yolcuları", "Dolandırıcılar Şahi", "Şehirdeki Yabancı", "Kızgın Delikanlı" gibi filmler de yapıldık. Ama "Karanlıkta Uyananlar" da iş başkaydı. Çünkü ben hiçbir tabîye yanaşmayacağım bir konuydu. Kurduğumuz firma içindeki arkadaşlarla elbette görüşmeler yaptık, bu arada Beklan'la ama daha çok tabî Ertem Göreç'le çalıştık. O hikâyeyi beğenmişti. Ama Memduh Ün'ün senaryo doktoru dediği Atıf Yılmaz, okuyunca "bundan film olmaz" demişti. Atıf birtakım alışkanlıklarla konuşuyordu tabî, kişilerin çatışmalarının üstüne kurulu filmlerin rejisörü olmuştum o. Burada ise sınıfsal bir çatışma vardı. Sinemada bu konuya henüz değinilmemişti. Biz ilk kez kişisel bir neden olmadan iki ayrı sınıfa düşmüş insanların çelişkisini, dramını istiyorduk.

Ancak şunu da belirtmek isterim; benim düşündüğüm filmi Ertem hiçbir zaman görmedi ve bu da âdeta sonunda bizi kopuşmaya kadar götüren bir sürtüşme konusu oldu. Ben sınıf çelişkisini, sınıflararası çatışmayı, sınıf gerçekleri içinde vermek ve o çatışmayı seyircinin seçgilerinden doğan bir bilinçe bırakmak istiyordum. Ayrıca da mekanik bir ritm içinde olmayan bir film istiyordum. Ancak Ertem, böyle birşeye hazırlıklı değildi. O olaylar birbiri sıra gitsin, halk sıkılmadan olayları hemen algılasın ve kendini kaptırıp bildiğimiz boşalım sinemasının öğeleri uygulansın istiyordu. Bunun tartışmalarına girdik ve Ertem'e istediğimi anlatamadım. Anlatılabileceğimi de zannetmiyorum. Kalkıp Bursa'ya, Çelik Palas'a gittim. Bu konuyu gerçekleştirmek için bunu en az benim kadar benimseyen bir sinemacıya ihtiyacım vardı. Birkaç kere daha senaryonun üstüne düştüm sonra. Yeni tartışmalar oldu. Sonunda ben teslim oldum. Ertem'in anladığı anlamda, yani olayları şematik olarak sıralıyan ve sentez yapan bir sinema anlayışıyla hazırlanmaya başlandı senaryo.

Y.S. — Yani seyircinin dikkatini belli bir olay üstüne toplamaktan çok, toplumun belli bir kesimini alarak, buradaki insanları, insanlar arasındaki ilişkileri, olağanüstü olaylara yer vermeden, yalın bir dramatik yapıyla vermek ve seyircinin dikkatini içerik, insanlar, sınıflar arasındaki çatışmalar üstünde toplamak istiyordunuz.

V.T. — Böyle söylenebilir, fakat olayları değiştirme yoluna gitmedik, onları yine kullandık, ama sentezi farklı olacaktı. Sizin dediğiniz gibi, olaylar üzerinde değil de olayların geçtiği, geliştiği sınıflar ve bunların belirlenmesi biçiminde bir çalışma istiyordum. Tartışmalarınızın yoğunlaştığı noktalar da bunlardı.

Y.S. — Şöyle bir genellemeye gidebilir miyiz. 27 Mayıs sonrası ilerici ve sosyalist hareketler içinde, gerçekten işçi sınıfının somut birtakım temsilcileri genellikle yer almamış, çalışmalar, aydınların ve üstelik bir kısmı marksist olmayan aydınların bir ölçüde bireysel kalan istekleriyle gelişmiştir diyebilir miyiz?

V.T. — Oraya da geleceğim şimdi, bakın. Ertem marksist filan değildir. Ayrıca ben ona sosyalist de diyemem, demedim. Ertem izcidir. Ama Türk sinemasında yaptıkları her vakit saygıyla anarım. Ertem'in zaten bu tür sorunları yoktu, marksizmi bilmezdi, kitap okumazdı. Tabii baş çelişki de buradan çıkıyordu. Meselâ filmde olumlu ve olumsuz aydın tipleri vardı. Film çekilip, bitince bir de baktım ki, olumlu aydın diye koyduğum gazeteci (ki bir yabancılaşmış gençlerin partisinde, bir de sondaki grevde görünüyordu) homoseksüel, efemine bir tip olup çıkmış. Kafamdan kaynar sular döküldü. Otekilerden hiçbir farkı kalmamıştı gazetecinin. Dedim ki "yahu Ertem ne yapıyorsun, bu memlekette aydının bir misyonu olmuştur, bunu nasıl inkâr ederiz; sonra hani fabrikadaki sahne." Ertem dedi ki "abi, onun da öteki boklardan bir farkı yok; fabrikadaki sahneyi de çekmedim, lüzumsuzdu." O zaman arkadaş, dedim, ben bu işte yokum, adıma da silin, dedim. Bu sefer mecbur oldular, parti sahnesi yeniden, bu sefer Bülent Koral'ı oynatarak çekildi, sondaki grev sahnesi de stüdyo yakınındaki bir sokakta işçiler toplanıp hemen çekiliverdi. Böylece de filmin bir noktada namusu kurtuldu.

Bütün bunlara rağmen Ertem'in yönetmenlik başarısında da sanırım, kendisinin o günlerde Sine-İş'in kuruluşuna katılıp, işçi sorunlarını görmesi ve yaşamasının katkısı oldu. Zaten kendisi de eski bir stüdyo işçisi, montajcıydı. Yani bir aydın değil daha çok teknik adamdır. Benim için acı olan Ertem'in sonradan bu filme sahip çıkmaması olmuştur. Film 1965 yazında vizyona çıkmıştı. Ekim'de de AP iktidara geldi. Ama daha yazdan bütün ülkede AP psikozu vardı. Korkunç birşeydi o. Her yerde sabotaja uğradı film. İşletmecilerin bize verdiği bilgiye göre gerçek hayatta kardeş olan Beklan'la, Ayıl'nın filmde öpüşmelerini, AP'liler affedilmez bir zinanın propagandası olarak yaymışlar ve halka bu filmi görmek günahdır demişler. Bu tepkilerin sonucu biliyorsunuz film iş yapmadı, taşlattılar, bombalar atıldı, yangın çıkardılar ve film pek gösterilemedi. Antalya Festivali'nde de "komünistler Moskova'ya" çığlıkları atıldı. Olay şöyle başladı: Turgut Demirağ'ın "Aşk ve Kin"ini birinci seçtiler. Ben bir farkla senaryo ödülünü aldım bu filmle. Festivaldeki "Erkek Akl" ve "Üç Tekirleki Bisiklet" gibi iki filmin senaryosunu daha yazmıştım. Bu üç film de "Aşk ve Kin"nin yanında başyapıt sayılabilecek filmlerdi. Orada dönen pislikleri anlatmak istemiyorum artık. Ama o kadar çirkin oldu ki, ben senaryo ödülümü bile reddettim. Sonradan bu konuda birlik doğdu; çoğunluk ödülleri kabul etmedi. Sonra diğer dağıtım günü faşizan gruplar beyannameler bastırıldılar. Eski komünistlerden diye benim de adımla zikretmişlerdi. Ertem'in filme sahip çıkmadığını söylemiştim, onu açıklayayım. O günlerde demokratik örgütler filme sahip çıkmaya çalışmışlardı. DİSK'in, Kırıkkale kongresinde film gösterildi. Fakat orada da Maden-İş üyelerinin çoğu AP'liydi ve gösteri sırasında mırıldılar, protestolar başlamıştı. Ertem orada demoralize oldu zannediyorum ve işçilere ters düştüğü korkusuna kapılıp yanılgıya düştü. Halbuki biliyorsunuz, işçi sınıfına da bazen her söylediğiniz sempatik gelmeyebilir, sınıfının yararına olan şeyleri hemen anlamamaması olağandır. Ancak DİSK'in uyanık, bilinçli kanadı o zaman filme sahip çıktı ve "Karanlıkta Uyananlar", piyasa dışında belki de onbinlerce işçiyi gösterilip, bir eğitim aracı gibi görev yaptı. Asıl mutluluğumuz da budur. Bir gün DİSK'in





Ertem Göreç / KARANLIKTA UYANANLAR (1964)



yaşlı sendikacılarından Üzeyir Baba, filmi işçilere göstereceklerini söylerken "Allah bu filmi yapanlardan razı olsun" demişti. Bizim için büyük bir mutluluktan bu.

Y.S. — Filmin çekiminde işçi kuruluşlarından, partiden ya da sendikalardan bir yardım görmüş müydünüz?

V.T. — İşçi kuruluşlarından yardım gördük. Zaten görmesek, gerçekleştiremezdik. Başta Kemal Türkler ve birkaç arkadaşı ile Lütfi Akad'ların evinde bir ön konuşma yapılmıştı. Onlar bize her türlü yardımı yapacaklarını söylediler ve sözlerinde durdular. Final sahnesinde, bunu Ertem daha iyi hatırlar, galiba Kimya-ış yahut Lastik-ış'ten büyük işçi yığınları pazar günleri tatillerini bırakıp geldiler ve son sahneye katkıda bulundular. Başka türlü herhalde kolay olmazdı.

O zamanlar TİP'in başındaki Mehmet Ali Aybar, bugünkü Aybar değildi. Bir gün tanıştık, büyük bir coşkuyla yaklaştı ve tebrikler etti. Behice Boran, bir dergide bir yazı yazarak filmi destekliyor ve övüyordu. Çetin Altan ve İhan Selçuk da film için övgülü fıkralar yazdılar. Ancak ilericilerin filmi tutması büyük masrafla yapılan filmin batmasını önleyecek güçte değildi. Sonra Ertem'in ben bir işçiyle seyrettim, işçi böyle anlamsız bakıyordu, bu filmi yapmamam lâzımdı, filân gibi lâflar etmesi de bana acı gelmişti

Y.S. — Hikâyenin hazırlanmasında sinema dışından kişilerle görüşmeleriniz oldu mu?

V.T. — Beklan'lar tiyatrocı kişilerdi. Bir de hikâyeci Metin İkin'le görüşmelerimiz olmuştu. Ben boya işiyle ilgili kişilerle, boya fabrikatörleriyle konuşmak istiyordum ve bize yardımcı olacak arkadaş arıyordum. Şimdi hatırlayamıyorum, birisi Metin İkin'i salık verdi. Hem hikâyecidir, hem de boya konusunu iyi bilir diye. Metin bana geldi, hikâyeyi okudu, bizi bazı boya fabrikalarına, İshakol'a falan götürüp, gezdirdi. Geniş bilgiler de kendisini bir daha göremedim, bulamadım. Şimdi görsen herhalde yüzünü tanıımsa. Hikâyeyi beğenmişti de. Yoksa günlerini bize ayırıp koşturmazdı. "Otobüs Yolcuları"nı yazarken nasıl 27 Mayıs sonrasında ünlü Güven Evler vurgunu dâvasını, emlak ve inşaat meselelerini ince ince araştırdıysak, "Kızgın Delikanlı" da nasıl toprak sorunlarını, ağalık düzenini incelemiş, eski köy sorunlarına ait kitapları, "Toprak ve Yağmur" dergilerini karıştırmışsak, "Karanlıkta Uyananlar"da da boya endüstrisinin sorunlarını o derece didik didik ettik.

Y.S. — İşçi-patron ilişkilerini ele alırken, niye özellikle boya sektörü üstünde durdunuz?

V.T. — Boya, hammaddeden kolaylıkla mamüle geçilebilecek bir şeydi. Eskiden yabancılar kömürü bizden alıp öğütürerek siyah boya halinde tekrar bize satıyorlardı. Bu bizim kolaylıkla çözümleyebileceğimiz bir endüstri kolu gibi görünüyordu. Aslında büyük bir kimya endüstrisi istiyordu ama bizde de bunu kurmak için herşey vardı: Petrol, kömür. Türkiye'de aslında boya imal edilebilecekken bunu bize yaptırmamışlardı. Çünkü getirip satmak daha kârlıydı. Kısaca dışarıya bağımlı bir sektör olması ilginçti. Çavuşoğlu'cularla konuşmalar yaptık. Tam bir saflıkla, sizi yabancı sömürüye karşı koruyucu bir film yapacağız dedik. Adamlar bize "siz bu konuyu konfeksiyona tatbik etsenize" dediler. Fabrikayı bile gezdirmediler. Sonra Merbolin'e gittik. Orada da boyanın öğelerinden, hammaddesinden, nasıl yapıldığından söz edip "siz galiba yerli balsam kullanıyorsunuz" deyince onlar da dışarı atıverdiler bizi. Boyacı olup çıkmıştık. Sonra bir tesadüf Marshall boya fabrikasının sahibi Yorgo diye bir adama gittik. Tatlı bir Rumdu. İyi, iyi dedi, burada istediğini yapın, dedi, bize fabrikayı açtı. Sonradan da aralarında bizim boya işlerini ne kadar iyi bildiğimizden filân söz etmişler. Kim öğretti bunlara acaba demişler.

## FİLM ÜSTÜNE TARTIŞMA

Y.S. — Siz filmi kendi görüşünüze göre bugün nasıl eleştirirsiniz?

V.T. — Bazı eleştirel görüşlerimi "gazeteci" örneğiyle açıklamıştım. Neyse o bir ölçüde olsun giderildi. Sonra Fikret Hakan'ın oynadığı fabrikatör rolü çok kritik bir rol-ü. Biz öteki kahramanı oynamasını önermemize rağmen Fikret o rolü istedi. Pekî dedik. Fikret'le Beklan'ın son sahnedeki karşılaşmaları filmin çok önemli düğüm noktalarından biriydi. Ertem'e, "aman dedim, olmaya ki o beylik Yeşilçam anlayışı ve çözümü içinde iki eski arkadaş bakışıp gülüşsün." O zaman bu film yatar dedim. Bunu uzun uzun tartıştık. Bu tür bir sonun oportünizmin tohumunu atmak demek olacağını, birbirlerine yalnızca donuk ve acı bakmaları gerektiğini belirttim. Neyse bu bölümü de kurtardık filmde ama şeyi kurtaramadık. En sonunda fabrika işçilere teslim edilince, haydi arkadaşlar diyen Beklan içeri gülerек giriyor. Aslında orada bir zafer havası olmamalıydı. Tabii rejisör, kendi kafasıyla doğru da yapsa, asıl temayı zedeleyince, ister istemez eleştiriler de geliyor.

Y.S. — Sonda Fikret'in işçilere fabrikayı 20 gün için bırakması, aslında işçilerin bir başarısı, zaferi sayılamaz bizce de.

V.T. — Tabii, aslında bakın öteki filmlerimin finalleri de aynı şekilde tartışılmıştır. "Otobüs Yolcuları", "Şehirdeki Yabancı", "Kızgın Delikanlı" filmlerinin de sonunda hep yığınlar gider kötü adamlara bir temiz dayak atarlar. Hatta biri bununla Hoca, "halk ihtilâl yapsın da işi kurtarsın" demek istiyor, dedi. Bu kadar büyütülmemeli tabii. Sadece şunu demek istiyordum: Bizim halkımızda tarihsel nedenlerle oluşmuş, kökleri belli olan bir pasifizm, bir çekingenlik, eziklik vardı. Hani Nâzım'ın bir şiiri vardır: "Söylemeye dilim varmıyor ama kabahatin çoğu senin kardeşim; Midye gibisin; Koyun gibisin kardeşim" diyor. O çekingenlik biraz vardı ama bugün için pek söz konusu değil bu. Bugün Türkiye'de halk korku duvarını aşmıştır. Ama o yıllarda böyle değildi. Türkiye'de 27 Mayıs'la getirilmek istenen şeyleri, halk ancak 14 Ekim 1960'ta değiştirebildi. Benim bilmem yanlış mı olur. Şimdi ben filmde şunu getirmek istiyordum. İşçilerin artık değerlerinin birikimi, mal diye, fabrika diye bir adamın mülkiyeti değil, onların ve aslında siz buraya girebilirsiniz, üretime sahip çıkabilirsiniz demek istedim. Bunun olması sosyalizmin gelmesi demek değildir. İtalya'da, bütün dünyada bu tip olaylar oluyor ve bunlar sosyalizm oldu diye yorumlanmıyor. Sadece bir adamın mülkiyetinin, işçinin kendi emeklerinin, alınterinin birikimi olduğunu ve buraya girebileceklerini açıklamak istedim. Biz bunu koyduğumuz zaman, bizi hayalcilikle suçladılar ya da dediler, Türkiye'de o fabrikayı işgal edecek işçi nerede? Ama Türkiye'de sonraki yılların olaylarını biliyorsunuz, bunun gibi nice haklı işgaller oldu. Haklarını da bu yolla aldılar. Sonra biliyorsunuz Türkiye'de Alpagut olayı oldu. Fransa'daki bir saat fabrikası olayında, fabrika iflas ederken işçiler yönetimi ele alıp, işletmeye başlamışlardı. Amerika'da Japon rekabetiyle batmakta olan bir boya fabrikası da her türlü tedbir denedikten sonra, nâsılsa batıyoruz diye fabrikayı işçilere teslim etmişti. Bu örneklerde işçiler fabrikayı en verimli biçimde işletebilmişlerdi. Biz de buna benzer umutlu bir çözüm koyunca birçok aydınlar bizi yadırgayıp, hayalcilikle suçlamışlardı.

Y.S. — Filmde işçi sınıfı - burjuvazi çelişkisi kadar, bugün de teorik tartışmaların önemli bir yanını meydana getiren millî burjuvazi - işbirlikçi burjuvazi çelişkisi de dikatî çekiyor. Ancak F. Hakan'ın babası tam bir burjuva olarak çizilirken, işbirlikçi burjuvazi ile çelişkisi açıkça belirlenmiyordu. Oysa yönetimi F. Hakan eline aldıktan sonra bu çelişki ortaya çıktı. Ancak fabrikanın iflâsı, ekonomik nedenlerden değil de Hakan'ın bilgisizliğinden, yetersizliğinden doğdu. Bunu nasıl genelleleyebilirsiniz?

V.T. — Bakın, biz bunları çok tartıştık ve filmde aslında bu iflas ettirme süreci baba hayattayken başlar ve çeşitli anlaşmalar yapılır. Adam hammadde arıyordur, her



yere telefon eder, bulamaz. Çünkü ithalatçılar kapatmışlardır ve onun adamını da çağı-  
rıp, fabrikayı iflas ettirmek için oyunlarına dahil ederler. Baba hayattadır daha. Baba öl-  
meseydi iflâs gene kaçınılmazdı. Fikret ise, babası ölünce birdenbire hazırlanmış oyun-  
nun ortasına düştü. Filmde dış sermayeyle, finans - kapital'le bütünleşen ve daha çok  
ithalciлик yapan işbirlikçi burjuvazinin, gelişme çabası gösteren millî endüstri burjuvazi-  
sine attığı kazık da önemliydi. Teorik meseleyi zannederim ki çok doğru koyduk. O gün-  
lerde şu kompradör'îliği de bütünüyle yanlış kullandık. Biz Türkiye'nin sosyo - eko-  
nomik tarihçesini, 60 yıllık sosyalist mücadeleyi yürüten devrimci düşünür Dr. Hikmet  
Kıvılcımlı'dan öğrenmiştik. Sonra bu doğruları, Ecevit'in orta sol programı da dayanak  
almak zorunda kaldı. Çünkü Kıvılcımlı'nın tahlilleri Türkiye'yi, Türk toplumunu yansıtı-  
yordu. Hayâl ürünü değildi, Türkiye'nin baş sorunu, biliyorsunuz, tefeci - aracı - bezirgân  
yapının 19. y.y. ortalarından beri batı finans - kapital'i ile ortaklık kurmasıyla başlar.  
Türkiye'nin diğerine, yüreğine yapışmış bu finans - kapital'in ortaklarına Vehbi Koç'a,  
DYO'ya, Hacı Ömer'e vb. kompradör denince küçümsenmiş oluyordu. Aslında kompra-  
dör, bizim eskiden liman burjuvazisi dediğimiz kesim. Atatürk tarafından tasfiye edilmiş-  
ti. Biz filmde sorunları çok kaba biçimde koyabildik. İşbirlikçiler ve yerli sanayiciler diye.  
Ama o da doğru idi, yanlış değildi. Filmi Dr. Hikmet, Reşat Fuat gibi eski Marksist ar-  
kadaşlarımıza da seyrettirdim, eleştiri istedim. Hepsi de ortak olarak bu sorunun doğru  
bir biçimde konduğunu söylediler. Yalnız Aziz Nesin, Beklan'a filmi yanlış bulduğunu  
söylemiş; o da bir yazı yazmasını önermiş. Aziz Nesin "şimdi Almanya'ya gidiyorum,  
gelince yazarım" demiş ama sonradan yazdığını hatırlamam. Eski sosyalist arkadaşlar ve  
sendikacılar hepsi büyük coşkuyla karşıladılar filmi.

Y.S. — Bizim bu konuda iki eleştirimiz olmuştu. İlki işçilerin fabrikaya sahip çık-  
arak başarı kazanıp kazanmamış olmaları ki onu konuştuk. Diğeri de filmde işçi  
sınıfıyla burjuvazi arasında bir çelişki olduğu gösterilirken, bu çelişkinin babasının yeri-  
ne kapitalist sınıfın mantığıyla şimdiye kadar hiç ilgisi olmamış bir  
g.

Y.S. — Ben diyorum ki, o özel durum sınıflararası çatışmanın derinliğini ta-  
nitliyor. Yani patonunuz olan adam, sizin en yakınınız, hattâ kardeş gibi bildiğiniz ar-  
kadaşınız da olsa gene oyunun kuralları değişmez demek istedik. Özellikle setçik bunu  
biz. Sizin eleştiri olarak belirttiğiniz o özel durumu biz bilerek seçtik, sınıfsal çelişkiyi  
daha iyi vurgulamak için. Oraya öz babanın oğlu gelse gene size yapacağı budur, onu  
göstermek istedik.

Y.S. — Ancak Fikret, fabrikanın başına geçince, babası gibi davranmıyor ki, işçi-  
lere istedikleri zammı verin diyor; fabrikadan atılanların yeniden alınmasını emrediyor.  
İyimser bir patron oluyor. Özel durumdan kastettiğimiz bu. İşçi sınıfından yana bir ka-  
pitalist oluyor.

V.T. — Ancak babanın başlangıcını simgeliyor aslında oğlan. Belki babası da ilk işe  
başladığı zaman aynı oğlu gibi idi. Baba filmde tam anlamıyla iş hayatıyla koşullandırıl-  
mış bir burjuva tipiymiş. Oğlan da bir süre sonra babası gibi ajan kullanmaya başlıyor  
meselâ, yavaş yavaş dönüşü imkânsız oluyor. Bu bir süreç meselesidir. Sonradan o da  
bir kapitalist olma yolunu tutuyor.

Y.S. — Peki şöyle bir soru soralım. Filmi istediğiniz bir kadroyla ve istediğiniz ko-  
şullar içinde çekme olanağı olsaydı, daha başka bir film olabilir miydi?

V.T. — Bu aramızda sonradan çok tartışma konusu oldu. Hatta bana bunun roma-  
nını yazmamı önerdiler. Bunu hâlâ düşünüyorum. Başka kadroyla çok daha iyi olabileceği  
gibi daha kötü de olabilirdi. Bu bilinemez. Ancak ne var ki, bir daha yineleyeyim, ben  
filmin teorik namusluluğuna her vakit saygı duyarım. Ben filmi daha çok sinemasal  
yönleriyle, biçim ve estetik unsurları açısından eleştiririm. Bu özü de etkiler tabii. Bi-

liyordunuz filmde benim senarist olarak adım da yoktur. Sansüre giden senaryoda adım yoktu. Bu yüzden Antalya'da ödül de reddettikten sonra bizzat İçişleri Bakanı seyredip izahat istemiş, bu sabıkalı adamın adı senaryoda yoktu, filmde niye var diye. Sonra bu sansüre karşı gelmektir, bunu çıkaracaksınız, demişler. Böylece benim adım da filminden çıkarıldı, senaryo yazarı olarak Ertem'in adı kondu. Onlar da rahat etti, biz de. Benim için tabii önemli olan filmin yapılmış olmasıdır. Ama bu filmin senaryosu da, daha önce yazdıklarım da, ilerde yapmak istediklerimin sadece müsvetteleridir, ama namuslu çabalıdır.

Y.S. — Film niye dış ülkelere satılamadı, dış şenliklere katılamadı

V.T. — Valla, ben aslında iki neden görüyorum. Biri, prodüktörlerin bu işte pek fazla becerikli olmaması, ikincisi de filmin sinema sanatı açısından gerekli özelliklerden biraz yoksun kalmış oluşudur.

Y.S. — Ertem Göreç'in montajcılıktan gelişini göz önünde tutarak, filmin Yeşilçam'ın bilinen, yaratıcılıktan uzak düz montaj anlayışının kuruluşunu taşıdığını söyleyebilir misiniz?

V.T. — Montaj sadece birtakım kareleri bağlamak değil, birtakım düşünceleri bağlamaktır. Ama Yeşilçam montajcılığı düşünülürse, evet, çok istediğim halde piyasanın dediğiniz montaj ve yapı anlayışından kurtulamamıştır. Zannederim başarısına gölge düşüren yanı da budur. Ama yine de filmin belli bir iç dinamizmden yoksun olduğu söylenemez. Ayrıca Ertem'le yaptığımız önceki filmlerde, "Otobüs Yolcuları"nda, "Kızgın Delikanlı"da da bir mekanik gelişimin yanı sıra düşünceden ve duygudan gelen bir sıcaklık ve iç tartım bulabilirsiniz.

Y.S. — Ancak biz filmi Türk sinemasında kitlenin, yığınin en başarılı kullanıldığı nadir filmlerden biri olarak görüyoruz.

V.T. — Evet, tabii. Zaten insanın Ertem'i bütün eleştirilere rağmen bağrına basmadan edemediği bir nokta var. İşçi kitlelerine sevecek bakmış, onlarla kaynaşmış, oldukça başarılı yönetmiştir. Ama sevgiyi belli bir bilinçle yöntemleştirmek de gerekiyor. O da bilgi işi, yetenek işi.

## İLK YÖNETMENLİK DENEMESİ

Y.S. — Bu filmde bir yıl sonra, 1965'de bir yönetmenlik denemeniz oldu: "Sokakta Kan Vardı." Bundan kısaca söz edebilir misiniz?

V.T. — "Karanlıkta Uyananlar" bütün yıldırımları üstüme yöneltti tabii. Hala AP iktidarının polis baskısının doruğa çıktığı dönemde beni sinemadan sürüp atmak için filmin ticarî başarısızlığı bahane edildi. Nasıl politika ortamında gözden düşürülmek istenen adama "komünist" damgası vuruluyorsa, sinemada da "yazihaneyi batırdı" dedikodusu çıkarılıyor. Benim için de aynı şeyi yaptılar. Çünkü siyasi suçlamalarla atamayacaklarını anlamışlardı. "Karanlıkta Uyananlar" ile hakkımda biriken kin bu suçlamaya kanallıze edildi. Bu film, benim için maratonun sonu gibi birşey oldu. Zaten o günlerde karanlıkta uyanmak değil, rüya görmek bile yasak hale gelmişti. Ya teslim olacak, ya da çekilecektim piyasadan. Ben firmamız olan Filmo Ltd.'in kapanmasını istiyordum, filmin iş yapmamasının arkadaşları ürkütmemesini, yine namuslu birtakım filmler yapılabileceğini söylüyordum. Hatta o sırada bugünkü ününde olmayan Yılmaz Güney bile yardıma hazırды. Para almadan oynayacağını söylüyordu. Halbuki o günlerde 50.000 lira alıyordum oynadığı filmlerden. Elimizde olanaklar da vardı yani. Fakat yürütemedik. Aslında bizim firma demin de söylediğim gibi devşirme bir işti. Bir araya gelmemiz çok zor olmuştu. Bir rastlantıydı, bir iyi niyetli, fakat temel ilkelere dayanan bir birleşim olmuştu. Sonunda galiba Ertem'le bir başka film yapmak için ayrıldık. Ücretlerimiz de oldukça yüksekti. Ben "Karanlıkta Uyananlar"dan 20.000 lira almıştım. Yıldı bir iş alıp



Vedat Türkali / SOKAKTA KAN VARDI (1965)

istediğim gibi çalışayım diye bu parayı istiyordum. Paraya da ihtiyacım vardı. Yaşamak zorundaydım. Çocuklarım daha tahsildeydiler. Ve bir polisiye senaryo üstüne, işte o "Sokakta Kan Vardı" üstüne düşünmeye başladım. Müfit İlkiz ve ortağının şirketi, yönetmenlik konusunda Ertem ve Atif Yılmaz'ın da aracılığıyla bana öneride bulundular. Ben o zamana kadar yönetmenliği düşünmemiştim. Daha çok genç arkadaşlara senaryocu olarak destek olmak ve onları olumlu yönden etkilemek daha olumlu bir iş görünüyordu. Sinemacı olmaktan çok emekçi yığınlaraya yararlı olma duygusunu taşıyordum. Her vakit de onu taşışımdır sinema aracılığıyla.

"Sokakta Kan Vardı" da polisiye olayların arkasında, aslında yine sınıfsal nitelikte işlerin yattığını kaş göz işaretiyle anlatmaya çalışan bir filmi. Film de tam istediğim gibi çekemedim. Prodüktörlerle birbirimize girdik. Benim filmime prodüktörlük edecek tipte insanlar değillerdi zaten. Başroldeki Yılmaz Güney dahi o günlerde 50.000 lira alırken, benim hatırıma için 20.000 liraya oynamıştı. Aslında büyük para kazandırmıştım onlara. Yoksa Yılmaz'ı oynatmak onların yapamayacağı bir işti. Sonra Adana bölgesinden o günlerde alabildikleri 30-35 bin lira kadardı. Yine benim hatırımla 45-50 bin lira civarında bono verdiler. Bunlara rağmen adamlar birçok sahneleri çektiler bana. Film bittikten sonra tabii benim bazı yerleri kesip atmam gerekiyordu. Benden habersiz filmi kesip biçtiler, kesilecek yerleri kesmeyip, kesilmeyecek yerleri kestiler. Dublajını da kendileri yaptılar ve ben iki yıl öncesine kadar filmi görmemişim. Filmde benim yapmak istediğim çok az şey kalmıştı. Yine de bazı planlar, mizansenler başarılıydı diyebilirim.

Y.S. — Bir gazetecinin kötü yola düşmekte olan bir kızı kurtarma çabasını işliyor du galiba film.

V.T. — Evet, ama gazetecinin karısıyla olan çelişkisi önemli. Yani karısı aslında zengin ve çalıştığı gazetenin patronunun kızıdır. Sınıfsal niteğin kaçınılmaz olduğunu ve fuhuş filân diye gazetelerde göyü tartışılan şeyin aslında egemen sınıflar için zorunlu bir müessese olduğunu, hatta o kadınların etine muhtaç olduklarını, bu çelişkileri



belirlenmeye çalışan bir film. Fakat tam olarak söyleyemedik tabii Bu filmde sonra anladım ki bu piyasada artık ben hiçbir şey yapamayacağım. Sonra Terzi Muallî'nin Efe Film firması için bir iki senaryo anlaşması imzaladım. Duygu Sağiroğlu'yla yapacaktık. Fakat anladım ki benim Duygu Sağiroğlu'yla söyleyecek hiçbir ortak sözüm yok, senaryoları verdim ve ayrıldım piyasadan. Sonra tiyatro çalışmaları yaptım. "141. Basamak" adlı oyunumun Ankara'da oynanmasıyla uğraştım. Sonra "Dallar Yeşil Olmalı"yı, "Ölü Kalkacak"ı yazdım. TRT yarışmalarına katıldım.

## SON DÖNEM ÇALIŞMALARI

Y.S. — 1972'de "Kopuk" filmini yönettiniz. Bu yeniden başlangıç nasıl oldu?

V.T. — Bu, bir rastlantıya dayanır. Bir gün Süreyya Duru'ya rastladığımda ille bize senaryo yaz diye tutturdu. Artık yazmadığımı falan söylemeye rağmen beni ikna etti. Yalnız ben kendim yapmak isterim, bıktım artık rejisörlerden, bizi metres gibi kullanıyor herifler, dedim. Beni yazıhaneye götürüp Naci Duru'yla tanıştırdı. O zaman da Duru Film "Malkoçoğlu" serisi yapıyordu. Bu seriye orijinal birşey yaz dediler. Ben bunu ancak, gerçek tarihimize uygun olursa yaparım dedim, tamam dediler. Yine kandırılmayı göze alıp, oturduğ, bir sinopsis hazırladım. Osmanlı tarihinden özene bezene bir hikâye çıkarmıştım. Ama beğenmediler. Anlaşma yapılmıştı bir kere; yerine başka hazırlamam gerekiyordu. Bunun üzerine Remzi Jöntürk'ün bir hikâyesini geliştirip senaryolaştırdım: "Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri" doğdu. Sonra film yapmam söz konusu olunca bana Yunus Emre'yi önerdiler. Dedim ki, valla ben Yunus'u yaparım; çünkü gerçekten Yunus'a hayran bir adamım. Edebiyat zevkim onunla başlar. Ortaokuldan, liseden şiirlerini ezberlemişim. Ama dedim ki, zor bir konudur. İzin verin, bir ay çalışayım, size bir sinopsis getireyim, beğenirseniz, çekeriz. Ve hazırladım, Naci Bey de beğendi, ama silâh yine dondu, aleyhime patladı. Yunus için geç kalmıştık, kasım ayı filân gelmişti. Başka birşey yapalım dedik. Kabul etmeyeceğini bildiğim halde birkaç proje götürdüm ve olmadı tabii. Sonunda bana, öteden beri işletmecilere vâdettiğim bir hikâyem var "Kopuk" diye, onu yap dedi. Aldım, baktım,ERCÜMENT EKREM TALÜ'nün meşhur bir romanı vardı, ben de okumuştum vaktiyle. "Yahu dedim, bundan birşey olmaz." Bülent Oran'a da 250 sayfalık bir senaryo hazırlamışlardı. Onu da alıp bakayım dedim. Sonunda Yunus'u yapmaya söz alarak, bu hevesle "Kopuk"u yaptık. Yazıhane filmi çok beğendi, tutulan bir film olmuş, işletmecilerden tebrik gelmişti, yani ne kadar rezilliğe düştüğümüzü anlayan. Oturup, ticarî kalıplara ters düşmeyecek yepyeni bir senaryo yazmış ve onu çekmiştim. Ve hep Yunus'u çekmenin özlemi vardı.

Y.S. — "Kopuk"ta hırsızlık yapan bir adam var. Bunun toplumsal bozukluk içinde doğal bir durum oluşunu mu vermek istemiştiniz?

V.T. — Aslında sansürün müsadese nisbetinde biz her vakit birtakım şeylere değinmişizdir. Ben hırsızlığı savunmam ama hırsızlığı en azından sosyo - ekonomik yapının bir ürünü olarak filmde göstermeye çalışmıştım. Ama "Kopuk" aslında bir masal filmidir. Ancak şu var ki senaryo kuruluşu olarak başarılıdır. Konu ne olursa olsun, hattâ bize ters de gelsin, için bir teknik ustalık yanı vardır ya, işte "Kopuk" kendi kuralları içinde iyi işleyen bir senaryodur.

Y.S. — "Umutsuz Şafaklar" projenizi niye çekemediniz?

V.T. — Önce "Yunus"u çekmek istiyordum. "Kopuk"un arkasından bir bütçe çıkardım, 800.000 lira dedim, daha ucuza çıkmaz. Naci Bey hesap kitap 600.000 liradan fazla çıkaramadı. Dolandırıcılık adetim olmadığı için, baktım olmayacak, üstüne gitmedim tabii. Sonra Lütfi Akad'ın da öteden beri yapmak istediği "Umutsuz Şafaklar" hikâyemi çekmek istedik. Kendim çekeceğim diye Akad'a vermemiştim. Naci Bey, finaline takılmasına rağmen kabul etti. Ancak beş tane yeni, genç oyuncuyla yapmak isterim

dedim ve bunun için ilânlar verdik. Oyuncuları seçtik. Tam başlayacakken, Ankara'dan sansürün beşte beş ittifakla senaryoyu reddi haberi geldi. İlk defa olarak sansürçülerin eğilimlerini hesaplayamamış, uyumuştum. Daha önceleri sansürün tutumunu hep doğru tahmin edebilmişimdir. Tabii filmi çekemedik. Bu filmin konusu Anadolu'daki gençlerin seks sorunlarını ele alıyor ama onun ötesinde Anadolu'nun sosyo - ekonomik yapısının taşlaması gibi birşeydi. Bu filmi hâlâ da yapma kararındayım.

Bunun yerine "Korkusuz Aşıklar" diye yarı aşk, yarı macera, ne idüğü belirsiz bir film yaptım. Ticarî amaçlarla yapılmıştı ama ticarî de olmadı film. Ama ticarî başarısızlığında oyuncuların tanınmamış oluşunun ve işletme şartlarının da etkisi oldu. Naci Beyin hiç bir filmi ticarî başarı taşıyor bugün. Meselâ "Kopuk"u verin siz İrfan Ünal'a, verin Erman'lara, şu günkü hâsılâtın iki katını alsınlar size.

Y.S. — "Bedrana" senaryosuna gelinceye kadar başka çalışmalarınız oldu mu?

V.T. — Süreyya Duru için Malkoçoğlu serisine bir senaryo hazırladım: "Kurt Bey." Bu, demin beğenmediklerini söylediğim "Malkoçoğlu" hikâyesidir. Bunda da batı taklidi olmayan, Osmanlı tarihine sadık, tarihsel film denemesi yapmak istedim, olmadı, imzamı koymadım. Süreyya Duru yönetmişti. Sonra "Bedrana"yı yazdım. Bunu önce İhsan Yüce'ye yazdırmışlar ve sansürden de geçirmişlerdi. Yeniden bana önerilince tabii önce kabul etmedim; çünkü arada Yüce'nin çabası olmuştu. "Kopuk"ta bunu yapmıştım, çünkü o çok söz kaldırmaz bir filmi. Ama "Bedrana" edebiyatta da önemli yeri olan bir üründü. Kabul etmedim, yapmam dedim. Fakat, "Bedrana" hikâyesini de, Bekir Yıldız'ı da çok beğeniyordum. Süreyya Yüce'nin "senaryosu bana yeterli gelmiyor" dedi ve tekrar yardımımı istedi, çok üsteledi. Okudum; gerçekten de pek olumlu bulmadım. Bekir Yıldız'la da tanıştık. O da ilk senaryoyu beğenmiyordu. Süreyya'ya parayla değil de hediye olarak yapabileceğimi, ancak bunu benden bizzat İhsan Yüce'nin istemesini söyledim. Yoksa ayıp olurdu. Ayrıca bir meslekdaşımın mağdur olmasını, kırılmasını istemiyordum. Yüce bana telefon açıp yapmanızı ben rica ediyorum deyince, oturup tamamen ayrı, yeni bir senaryo hazırladım. Bazı yerlerine karşı çıkan Yüce'ye de meseleyi yanlışla götürmüş olduğumu belirttim. Bekir Yıldız da, Süreyya da yeni senaryoyu çok, çok beğendiler. Hattâ B. Yıldız "İşte ben buna imzamı atarım" dedi. Ve ben gerçekten severek yaptım, bütün o değişleri, ağızları, o Urfa ağzını. Çünkü daha önce "Erkek Ali" de aynı yörede bulunmuştum ve seviyordum o şiirli konuşmayı. Hatta o konuda B. Yıldız'la biraz tartıştık. Bazı yerlerde Bekir Yıldız, halk yadigarı diye İstanbul ağzına çevirmeye kalkıyordu. Ben de, "yahu ne gariptir, şu B. Yıldız'ı, ben B. Yıldız'a karşı savunuyorum" filân diye de takıldım. "Hiç korkma" dedim, biz bunu "Erkek Ali'de denedik, çok güzel olur, halk da yadigarımaz." Ve "Bedrana" baştan aşağı Urfa ağzıdır.

Y.S. — Hangi temalar işleniyordu "Bedrana"da?

V.T. — Başta kadın köleliği vardı. Şarktaki insanların kendi namus telâkkilerine dayanan bir hikâyeydi. Çocuğuyla, hastanede yaralı yatan karısını öldürmeye giden bir adamın hikâyesi. Bekir Yıldız'ın iki hikâyesinin karışımından doğdu senaryo. Bu arada da Bekir Yıldız'ı çok okuduğum için onun dünyasından çıkarılan bir film oldu. Filmdeki insanlar, tipleri, yaşamları, tutkuları, sevgi ve nefretleriyle Bekir Yıldız'ın insanları oldukları zannediyorum. Önce ben pek emin değildim. Süreyya bu filmi nasıl yapacak diye endişeler içindeydim, ama zannedirim, Süreyya'nın filmografisinde de önemli bir yer tutacak film oldu sonunda. Çekimde çeşitli imkânsızlıklar oldu tabii ama bugünkü koşullar içinde başarılı bir çalışmadır ortaya çıkan. Senaryo konusunda yine çekinerek adımlar yazdım ama sonunda gerek İhsan Yüce'nin, gerekse Bekir Yıldız'ın ısrarlarıyla, yine de "film hikâyesi" diye Yüce'nin adını kullanırma şartıyla filmin senaryocusu olmayı kabullendim. Bekir Yıldız, Ankara'da film üstüne açık oturum yapılırken "filme de sen sahip çıkacaksın" demişti üstelik ve biz de peki dedik.

## SINEMAMIZ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

Y.S. — Türk sinemasında 1960'larda başlayıp 1965'lere kadar sürdüğü gozuken bir toplumsal gerçekçilik akımı var, siz bunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Senaryoculuğa ilk başladığınız yıllarda nasıldı, sonra nasıl gelişti, nasıl durdu?

V.T. — 27 Mayıs'ın getirdiği birşeydi bu ve aslında bu akım edebiyatımızdaki gerçekçilik akımının sinemaya yansımasıdır başlangıçta. Orhan Kemal'ler, Yaşar Kemal'ler, Fakir Baykurt'lar, bir köy edebiyatını, sonra şehir, basit vatandaşın yaşayışı ve orta sınıfların yaşayışını, giderek işçileri, emekçileri yazılarının konusu edinmeğe başlamışlardı. Bu da tabii Gorki'den, Steinbeck'e kadar yabancı gerçekçi edebiyattan esinlenmiş bir akımdı. Bu sinemada da yerini aldı. Daha önceleri Metin Erksan'ın çabaları söz konusudur. "Aşık Veysel" galiba öyle bir niyetle yola çıkmış bir filmidir, ama göremedim. Tabii o günün şartları altında sansürden iyi birşey çıkarılamazdı. Atif Yılmaz'ın "Gelinin Muradı" da kasaba gerçeklerine değinen tatlı sert bir filmmiş, göremedim. Sonra Erksan'ın "Gecelerin Ötesi", Yılmaz'ın Orhan Kemal uyarlaması "Suçlu" filmleri geldi. "Gecelerin Ötesi" olumsuz, ne idüğü belirsiz, karamsar bir filmidir. Ama yine de toplumun birtakim deritlerine değinmeye çalışır. 1960'larda benim de ufak tefek bir katkım dükân "Yılanların Öcü" ve Metin'in daha sonra yaptığı "Susuz Yaz" dikkati çekiyordu.

Y.S. — Çalıştıklarınızın dışında bu akımın tutarlı yapıtları hangileriydi sizce?

V.T. — Bu akım içinde ben pek de tutarlı film hatırlamıyorum. Yalnız Atif Yılmaz'ın "Yarın Bizimdir"i, (Kemal Tahir'le yaptılar, önemlice bir konudur ama o zaman bana gerek filmin yapısı, gerekse teorik açıdan yetersiz görünmüştü. Hatta iş yapacağına da inanmamıştım. Galiba fazla iş de yapmadı. Onun dışında Halit'in "Şafak Bekçileri" vardı. O da gene böyle toplumsal eğilimde bir filmidir. Sonra Türk sinemasında bir talihsizlik oldu diyelim, bu birikim 1965'deki Duygu Şağıroğlu'nun "Bitmeyen Yol"una kadar gelir. Ben bu filmi de pek olumlu olarak görmedim hiçbir zaman, ama gerçekçi eğilimli bir filmidir, parça parça gerçekten nefis sahneleri vardır; hele o Fatih camisi avlusunda çekilen amele pazarında, işsizlerin kamyona doluşları, atılışları vardır ki, bunlar yürekli, seviyeli bölümlerdir. Ama filmin sentezi zayıftır. Yalnız şunu belirtmekte yarar var, Türk sinemasında bu popülist eğilim zaten sinemanın yapısında vardı; birçoklarını bu yanıltmıştır. İşte Halit Refiğ'lerin "Halk Sineması" nazariyelerinde galiba hareket noktalarından biri de bu oldu. Türk sineması, Yeşilçam halkla alışveriş halinde olduğu için, halkın eğilimlerini, dayanışma sıcaklığını, insan sevgisini daima temel edinmiştir. Örneğin "Üç Arkadaş"ta da bu vardır. Ama bunlar, hiçbir zaman halk yararına belli bir süzgeçten geçmiş sağlam teoriye dayanan çalışmalar değildi. Ama bizim getirmeğe çalıştığımız işte bu olmuştur genellikle. Hatta Orhan Arıburnu'yla da bir film yapmıştık "Ümitler Kırılınca" diye; T. Şoray ve E. Kolçak oynuyordu ve sonunu da H. Kazankaya çekmişti; o da örneğin "halkçı" bir filmidi.

Ama halkçı, popülist olmak, gerçek ilerici bir sinema için yeterli değildir. O halka bazen nabzına uymayan bazı şeyleri belli bir ölçüde de olsa vermek gerekir. Biz "Karnalıkta Uyananlar" ile işte bunu yapmaya çalıştık. Verilen bütün o tüzizlerden sonra aslında böyle bir noktaya gelmek gerekiyordu.

Y.S. — Erksan'ın "Yılanların Öcü" ve "Susuz Yaz"ı için ne düşünüyorsunuz?

V.T. — Erksan, bana göre, "Yılanların Öcü"yle ilk defa, köy konularına Fakir Baykurt'un gerçekçi romanından kalkarak yanaşma gibi olumlu bir denemeye girişmişti ve hatta Be-Ya Film'de o zaman ben de bu girişimi desteklemeye çalışmış, Atif Yılmaz'la "Eyüp'lü Reşat" diye bir film yapacakken ve tam hazırlanmışken, projeyi geri bıraktı. Erksan'ın ki öncelik tanınmasını sağlamıştım. Ancak Metin'den tek bir ricam olmuştu. Filmdeki Kara Hatçe rolünü Nurhan Nur'a oynatması. Çünkü Nurhan Nur'la bizim film



için anlaşma yapmıştık, üstelik Nur'un tipi de kahramana uyuyordu. Ancak ben desteklememe rağmen çok da başarılı bulmadım filmi sonradan. Erksan bugün de baksanıza bu filmde "Türk insanının cesaretini", "Susuz Yaz"da da kadın ve su tutkusunu anlattığını söylüyor. Öyle diyorsa öyledir herhalde. Ama biz o zamanlar iki filmi de o açıdan görmemiştik tabii. "Susuz Yaz"ı da fazla tutmam. Değil Berlin Şenliği'ni, gezegenler arası festivali kazansa yine de önemli değildir benim için.

Y.S. — İtalyan gazetecilerinden dinlemiştik, Berlin'de jüri kararını açıklayınca herkes şaşırmış kalmış ve sonuçun tutarsızlığı karşısında protesto etme yerine, işi gırgıra vurup başlamışlar, abartarak alkışlamağa, bravo çekmeğe. Ulvi Doğan bu tezahüratlar karşısında yerinden kalkıp selâm veriyor, selâm verdikçe de tezahürat artıyormuş. Bir yıl sonra da galiba "Le Monde" da, "inşallah geçen yılki Berlin skandalı - Susuz Yaz - tekrarlanmaz diye yazıyordu.

## SANSÜR VE ÖZGÜRLÜK SORUNU

Y.S. — Şimdi şunu soralım. Sinemamızın 1965 sonrası gelişimini nasıl değerlendiriyorsunuz?

V.T. — Aslında 1965'te AP iktidarıyla birlikte bu "toplumsal gerçekçilik" eğiliminin duralaması, bir çeşit yazgıydı. Kaçınılmaz birşeydi bu. Sinema bundan çok kötü etkilendi ve sansür daha bir haşmetiyle üstümüze köktü. Sansür bizde hep bir "neden" gibi saldırıya uğramıştır, yanlışlık buradan gelir, sansür "sonuç"tur. Sansür bizim sosyo - ekonomik yapımızın sonucudur ve bu yapı değişmedikçe de bu değişmez. En büyük yanlışlık da bizim sansürü, Fransa'daki, İngiltere'deki sansürle kıyaslamaktır. Çünkü adamlar ülkelerinde burjuva yasallığını çözmüşler bir kere. Bir kere ben bir durumun kanunda olduğunu söyledim de, sansürdeki bir hanım polise, biz kanunda olan herşeye izin veriyor muyuz, dedi. Batıda bunu değil polis memurlere, İngiltere kraliçesine bile söylemezler.

Y.S. — Toplumun sosyo - ekonomik yapısı temelinden değiştirilmedikçe, sansürün değişmesini istemek yanlıştır mı diyorsunuz?

V.T. — Biraz aşırı, tam olarak öyle denemez. Türkiye'nin temelden değişmesi denince çok daha başka bir perspektif hedef alınmış oluyor. Ama örneğin bugün Türkiye'de iktidar da sosyo - ekonomik yapıyı değiştirmek istiyor. Bu şu anlamda oluyor: Yani Türkiye çok yeni tarihsel koşullar içinde belli bir kapitalistleşme sürecine girecektir. Finans-kapital oligarşisine karşı cephe alınıyor bugün. Yani CHP-MSP iktidarı, iç ve dış finans - kapital tekelinin Türkiye'deki egemenliğini en azından sınırlamak, yanısıra gerçekten millî burjuvazi dediğimiz kapitalist süreci başlatmak istiyor veya öyle gözüküyor. Bunu yerine getirebilirler, zaten kaçınılmaz bir tarihsel aşamadır bu. Yani o dediğimiz sosyo - ekonomik yapının temelden değişmesi, böyle bir dönemden geçecektir ister istemez ve bu dönem de özgürlükçü bir dönem olacaktır. Bugünkü iktidar burjuvazinin, kapitalizmin çıkışındaki tarihsel fonksiyonunu, misyonunu benimsemiş durumdadır. Bu da özgürlükçü olmaktadır. Sansür burada, tefeci - aracı - finans kapital tekel ortaklığının ideolojik temsilcisi gibi yer alıyor. Ve onun da en korkak, en seviyesiz bürokrat temsilcileri olarak yer alıyor. İktidarın bu politikası içinde sansür de değişmelidir. Zaten iktidar değiştiikten sonra sansürün tutumunda da bir gevşeme olmuştur. Söz gelimi "Bedrana" AP döneminde kesinlikle geçmezdi.

Y.S. — Türk sinemasının 1965 sonrası gelişimi üstünde duracağız.

V.T. — Şimdi oraya da geleceğim. Bu özgürlük sorunu çok önemli bir sorun, diktatini çıkarırım. Özgürlük her çağda, her toplum için önemli olmuştur ama bizim için varolmak, yokolmak sorunudur. Özgürlük, kendi sorunlarımızı çözmemiz için, rahatça konuşabilmemiz, tartışmamız, memleketin, halkın yararına olan çözümlere varmamız için

şarttır. Aslında bizim özgürlüğümüzün baş düşmanının kökenleri hep dışardadır. Yabancı ve emperyalist finansa - kapitalle onun iç ortakları hiçbir zaman Türkiye’de insanların serbest, rahat, özgürlükçü bir ortamda sorunlarını tartışmasını ve halkın uyanmasını istemez. Halkın gözü açılırsa ne olur? En azından bir Ecevit iktidarı olur, oluyor nitekim. 150 yıldır dikkat edip, bu memleketin özgürlüğüne devamlı ve periyodik olarak sabotaj yapan dışa bağlı finans-kapital ortaklığı Türkiye’de devamlı bir suçlama konusu, ögesi bırakmak ister. Bir zamanlar dindar - dinsiz, padişahçı - padişahsız, Ermeni - Türk, müs lim - gayri müs lim, Kürt - Türk, yobaz - aydın gibi. Dikkat edin, bu çelişkilerin kıskırtmaların arkasında devamlı yabancı güçler yer almıştır. 31 Mart’ı biliyorsunuz İngilizlerin kıskırttığı söylenir ve bunların bir kısmı da belgelenmiştir. Tam Türkiye Cumhuriyeti özgürlükçü bir hava içine girerken Kürt isyanı çıkartılır, hükümet adeta zorlanır ve mecbur kalırlar, takrir-i sükûn yasası gelir, ağızlara kilit asılır. Yalnız şunu ayırmak lâzım. Atatürkçüler ve M. Kemal hep finans-kapital’in emrinde mi iş yapmak istiyorlardı? Yoo, tabii karşıydılar, kompradorluğu tasfiye ettiler. Devletçilik diye birşey yaparken bazı sorunları çözdüklerini zannediyorlardı. Ama düzen öyle kurulmuş ki, eski bir tuzaktan kurtulup yenisine düşüyorlardı. Nitekim iyi niyetli de yapsa devletçilik, sonunda finans-kapital’in palazlanmasına yaradı. Sürekli özgürlükler baltalandı. Bunun en son ve şaheser örneğini de Nihat Erim verdi, “bu anayasa, bu memlekete lükstür” dedi. Yani “kel başa şimşir tarak” diyor o güzelim kafasınca.

Türkiye işte bu aşamalardan geçmiştir ve Türkiye’yi bu tehlikeler bekler. Bugün “komünistlik” suçlaması da yine vatandaşları birbirine düşürmenin ötesinde bir anlam taşımaz. O yasallaşsa, başka birşey arayacaklardır. Sonuç şudur. Sanat kollarının hepsinde devrin egemen güçlerinin bir baskısı söz konusudur. Ama hiçbir sanat dalında bu sinema kadar etkili olmaz. Bir defa yaratıcılık, “sınıfsal” karakterde bir iş olarak çıkıyor, üretim araçlarına sahip bir adam size olanak sağlarsa, yatırım yaparsa yaratıcı olabiliriz. Ben size şu açıklamayı yapmayı bir vicdan borcu biliyorum: bugün sinemamızda benim şahsen sezinlediğim, hatta inanç halinde bildiğim birtakım gerçekle: var. Yani Türk sinemasında kelli felli birtakım adamlar ajanları, buna inanıyor ben. Adamların düzeninden, oyunundan, iki yüzlülüğünden, yumuşaklığından, sertliğinden bunu çıkarabilirsiniz. Yani 15 yıllık denememde o noktaya vardım ki aslında Yeşilçam’ı etkileyen güçler arasında bırakın şu sansürü, ondan kat kat etkili bugünkü düzenin yöneticilerinin baskısı, tuzakları ve kimi zaman en ilerici maskeyle çıkan gizli ajanların oyunları vardır. Bu uyarı yararlıdır sanıyorum.

## KEMAL TAHİR OLAYI

Böyle bir düzende sinema yapmak isteyen gençler ne yaparlar? Ya teslim olurlar, ya da bizim gibi umutsuzluklar içinde, kırılı döküle, bazen aç kalarak başka geçim yolları arayarak yaşayıp dışarda kalırlar. Bir üçüncü yol da vardır. O da korkunun ağır bastığı rasyonalizasyon yoludur. Bu kişiler kaçaklık, korkaklık ettikleri ve düzene başka bir biçimde tâviz verdikleri halde, birtakım görüşleri, yüksek teori katında ve parlak, yeni bir dünya görüşü gibi, yeni boyutlar taşıyan bir sanat açıklaması gibi ortaya koyarlar. İşte Kemal Tahir olayının ve sinemadaki yürütücülerinin çizgisi de budur.

Kemal Tahir Türk sinemasına gerçekten etkiye bulunmuştur. Ben Halit’i ve Metin’i de tanım ve kapasitelerini de bilirim. Hep söylemişimdir takılarak, “elimde para olsa da Halit’e film yaptırısam, konuşup da saçmalamak imkânı kalsın diye.” Aslında film yapamamaktan, ortamın kısıkağına düşmüş olmaktan gelen birtakım bunalım yanılgılarıydı bu arkadaşlarınkı. Ama bunu kimse böyle koymaz tabii Ben bunalımda da yanıliyorum demez. Psikolojide rasyonalizasyon dediğimiz de budur biliyorsunuz. Yani birtakım yanılgıları, çok haklı kılıflarla, teori katında birtakım nedenlerle süsleme yolu. Bunun bizde en iyi örneği edebiyatta Kemal Tahir’dir. Kemal Tahir büyük romancıdır, inanırım. Fakat

K. Tahir hakkında bugün söylenenlerin çoğu ya duygusaldır, o bakımdan yetersizdir, yanlış, ya da gereksiz biçimde düşmancadır, o da ölçsüzdür. K. Tahir'in tam değerlendirilmesi bugünkü koşullarda çok güç yapılır. Şu bakımdan; biliyorsunuz, K. Tahir belli bir dönemde oluşmuş, biçimlenmiş ve ürün vermeye başlamış bir adamdır. Bir hayat serüveni vardır, hapishane serüveni siyasal mücadele serüveni vardır ve oradan geldiği bir nokta vardır. Bunu anlamak için o devrin yeraltı politik çizgisini, devrimcilerini iyi bilmek lâzımdır. Yani Dr. Hikmet, Nâzım Hikmet ve o devrin gizli örgütlenme çabaları ve onun siyasal çizgisini bilmeden Kemal Tahir'in kişiliği ve kimliği doğru ortaya çıkamaz. Bu hatta Nâzım için de geçerlidir. Ben Kemal Tahir'in durumunu biraz biliyordum ama 50 yıllık Türk işçi sınıfı mücadelesinin en olumlu miraslarını bize bırakan hocamız Dr. Hikmet, K. Tahir'i iyi tanıır ve Zaloğlu Rüstem diye alay ederdi, Hikmet'le uzun yıllar siyasal serüvenleri olmuştu. Yalnız bildiğim şu var, dikkatinizi çekerim, K. Tahir'in etrafında ve aynı yörende olan bana kaç kişi gösterebilirsiniz ki, Türkiye'de son 20 yılın, ya da 27 Mayıs'tan bu yana gelen olayların içinde aktif olarak bulunmak yürekliğini gösterebilir. Uzaktan eleştiriyenler, efendim bu memleketin tarihinden başlayalım diye söze girenler ve genellikle çok aktüel, çok pratik çözüm getirilebilecek sorunlara sırt çevirenler pek çoktur. Kemal Tahir'in yaptığı da budur. Büyük romancıdır kabul ediyorum. O romanlarını yazmasaydı, fikirleriyle bugün hiç kimsenin dikkatini çekmezdi zaten. Bir arkadaş geçenlerde onu överken, "İlk defa olarak şüpheyi getirmiştir" dedi. Yani bu memlekette bize yıllardır doğru diye yutturulan şeylerin yanlış olduğunu ve tam zıddının doğru olduğunu.

Aslında K. Tahir'in söylediği şeyler, demin değindiğim dönemin yeraltı siyasal çizgisi içinde zaten rahatça konuşulan, söylenen gerçeklerdir. K. Tahir bunları aldı bir romancı olarak, ilk defa ortaya attı, işledi. İşlemekle kalmadı, daha da abarttı, birtakım yanlışlara götürdü, yani diyalektik olarak zıddına dönüştürdü. Lenin'in bir sözü vardır, "bir yanlış felsefeden de bir büyük sanat eseri çıkarılabilir" diye. Böyle eserler de çıkmıştır. Ama biliyorsunuz tarihî gelişimi içinde de bu gittikçe kısıtlanıyor, gittikçe güzelleşiyor, doğru özdeşleşmeye başlıyor. İşçi sınıfının insanlığın kaderine sahip çıkmaya başladığı bir çağda artık birtakım yanlışlara dayanan sanat yapıtları, gereksiz bir lüks haline giriyor tabii gittikçe. Ama gene de olabilir bu. K. Tahir büyük romancıdır ve kesin konuşmayayım ama galiba bizim edebiyatın da en büyük romancısıdır.

Y.S. — Öz olarak eleştirip, biçim olarak mı tutuyorsunuz?

V.T. — Hayır, roman, roman olarak. Birtakım olayları sentez etmek, ipşan tipleri yaratmak, o insanları yaşatmak ve belli bir dönemi yansıtmak açısından. Sözelimi Balzac, dünyanın en gerici adamı, kralcıyım diyor, kiliseciyim diyor ama romanlarını okuduğunuz zamar, Fransız burjuvazisinin çıkışını görüyorsunuz, çelişkileri yakalamış, Dos-toyevski'yi alın, o da ortodoks, yanlış bir felsefenin adamı ama romanlarında toplumun çelişkilerini, bütün insanları boyutlarıyla görüyorsunuz. Kemal Tahir de romancı adamdır ama meselâ çok övülen "Devlet Ana" bence geçmiş romantizminizdir bizim. Aslında Walter Scott'un "Ivanhoe" su gibi birşeydir bu. Bunu yazarken "Devlet Ana"nın getirdiği birtakım sorunları, romana getirdiği yeni olanakları, bizim tarihimize dönüş yeniliğini, özelliğini de inkâr etmiyorum; ancak birtakım doğruları da yansıtmıyor, abartılmış şeylere, yanlışlara dayanıyor. Bir arkadaş demişti ki "K. Tahir yazıncaya kadar biz Moğol barışını bilmiyorduk." Dedim ki "E Allahtan korkun yahu, elinize alın bir tarih kitabını okuyun, yani siz okumadınız diye bunlar yok mu oluyor". Yani Kemal Tahir'i tutanların bir kısmı "ben bilmiyordum, bana öğretti" diyorlar. Kardeşim sen bilmiyordun ama bu meseleyi bilenler vardı, yıllardan beri vardı ama yeraltındaydılar, kimildayamıyorlardı. Yani Kemal Tahir'in abartarak ve yanlışla götürerek söyledikleri, daha önce başkaları tarafından söylenmiş doğrulardır. Meselâ Dr. Hikmet, "Tarih Tezi" kitabında Os-





Süreyya Duru / BEDRANA (1974)

manlı tarihini alıyor, ortaya yeni yeni şeyler koyuyor. Ama bunlar hep unutturuluyor, yadsınıyor, yok ediliyor. Romancının yazdıkları daha çekici, çarpıcı olduğu için, onlar daha bir gözde oluyor, çekiçlik kazanıyor. Tabii burjuva bir ülkedeyiz, normal bunlar.

Ben hep şunu diyorum. Biz hep tarihi ararız, onun üstünde düşünürüz, neden? Çünkü tarih bizim bugünü çözmemize yardımcı olduğu için yararlıdır. K. Tahir'in tarih tahlilleri bizi bugün Türkiye'de burjuva yoktur, olmamıştır, sınıflaşma doğmamıştır sonucunu kabule zorluyor. Bu ihanete kadar gidebilecek bir hatadır. Oysa pratikte gençlere verilen bu oluyor bugün. Bugün Türkiye'de sınıfların varlığı, hatta egemen sınıfların gaddarlığı şu son af olayında da bellidir. Şuraya getirmek istiyorum. Bugün Türkiye'de sınıflar teşekkül etmemiştir düşüncesinin batı ölçüleri alınrsa gerçek bir yanı var, Türkiye'de klasik kapitalizm de olmamıştır. Ama ne olmuştur? Aracı-tefecî-bezirgân sınıflarla finans - kapital ortaklığı memleketi kasıp kavurmuştur. İşsizlik, pahalılık, yarasızlık, özgürlüksüzlük getirmiştir ve bugün o sömürücü sınıflar vardır, bunlar Osmanlı'da da vardı, başka biçimde, başka şartlar altında, Kerim Devlet zamanında da temeldeki ilişki değişmemiştir. Ama bizde burjuvazi Fransa'daki gibi güçlü değildir. Fransa'da köklüdür burjuvazi, arkasına orta sınıfları, köylülüğü almıştır. 1789'u yapmış, toprak dağıtmış, radikal hareketlere girmiş bir burjuvazidir. Türkiye'de bunlar olmamış tabii ama sevinse ne bula kardeşim, işçi sınıfı yararına daha köklü çözümler bulabileceğinin sevinciyle yola çıksana. Türk halkının finans - kapital oligarşisinin gözleri önünde 14 Ekim 1973'te sosyal demokratları işbaşına getirmesi ne kadar ilginçtir.

Kemal Tahir'den sonra bu bir moda haline geldi. Sınıf yok, burjuva oluşmamış, hatta öyle ki Ertem Eğilmez adlı o sevimli ahabımız da "efendim biz at üstünde bir milletiz" diyor. Hangi at üstünde kardeşim, Anadolu'ya film çevirmeye gidiyoruz, at yok; otomotiv endüstrisi minibüsü getirmiş, köylere minibüs işliyor. Minibüsün girdiği ülkede de sosyo - ekonomik yapıda birtakım değişiklikler oluyor tabii. Herşey değişmiş, değiştirilmiş bugün. Türkiye'de sınıflar var, finans - kapital oligarşisi 150 yıldan beri çeşitli kılıklar altında, kompradorlarla işbirliği yaparak, devletçiliği kullanarak, açık gümrük ve himaye sisteminden yararlanarak Türkiye'ye karabasan gibi çökmüş; bunun ya-

nında yeteneksiz bir burjuvazi de var, yeni palazlanıyor. Yoktur deyip bunları görmezden gelmek korkunç birşey olur, kaçaklıktır bu. Ulusallık sorunu da bu sınıfsal gerçeklerden ayrılmaz. Tarihe sığınip kaçaklık yapmakla değil, bunların üstüne yürümekle ulusallığa ulaşılabilir.

Bizde batıcılık da adı namusluca konmamış birşey oldu, son günlere kadar. Batı, batmakta olan Osmanlı İmparatorluğundan daha ileri bir uygarlığı temsil ediyordu, bu da kapitalist burjuva uygarlığı idi. Ama bunu da hiçbir zaman sınıfsal bir açıdan koymadılar. Çünkü bu sorunlara yanaşanlar da küçük burjuva aydınları, asker - sivil bürokratlar oldu. Devrimler dendi, Devrimler olmaz, devrim vardır. Ama biz şapka giydik, devrim oldu. Sakalı kestik, devrim oldu, pantolon giydik, devrim oldu. Atatürkçülük diye öne sürülen şeye Kemal Tahir'in karşı çıkışında tabii doğru bir yan var, bunun adını namusluca koymak lazımdı. Türkiye'nin geri kalmışlığının nedenlerinden biri de batıdaki gibi kapitalistleşme evresine girememesi oldu. Bu Atatürk'le de gerçekleşmedi. Atatürk'ün bir sözünü söylerler, "bizi tarihte ekonomi bilmemekle suçlayacaklar" demiş. İsmet Paşa başbakan olmuş, hazinede para yok, "basalim demiş" hemen. Bir bilen çıkmış neyse "olmaz, basamayız, enflasyon olur" demiş. "Ne demek enflasyon" demiş paşa. Şimdi enflasyonu şu köşedeki bakkal bile biliyor artık.

Sınıf yoksa, burjuva meydana gelmemişse, bizim yapacağımız da bunları saptamak oluyor. Yoksa tarih, beni eğer, sözgelimi Vehbi Koç'un karşısına çıkmaktan önlüyorsa, o tarih anlayışım yanlış benim kardeşim. Tarihi elbette araştırırım ama fabrikada işçi sınıfının karşısına geçmemi bana emreden tarih bilgisi mutlaka yanlıştır.

Y.S. — Sinemamızın 1965 sonrası gelişimine gelelim isterseniz?

V.T. — Evet, artık şimdi gelebiliriz. Bu Kemal Tahir'cilik akımı sinemada çok korkunç kötü etkiler yaptı. Diyebilirim ki olaylar da denk geldi. Tam AP'nin polis törörü dönemiymiş. Baskılar Yeşilçam'da da arttı. "Karanlıkta Uyananlar" örneği yürekli atılımlara karşı bir tutum doğdu tabii. Bir yandan da sorunlar karşısında kaçaklık, korkaklık, Kemal Tahir türü rasyonalizasyon eğilimleri başladı. O zaman işçi meselelerine el atmak falan da batıya özentili oluyordu, biz tarihten nasıl gelmişiz, ona bakılıyordu. Bu ortam içinde Metin Erksan da, Kemal Abi'sinin teorisinin yardımıyla filmlerini başka türlü açıklamaya başladı. Kemal Tahir'in de katkısıyla yapılan "Haremde 4 Kadın" da tarihsel bir değinme olmanın ötesinde çok önemli, aman aman birşey değildi. Kemal Tahir'in en olumluca katkısı Memduh Ün'ün yaptığı "Namusum İçin"e oldu. Bu Memduh'un sinema olarak da belli bir düzeyi tutturan filmidir. Sonra Kemal Tahir, bana içtenliksiz, garip bir kurnazlık taşıyan bir adam gibi geliyordu. 1966 yazında Sinematek'teki o talihsiz açık oturuma Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu da çağırılmış diye duymuş ve gitmiştim. İkisi de gelmediler. Bir gün Beyoğlu'nda Kemal Tahir'e rastlayınca sormuştum neden gelmediğini, "Gelir miyim Abdülkadir, gelmem tabii. Halit'ler geldiler bana gece, hadi siktirim dedim, kovdum" demişti aynen, "Hem doktor Arşavir gibi film yapacaklar bunlar, hem de haklı olacaklar" dedi. Ben de "iyi dedim, o zaman bir sorun yok, çünkü ben de onların o tutumuna karşıyım." Halit'lerinki böylece bir nevi Yeşilçam'ı bütünüyle savunmak oluyordu, halbuki savunulacak ve yıkılacak yanlarını iyi ayırmak gerekirdi. Bu lâfları söyleyen K. Tahir ise onların meclisinde, onları hiçbir vakit kırmıyordu. Onlar hep K. Tahir'in paralelindeymiş ve ondan destek alıyormuş gibi lâflar ettiler, bana böyle konuşan K. Tahir ise hiçbir zaman onlara cevap vermek, açıklama yazmak gereği duymadı. Ama öte yandan bir Celâl Bayar anılarını yazdı, o günlerde K. Tahir, Celâl Bayar'ın bu "Ben De Yazdım" kitabına bir övgü - eleştiri yazmak zerafetini ihmal etmedi. Ben hiçbir gün Celâl Bayar'ın eserine övgü yazabilecek bir tutumun doğru bir tutum olabileceğine inanmam.

İşte K. Tahir bizim sinemacı arkadaşları yazık ki çok kötü etkiledi. Atif Yılmaz'ın

bir "Aah Güzel İstanbul" filmi vardır. Bir kepezaliktir, ne dediğini kendisi de bilmez, ama Ayşe Şasa'ya iri iri lâlalar ettirilmiştir. "Dolandırıcılar Şahı", "Suçlu", "Erkek Ali" gibi filmler yapan A. Yılmaz., birden kalkar ve bu ne idiğü belirsiz çarpıklık örneğini verir. Ama Atif Yılmaz yeni boyutlar getirdiği inancındadır, "ulusal sinema" yapıyor-dur.

## SINEMATEK - YEŞİLÇAM İLİŞKİLERİ

1965'lerde bir talihsizlik de, Sinematek'in kurulmasında, hâlâ oranın yöneticisi olan Onat Kutlar'ın benim kanımca bir yanlış davranışının olmasıdır. O zamanlar Sinematek'in aydın kurucularının sinemamıza karşı tutumları ya alay etme, ya da karşı çıkma biçiminde olmuştur. Önce sinemadaki birikimi bilmek ve ondan yararlanmak gerekiyordu halbuki. Bu ters tavır, Yeşilçam'ı iyi izleyememekten ve değerlendirememekten geliyordu aslında. Dialog kurmaya hazırlıklı değildiler. İyi sinemanın Yeşilçam'a toptan karşı çıkılarak yapılacağı inancı ki bu hâlâ birçok çevrelerde devam ediyor, ayrıntıları iyi düşünülmesi gereken, bir şeydi. Karşı çıkma ama, nereye kadar, hangi konularda ve ne biçimde. Ben işte o 1966'daki açık oturumda bulundum. O gün Onat Kutlar'ın söylediklerini bugün açık okuyun, rahatlıkla söylenebilecek şeylerdir. Yani "vaktiyle Halit Refiğ, sinemamızdan kurutulması gereken bataklık diye bahsediyordu, bugün niye savunuyor" gibi şeylerdi. Halbuki mesele başka türlü konabilir, sinemanın içine girilince insan başka tür çözümler aramanın gereğini görüyor demek ki, diye de belirtilebilirdi. Fakat bana öyle geliyor ki, orada bir hazırlıklı kapışma oldu ve mesele bir kan dâvâsına dönüştürüldü. Bu da Türk sinemasına çok zararlı oldu. Ben bu kapışmanın altında da büyük bir poli-siye dalavera olduğum inancındayım. Nedeni şu, biliyorsunuz Sinematek kurulunca, o zamana kadar gösterilemeyen sosyalist ülke filmleri de gelmeye başladı ve büyük bir susuzlukla aydınlar bu filmleri görmeye başladılar. Bu büyük bir tedirginlik yarattı. AP iktidarı zamanıydı ve bir süre sonra Sinematek'in çalışmaları da sürekli baltalanmaya, baskı görmeye başladı.

Y.S. — Sinemacıların Sinematek'e karşı çıkmalarının bir nedeni de, kurumun Türk filmleriyle, pek ilgilenmemesi, hep yabancı örnekler göstermesi, tartışması ve kurucular arasına da hiç sinemacı çağırılmaması olamaz mı? Sizi niye çağırmadılar acaba kurucu üye olarak?

V.T. — Bu söyledikleriniz tabii doğru. Zaten Halit bana demiştir ki "bizim gururu-muzla oynadılar, bizi çağırmadılar". Sinemacıların Sinematek'e karşı çıkmalarında bu duyguların da etkisi olmuş olabilir ama birtakım provokasyonların mutlaka olduğum inancındayım. Bir de o günlerde, Gn. Porter'in Türkiye'de yeni bir başbakan aradığı dönem-de kurulan Sinematek, diye bir de pislik attilar kuruma. Bunu ciddi ciddi savunmaya da kalktılar, yani güler misin, ağlar mısın. Aslında Amerika'nın Yeşilçam'ı yıkmak için bir Gn. Porter gönderip de, Yeşilçam'a karşı çıkacak bir Sinematek kurdurmasına hiç ihtiyacı yok ki, çünkü Yeşilçam bütünüyle zaten Amerikanizmin paralelinde bir yerdir, Hong Kong'dan, Hollywood stüdyolarına kadar dünyayı sarmış olan emperyalist bir sinemanın arastasıdır aslında. İçinde olumlu insanlar var tabii ama bütün olarak budur. Bu espiyi tersine çevirirsek, daha tatlı oluyor galiba. Tam Sinematek kurulup da sosyalist ülkelerin filmleri gösterilmeye başlandığı anda, Amerika Gn. Porter'i Ankara'ya yeni bir başba-kan aramaya yolladı! Nasıl?

Y.S. — Bir şeyi hatırlatmakta yarar olabilir mi acaba? Sinematek'te gösterilen sosyalist ülke filmleri fazla sol ideolojide örnekler olmadı hiçbir zaman. Ayzenshtayn'ın bir, iki filmi dışında çoğu sosyalist anlayıştan çok batılı kapitalist ülkelerin sorunlarına özen-ti "bireyci" bunalım ya da savaş filmleri idi bunların. Son olarak gösterilen "Aydınlan-



ma'da dahi Polonya'lı Zanussi'nin yaşamın anlamını bulamayan bir fizik bilginini ele alıp, materyalizme ters düşen, "bireysel" ve "idealist" yorumlara ulaştığını hepimiz hayrette gorduk. Bunlar da aslında tanımadığımız ülkelerin ürünleri olmanın ötesinde politik bir anlam taşımıyorlardı. Bu ülkelerde başka tür filmlerin çevrildiği de bir gerçektir oysa. Genel olarak da Sinematek olayının, bütün kapitalist Avrupa'da olduğu gibi birtakım küçük burjuva aydınların "sanat" (1) niteliği üstün basan filmler görme susuzluklarını tatmin etme olgularının Türkiye'de gerçekleştirilmesinin ötesinde, işçi sınıfı hareketine ya da Türkiye'de olabilecek bir politik sinema hareketine katkıda bulunduğu söylenebilir mi sizce? Ayrıca Yeşilçam'la ilişkiler açısından bakarsak da, Sinematek'in Yeşilçam'a karşı olumlu ya da olumsuz tavrının, seyirciler açısından değil de, Yeşilçam sinemacılarının kendi tavırları açısından değiştireceği çok şey var mıydı acaba? Sinematek'in desteği olmadan iyi film yapamazlar mıydı? Sinematek'i mutlaka Yeşilçam'ın gidişine engel bir kurum olarak görmek doğru mudur sizce?

V.T. — Önce ilk söylediklerinize karşı olmadığımı belirtiyim. Bunlar genel hatlarıyla yanlış değildir. Evet, Sinematek bir küçük burjuva örgütüdür. Öyle de idi. Ben hiçbir zaman Sinematekçi olmadım ve değilim. Ama şunu da unutmamak lazım ki, devrimci birikim içinde küçük burjuva aydınlarının bu tip davranışlarının da birikime bir katkısı olabilir. Fransa'da bir lüks olabilir bu ama Türkiye'de daha önemlidir. Ben bunun küçümsemesine karşıyım. Ama dediğiniz gibi Sinematek'te oynatılan filmlerin büyük bir kısmı da, bir-iki klasiğin dışında, beni hayal kırıklığına uğratacak kadar sade suya şeyler oldu. Sosyalist ülkelerden gelenler de dahil.

Aslında Sinematek'i de gözde fazla büyütmemek lazım. Zaten devrimci bir kurum olamaz ki bu. Başında Şakir Eczacıbaşı vardı, şimdi Sinevizyonun müdürü Duran Tan-  
tekin var. İlk Eczacıbaşı Holding ahtapotunun bir evladı, nasıl devrimci olur; olamaz. Ama Türkiye'nin o günkü şartlarına göre o Sinematek de ileri bir adımdı, ileri bir birikimdi, bu bir.

İkincisi Sinematek'in Türk sinemacılarının sanatsal eğitiminde en azından bir sergivi kadar önemi olurdu ve vardı. Sözelimi ben sinemayı; Ertem'den, Atif'tan, Yeşilçam'dan öğrendim ama Sinematek'ten de birşeyler öğrendim. Sinema bilgim, duygum gelişti. Onu küçümsemek lazım. Aslında Yeşilçam'ın çok ihtiyacı vardı böyle bir yere. Çünkü onların bilgisi Beyoğlu'ndaki ticarî filmlere dayanıyordu. Sinematek, en azından sinemamızın bütün üyelerini götürüp, güzel filmleri gösterebileceğimiz, kötülerini eleştirebileceğimiz bir eğitim aracı olabilirdi bize. Yapılamadı ve bu bir kayıp oldu bize. Sonra dernek ile sinemacıların kavgası, Yeşilçam'ı basında ve birçok yerlerde etkin olan aydın desteğinden yoksun etti. Bir zamanlar Tuncan Okan, Giovanni Scognamiglio, Tanju Akerson, Ali Gevgilili vb. gibi birçok kişiler gerçekten Türk filmleri üstüne yazılar yazdılar, Türk sinemasına etki - tepki içerisinde birtakım şeyler getirdiler. 1965'e kadar bu gerçekten oldu. 1965'le birlikte bilinen karanlık devre, kaçaklık devresi başladı ve Sinematek'te de bir kavga koparıldı. Bunda birtakım provokasyonların olduğuna ben hâlâ inanıyorum. Böylece Yeşilçam, bir nevi o eski bataklık düzenin sürdürülüp götürülmesinden başka yolu olmayan bir arasta haline getirildi.

Y.S. — Şimdi burada bir noktaya geldik. Aksi olsaydı, yani sizin, Yeşilçam içinde kazanılacak unsurlar dediğiniz kişiler, birtakım yönetmen, senaryocu, oyuncu ve kameralar, Yeşilçam'ın alışlagelen yapısına karşı kazanılsaydı, o zaman ne olacaktı sizce? Bunu da saptamak gerekiyor.

V.T. — Ben derim ki, Sinematek gibi bir kuruluş baştan bir yanlış adım atma talihsizliğine uğramasıydı, bir; ikincisi Yeşilçam'ın olumlu yapıtlarının temsilcileri olan kişiler de bu kuruluşu lâıykıyla değerlendirebilselerdi, birbirine düşmeselerdi, eskiden beri

varolan aydın desteğini daha ileri bir aşamada, daha etken ve güçlü bir biçimde sürdü-  
rüp götürebilirlerdi ve Yeşilçam'ın iyi, güçlü sinemacıları, Yeşilçam'ın içindeki kötü, ka-  
ranlık, bataklık güçlere karşı bir üstünlük sağlayabilirlerdi. O bakımdan Türk sineması bun-  
dan büyük yarar görürdü. Yalnız şunu belirtiyim ki, bu olsaydı olurdu mantığı metafizik  
oluyor tabii. Böyle bakamayız, olmaz.

Y.S. — Tam değil de daha iyi bir düzeye gelebilirdi dediniz. O zaman da şu ol-  
mayacak mıydı. Bugün girilen bir deney, yeni aydınların Yeşilçam'la aralarını iyileştir-  
me, olumlu yaklaşma, hatta ortak çalışma deneyi, daha 1966'larda gerçekleşecek ve ay-  
dınlar diyelim ki, halkın çıkarlarını savunan bir sinema yapmak istediklerinde piyasadaki  
aracı - tefeci egemenliğiyle daha o günlerden karşılaşacaklar ve gerçekten halkın çıkar-  
larını savunan bir sinemanın hangi koşullarda, hangi örgütlenmelerle ortaya çıkabilece-  
ğini 1966'larda düşünme olanağı bulacaklardı. Yeşilçam içinde istenen sinemanın ger-  
çekleşip gerçekleşmeyeceği belki de 1966'larda anlaşılabilir, 1974'deki uzlaşmacı  
reformist girişimler belki de görülemeyecekti. 1966'lardaki kopuş kısaca Yeşilçam'ı de-  
nenmemiş bir alternatif durumunda bırakmıyor muydu?

V.T. — Bakın, bir zamanlar bir sendika meselesi vardı, Sine-iş kurulmuştu. Aydın-  
lar ve Sine-iş'teki elemanlar bu dediğimiz hayırlı anlaşmayı 1966'larda yapsalardı ne  
olurdu. Tabii yine tekrarlayayım, yapmadıklarına göre düşünmek bile yanlış oluyor. Ya-  
pamazlardı zaten. Ben içlerinden tanıyorum hepsini. Ne kişisel yetenekleri, ne yapıları, ne  
teorik hazırlıkları buna müsait değildi. Yani aslında bir Halit Refiğ'in, bir Metin Erksan'ın  
Kemal Tahir'in peşine takılması, yani demin dediğim rasyonalizasyon olayı, rastlantı de-  
ğildir. Yani herkes kendi yapısına uygun yolu tutturuyor sonunda. Anlatabildim mi? Ay-  
rıca öte tarafı da doğrudur. Yani finans - kapital temsilcisinin kolu kanadı altındaki bir  
küçük burjuva Sinematek'inin de doğal olarak emekçi sınıflardan yana bir çizgi göster-  
memesi (ki böyle oluştursaydı zaten kapısına iki günde kilit asılırdı) bir rastlantı de-  
ğildir. Bu da, toplumda belli bir birikimin olmadığını gösteriyordu.

Şimdi Türk sinemasında düzeni elinde tutan olumsuz güçler, eğer yeni iktidarla, bir-  
takım kanunlarla, yenilgiye uğratılmazsa, bu düzen sansürüyle, dağıtım mekanizmasıyla,  
yapımcılıktaki birtakım engellerin olumlu yönden çözüme bağlanması ve aşılmasıyla de-  
ğiştirilemezse aynı şeyler devam eder, gider; her olumlu film, kişisel bir kahramanlık  
ürünü halinde kalır. Yani bugün "Karanlıkta Uyananlar" birkaç kişinin kişisel kahraman-  
lık ürünüdür, sinemamızda bu çizgide toplu bir gelişim sağlanamamıştır.

Y.S. — Yani, Yeşilçam içinde olabilecek tekil çabaların istenen düzeyde bir atılım  
yaratamayacağına inanıyoruz.

V.T. — Tabii, muhakkak.

(NOT : Vedat Türkali ile, Nezih Coş, Abdullah Anlar ve Engin  
Ayça tarafından yapılan konuşmanın ikinci bölümü gele-  
cek sayımızda yayımlanacak ve aşağıdaki konuları kapsa-  
yacaktır :

YEŞİLÇAM'IN BÜNYESEL ANALİZİ / TEKELCI SERMA-  
YE EĞİMLERİ / KURUM VE YASA SORUNLARI /  
SENDİKALAŞMA SORUNLARI / BAĞIMSIZ SINEMA  
ÇALIŞMALARI.)

# Soruşturma

## ÇİN FILMLERİ ÜSTÜNE HALK SORUŞTURMASI (2)

Düzenleyenler :

Abdullah ANLAR - Nezih COŞ - Mehmet YILDIRIM



### KASIM ACISU

Yaş 19 / Sivas'lı / Gültepe Sanat Enstitüsü'ne gidiyor. Spor olarak 3 yıldır Teakwan-do'yla uğraşıyor. Hocası Aslan Sağlam, siyah kuşak'tan. Şimdilerde MTTB'de çalışıyor, sarı kuşak derecesinde ve kuşak sınavına hazırlanıyor / Tercüman, Günaydın, Hürriyet gazeteleri okuyor.

— Çin filmlerine gidiyor ve beğeniyor musunuz? Hangi amaçla gidiyorsunuz? Evet gidiyorum. Sevdiğim için, bilhassa Wang Yu'nun, Bruce Lee'nin hareketlerini, konsantre oluşlarını izlemek için gidiyorum. Bir de onların tekniklerini öğrenmek için. Gelen her filmi kaçırmam, genellikle görürüm.

— Böyle bir teakwan-do kurşuna niye girdiniz Amacınız neydi? Daha doğrusu spor yapmak için girdim. Sanat enstitüsünde ne öğreniyorsunuz? Torna-tesviye bölümündeyim. Sanat öğrenirken bir yandan da teakwan-do çalışıyorum.

— Peki bu tür kulüplerin Türkiye'de yaygınlaşması sizce iyi birşey mi? Yayılması tabii ki iyi birşey. Çünkü insan sportmen oluyor. İyiyi kötüden ayırt edebiliyor. Kendisini her türlü kötü şartlar altında müdafaa edebiliyor. Günlük hayatta ne gibi kötü şartlar oluyor örneğin? Durumlar belli olmuyor. Genellikle bir kavga falan olur. İçabında ilerde



bir savaş olsa lâzım olur bu spor.

— **Biri sana sataşsa, bu sporu nasıl uygularsın?** Önce kendimi tanıtırım. Kardeşim ben bu spora uğraşıyorum, bana karşı müdafaalı ol veya benimle kavga yapma. Genellikle iyi yola giderim. Eğer anlamazsa tabii öğrendiğim birkaç tekniği de uygulamak zorunda kalırım. **Şimdiye kadar hiç uyguladın mı teakwan-do'yu?** Bir kere uyguladım, okulda oldu. Bir arkadaş devamlı sataşıyordu, alay ediyordu. Teneffüste bir gün karşılaştık. Buna bir yan tekme, bir de uçar tekme gittim. Tabii iki sefer yere düştü, ağzı burnu karılar içinde kaldı. Bir daha da sataşmadı, geldi benden özür diledi.

— **Teakwan-do'yu öğrendikten sonra kendine duyduğun güvende bir artma oldu mu?** Kendime güvenim çok arttı. Genellikle şimdi 15 kişi de gelse hiç korkum olmaz. Kendimi rahatlıkla müdafa edebilirim. Gençler üzerinde bu filmlerin etkisi yararlı oluyor böylece.

— **Bu teakwan-do'nun sana bir ün sağlayacağını falan bekliyor musun?** Un sağlayacağına inanıyorum. Çünkü her sene kuşaklar arasında Türkiye veya İstanbul birinciliği falan oluyor. Bunlara katılıyorum. En son siyah kuşağı alarak bir salon açmayı düşünüyorum. Çok iyi para da var bu işte. Kurslarda bizden talebe olduğumuz için 30 TL., dışardan gelenlerden 50 TL. alıyorlar.

— **Genel olarak sinemaya neden gidersin?** Boş zamanlarımı değerlendirmek ve herhangi bir konuda fikir almak için. **Çin filmlerinden önce hangi tür filmlere giderdin?** Genellikle duygusal konulu filmlere giderdim. Yerli filmlerden Yılmaz Guney ve Cüneyt Arkin'in filmlerine giderim. **Y. Güney'in filmlerinde ne buluyorsun meselâ?** **C. Arkin'in kilerle kıyaslayabilir misin?** Y. Güney'in filmlerinde gerçekçi bir konu buluyorum. İleri düşünen bir rejisör ve oyuncu. Onun karakterini ve oyun gücünü beğeniyorum. C. Arkin'in filmlerini de hep kötülerle olan mücadelesini anlattığı için beğeniyorum. Y. Güney toplumu ilgilendiren konuları ele alıyor. C. Arkin ise günlük herhangi bir hikâye veya romanın tekniğini işliyor.

— **Sen kendin film yapma imkânına sahip olsan hangi konuları ele alırdın?** Hareketli bir film yapardım. Bu Çin filmlerinde gördüğünüz konuları ele alırdım.

— **Çin filmlerinin konuları genellikle hangi temaları işliyor sence?** Genellikle iyi bir kişi, zor karşısında, karateyi öğrenerek veya biliyorsa kullanarak kendisine karşı gelen kötülerini yeniyor. **Tek başına bir insanın bütün kötülerini yenmesi inanırıcı mı?** İnanırıcı değil ama gerçek hayatta da belki olabilir diye düşünüyoruz.

— **Sen toplumsal bir sorunla karşı karşıyasın. Buna arkadaşlarınla ortak bir çözüm mü ararsın, yoksa tek başına mı çözmeye çalışırsın?** Ben arkadaşlarla birlikte çözmeyi düşünürüm. Ama onlar birer film kahramanı olduğu için meşhurdurlar. Başkalarıyla paylaşmaları ünlerini düşürebilir kanısındayım. Bu yüzden onlar tek başına yapıyorlar. Gerçek hayatta toplum sorunlarını çözmeye tek başına birşey yapılabileceğine inanmıyorum... Tek başına ancak kavga olan kötülükleri yenebiliriz. Bütün kötülükler de kavgayla çözülmaz ayrıca. Bu sporu yapanlar ileriye düşünür, tam bir sportmen olur. Sportmen bir adam da kötü olmaz zannederseniz.

— **Yaşadığın çevrenin sorunları neler?** Bizim burada oturan genellikle Anadolu'dan geldiği için pek kendini düşünen insanlar oluyorlar, kavgacı tipler oluyorlar. Herkes kendi çıkarı peşinde koşuyor. Kimse kimseyi düşünmüyor. Bu çevrede (Çağlayan) öyle oluyor maalesef. Hem yerleştiği çevrenin şartlarından, hem de tutunabilmek için, sivilrilmek için bu böyle oluyor. Belediyenin kötü yol ve elektrik şartlarından da hırçınlaşıyor bazen insanlar.

— **Sen MTTB'nin Yunan mitingine katıldın mı? Nasıl karşılıyorsun bu mitingi?** Hayır katılmadım. Bu mitingi çok iyi karşılıyorum. Yunanistan'a artık gereken dersi vermemiz gerekir. Bu miting sayesinde baştakilerin duruma daha iyi eğileceğine inanıyorum.

## NEDİM KAVAK

Yaş 11 / İstanbul'lu / Anadolu ilkokulu 4. sınıfta / Babası seyyar satıcı / Günaydın, Hürriyet gazeteleri okuyorlar.

— Çin filmlerine gidiyor musun? Diğer filmlere göre ne yönden beğeniyorsun? En çok bu filmlere gidiyorum. Her hafta giderim, mahalle arkadaşlarımla. Çok beğeniyorum efendim. Dövüşler hoşuma gidiyor. Sonra arkadaşlarla mahalle arasında onlara bakarak biz de dövüyoruz. Biz de Wang Yu gibi kendimize isim takmak için çalışıyoruz.

— Peki karateyi öğrenince kime karşı kullanacaksın? Meselâ, kavgada bir adam bana bıçak çıkarttığı zaman, ona karate darbelerini göstermem lâzımdır efendim. Ben daha pek öğrenemedim. Az biliyorum bu oyunları.

— Peki zararlı yönleri yok mu bu filmlerin sence. Hepsi iyi filmler mi yani? İyi filmler efendim. Bir de şey var efendim. Açık saçık olanlarından hiç haz etmiyorum. Meselâ Şampiyon'da, Karateci Kız'da böyle sahneler var efendim.

— Hiç kavga ettin mi arkadaşlarında? Niye ettin? Kavga ettim efendim. 2 arkadaşım birgün bana geldiler, hadi gel karate yapalım dediler. Onlar az biliyorlardı. İkisine de tek çıktım. Tabii ikisini de dövdüm efendim.

— Anneniz, babanız, size kızmıyor mu bu filmlere gittiğiniz için? Yok efendim, onlar yolluyorlar zaten her hafta bizi.

— Yılmaz Güney'in filmlerini gördün mü? Nasıl buluyorsun? Gördüm efendim. "Baba" filmini gördüm. Güzel film efendim. Ama Çin filmleri daha üstün tabii. Çünkü onların dövüşleri iyi oluyor. Biz de onları öğrenmek için gidiyoruz tabii.

## RAMAZAN KABAK

Yaş 13 / Trakya'lı / Okula gitmiyor. Çünkü nüfusu kayıp. Babası göndermek istiyor ama nüfusunu çıkaramıyor. Babası işportada kazak satıcısı / Ağabeyi Hürriyet okuyor.

— Çin filmlerine gidiyor musun? Beğeniyor musun? Gidiyorum, çok beğeniyorum.

— Başka filmlere gidiyor musun? Türk filmlerine? Gidiyorum. Onlar da güzel. Bu yıl beğendiğim Türk filmleri: Battal Gazi; Battal Gazi'nin İntikamı; Battal Gazi'nin Destanı; Kara Murat Geliyor.. Küçük Şehit'i gördün mü? Hayır, onu görmedim. Yılmaz Güney'in filmlerini? Y. Güney'in filmlerine gitmem. Cüneyt Arkın'ın filmlerine giderim. C. Arkın'ı tutarım. Çünkü avantürü severim. C. Arkın'ı bir de karateci olduğu için seviyorum.

— Karateye çok meraklısın yani. Peki n'olacak, ne işe yarıyor bu karate? İşte meraklıyız abi. Hareketleri öğreniyoruz. Gidemiyoruz okullarına, onun için filmlerden öğreniyoruz.

— Arkadaşlarını mı dövüyorsun sonra? Yoo, arkadaşlarımı dövmüyorum. Sadece alışıyoruz. Seviyoruz çünkü.

— Peki okula mı gitmek istiyorsun? Karate'ye mi? İkisine de gitmek istiyorum ama gidemiyorum. Okula niye gitmek istiyorsun? Bir zanaattir o. Karateyi ise Japonya'ya falan gidebilmek için bilmek istiyorum. Alışacağız böylece. Sonra Türkiye'ye dönüp nam vereceğim. Hakkı Koşar nasıl nam veriyor, Wang Yu, Mang Yu, onların üstüne çıkacağım.

— Anne-baba'n da giderler mi bu filmlere? Babam da gider o filmlere. Annem Alanya'da. Ben bazen babamla, bazen arkadaşlarımla giderim. Babamın da hoşuna gidiyor karate filmleri. Kavgalı olduğu için. Barsak alma, göz çıkarma hoşuna gidiyor. Biz de kiremit kırmaya çalışıyoruz.

— Peki bu filmlerin topluma zararlı yönleri var mı? Var, var. El, kol kırma zararlı şeyler. Hem zararlı buluyorsun, hem de hoşuna gidiyor? Evet, filmde hoşuma gidiyor, gördüm mü dayanamıyorum. Zararlı, biliyorum ama gidiyorum yine. Peki bu zararlı oyunları niye yapıyorsunuz mahallede? Biz sahici oynamıyoruz ki, şaka.. Öğrenmek için.



Ramazan Kabak



Ahmet Satılmış

## AHMET SATILMIŞ

**Yaş 18 / Giresun'lu / Kuştepe Lisesi son sınıfta öğrenci / Kendi düşüncelerine uygun bulduğu için Cumhuriyet, Yeni Ortam, Barış gazeteleri okuyor.**

— **Çin filmlerine gidiyor musunuz?** Bir tek filme gittim. "Şampiyon" adlı bir film-di. İsteyerek değil meraktan gittim. Genellikle avantür oldukları için hareketli filmlerdir bunlar. Pek gerçeği yansıtan bir yönleri yoktur. Halkın deyimiyle palavra filmler diye-biliriz onlara.

— **İyi ama bu filmler büyük ilgi görüyorlar. Bunun sebebi ne sence?** Bunun sebebi bence halkımızın hareketli yaşayışı ve filmlerin buna uymasındır. Halkımız hareketli yaşıyor, çünkü düşünmeye pek vakit bulamıyor, işten eve, evden işe gidiyor. Hareketliliği sosyetik olarak anlamayın yoksa.

— **Çin filmlerini öteki filmlere (yerli ve yabancı) göre nasıl buluyorsun?** Bunların bizim filmlere üstün yanlarını şöyle sıralayabiliriz. Bir kere teknik bakımdan hareketleri filme almakta büyük ustalık göstermişler bunlar. Ellerinde bizde olmayan büyük bir teknik var zannedersem. Zaten halkın bunlara ilgi göstermesi de bu hareketlerdendir. Yabancı filmlerle mukayese edersek konu olarak bir üstün yanı yoktur bunların. Yine hareket olarak üstünlüğü vardır.

— **Çin filmleri seyirciye kendi hayatındaki zorlukları yenmesi, aşması için bir çözüm yolu gösterebilir mi sence? Bu yönde bir etkilene olabilir mi?** Aslında sosyal, kültürel vb. her alanda yetişmiş bir insanın bu filmlere kendini kaptırmasına imkân yoktur. Genellikle çocuklar, gençler bu filmlere ilgi göstermektedir. Bir üniversiteli genç 1-2'den fazla seyretnemiştir bu filmlerden. Kültürlü insan her zaman gerçekleri arar. Bu filmlerde ise gerçekleri yansıtacak bir yön yoktur yani. Bu hareketleri yapmak bana olanaksız görünüyor. İnsan gücünün dışına çıkan şeyler bunlar. Karate ancak korunma ve spor yönünden yararlı olabilir. Ama toplum bütün olarak bunları öğrenemez. Çünkü onlarla uğraşacak vakti yoktur. Ekmek dâvâsındadır. Ben de öğrensem spor olarak öğrenirim. Yoksa



karate toplumdaki problemleri çözemez. Kaba kuvvetle şimdiye kadar hiç bir problem çözülmemiştir.

— **Çin filmlerinin topluma zararlı yönleri var mı sence? Bence** toplumumuza zararlı yönleri vardır. Bizde insanların % 60'ının kültürü gelişmemiştir. Okuma yazma bilme-yenlerin oranı % 50'dir. Kültürü az olan insanlar fazla hayâle kapılırlar. Bu insanlar çevrelerinde üstünlük, bir şeyler yapabilme amaçlarıyla bu hareketleri yaparlar, bu da zararlı sonuçlar çıkarabilir.

— **Peki bu filmlerin kötü etkilerinin ortadan kaldırılması için nasıl mücadele edilebilir? Bu mücadele bence iki şekilde olabilir. Birincisi** devletin el atması, yerli piyasayı, yerli filmleri koruması, ikincisi de yerli yapımcıların iyi film yapması.

— **Senin bu mevsim en beğendiğin yerli film hangisi oldu? Yerli** filmlerden en çok Hülya Koçyiğit'in (Gelin) filmini beğendim.

— **Sinemaya giderken gazetelerdeki film eleştirilerini okur musun? Evet, onları** okuyarak giderim filmlere. Sınıf arkadaşlarımdan da birkaç okuyan vardır.

## CÜNEYT AKIN

**Yaş 21 / Adapazar'lı / Öğrenimi ortaokul 2'den ayrılma / Fabrikada elektrikçi. Ayrıca iki aydır taekwan-do kurslarına gidiyor. Amacı siyah kuşak / Milliyet okuyor, spor sayfalarını ve burçları özellikle izliyor.**

— **Çin filmlerini izliyor musunuz? Öteki filmlere tercih ediyor musunuz? Ne gibi özellikleri var bu filmlerin? İzliyorum. Öteki** filmlerden çok bunları seçiyorum. Bizim kurs çalışmalarımızdan daha üstün ve farklı hareketleri daha çok hoşuma gidiyor. Çoğunlukla intikam konularını ele alıyorlar. Manzaralı yerlerde çevrilmesi benim daha çok ilgimi çekiyor.

— **Bu numaraları öğrenmen, sana gerçek hayatında ne yarar sağlıyor, üstünlük filân mı? Evet, üstünlük** sağlıyor tabii, ayrıca da spor bakımından faydalı oluyor.

— **Bu filmlerde bir kahraman bütün kötülerini yenabiliyor. Gerçek hayatın sorunları bu biçim tek başına çabalarla çözülebilir mi sence? Valla ben inanıyorum. Çünkü** karate bütün cesaretleri yenabiliyor. Bir grev yaparsanız fabrikada, karatenin faydası ne olur? Kendi çevremde kendimi koruyabilirim yani, fabrikada da aynı şey, cesaret sağlar bana.

— **Bu filmlerin topluma zararlı yönleri var mı sence? Bence bu filmlerin topluma zararları yoktur. Kesinlikle her yönüyle yararlıdır. Meselâ, bazı Ortadoğu ülkelerinde olduğu gibi hükümet yasaklarsa bu filmleri, ne düşünürsün? Muhakkak ki karşısında olurum. Çok sevilen bir spordur. Ben ne pahasına olursa olsun çalışırım.**

— **Bu Çin filmlerinde bizim sorunlarımızı eğilen yönler var mı meselâ? Çözüm getirir mi? Biz kendi hayatımızda karşılaşılıyor muyuz aynı olaylarla? Valla, bu pek az görülür ama biz hem eğlenmek, hem de hareketlerden bir şeyler öğrenmek için gidiyoruz bu filmlere.**

— **Sana film yapma imkânı verseler ne çekersin? Karate filmi mi yaparsın, toplumu eğilecek bir film mi? Diyelim ki sizin fabrikada işçiler grev yapıp zam istiyorlar. Bunu anlatmak ister misin? Fabrikada bir grubun ayrılarak, kendimizi savunduğu, patrona karşı karate yaptığı bir film çevirmek isterim meselâ.**

— **Yerli filmlerden en çok beğendiklerin hangileridir Cüneyt Arkin'in filmlerini en çok severim. Konusu ne olursa olsun. Y. Güney'i beğenmez misin? Beğenirim. Ne açıdan? Erkek filmler çevirir bunlar. Kadına kıza askıntı olmadıklarından, yüz vermediklerinden daha da çok beğenirim onları. Umut'u, Ağıt'ı gördün mü? Hayır. "İnce Cumalı" sini gördüm Y. Güney'in.**

— **Hangi partiyi tutarsınız? AP'yi tutarım. Ailemiz, pederimiz onu tutar, biz de onu tutuyoruz. Ama yaşımdan tutmadığından oy veremiyorum.**

## VEYSEL DÖNMEZ

**Yaş 30 / Sivas'lı / Öğrenim durumu ilkokul / Buzdolabı tamircisi / Hürriyet, Teraküman gazeteleri okuyor.**

— **Çin filmlerine gidiyor musunuz? Kaç tane gördünüz?** Severim, Öldüren Karateci'yi, Karateci'nin İntikamı'nı, Şampiyon'ları, Kolsuz Kahraman'ların serisini gördüm.

— **Öteki filmlere göre nasıl buluyorsunuz?** Ötekilere nazaran, nispeten hareketli oldukları için seviyorum. Biz artık gençlikten mi neden hareketli filmlerden hoşlanıyoruz. Bu bakımdan seviyoruz. Yoksa ben Çin filmlerinde bir mevzu görmedim. Meselâ bir kişinin tek başına 20-30 kişiyi dövmesi saçma tarafı tabii. Çin filmlerinden önce de kovboy filmlerini severdim. Sebebi, onlar da hareketli filmlerdir.

— **İmkânınız olsa siz de karate yapar mıydınız?** Memleketimizde bunun okulu fılan olsa ben de yazılmak isterdim. Kavgada üstünlük yanı mühim değil de spor yapmak için öğrenirdim.

— **Sizce bu filmlerin topluma zararlı yönleri var mı?** Şimdilik bir şey göremiyorum. İlde belki zararlı olabilir. Gençler heveslenir, birkaç kişi dövmeye kalkarlar. 12-13 yaşında çocuklar hep karate yapıyorlar çünkü. Kendini bilen bir kimse bunu spor olarak görür. **Hanımınız ne diyor bu filmlere?** Ailem pek sevmeyiz Çin filmlerini.

— **Bu filmlerden çıkınca ne hissediyorsunuz?** Sizde bir değişim oluyor mu? Şöyle oluyor. Diyoruz ki acaba Türkiye'de niye böyle filmler çevrilmiyor. Ben Türk filmine gitmem, sevmem Türk filmi. Geçen gün birisine gittim, bakalım benzetebilmişler mi diye, Cüneyt Arkın'ın (Yalnız Adam) ina, alâkası yok tabii, kötüydü.

— **En çok beğendiğiniz Çin filmi hangisi oldu? Neden?** "Öldüren Karateci" oldu. Konusu bir akrabanın yıkılış şeklini gösteriyordu. Çocuk Çin'den geliyor Japonya'ya yerleşiyor. Karateci, çocuk. Kavgaya yapmak istemiyor ama karşığı şebeke çocukları öldürünce mecbur kalıyor artık. Bu filmde bir konu buldum meselâ. Sonunda bütün düşmanlarını ve bu arada çalıştığı fabrikanın karşı şebekeden olan patronunu da öldürüyor ve polise teslim oluyor.

— **Genel olarak sinema günlük problemlerinizi çözmeniz için yol gösterici bir araç olabilir mi? Oluyor mu?** Gayet tabii olur. İki saat insana derdini unutturabiliyor. Ben de şu an için sadece eğlenmek için gidiyorum sinemaya.

— **Yılmaz Güney'in filmlerine gittin mi hiç? Nasıl buluyorsun?** Şimdi onun da bazı filmleri kabadayı, vurucu kırıcı. Bu yönlerini beğenmiyorum. Ama bazı iyi Anadolu filmleri de var.

## MUSTAFA SÖNMEZ

(Yalnızca Yılmaz Güney filmlerinden söz etmek için söz aldı.)

**Yaş 33 / Sivas'lı / Öğrenim durumu ilkokul mezunu / Mesleği inşaat taşeronu / Milliyet, Hürriyet okuyor. Milliyet'i iyi yazılarından ötürü, Hürriyet'i de palavraya olan ihtiyacından ötürü okuduğunu söylüyor.**

— Ben Yılmaz Güney'in filmlerini şundan seviyorum. Anadolu'lu olduğumuz için ağalarla fakirlerin arasındaki kötülükleri, çatışmaları biliriz. Y. Güney de ekseriyetle bunları canlandırır. Bunları da biz yaşadığımız için ilgi çekici buluyoruz. Bu filmlerin birçok sahneleri doğrudur. Meselâ ÜMIT filminde hisse kapılacak birçok yerler vardı. Ayrıca çöl filmleri çeviriyor. Bunları da yaşadığı için iyi anlatıyor (Ağır, Acı, Aç Kurtlar). "Ümitsizler" ise şehirde geçiyor. Şehre gelince biraz saçmalıyor yani. "Baba" filminin ise birçok sahneleri iyidir, yani etkilidir.

— **Nasıl filmler yapılmalı sence Türkiye'de?** Eğitimsel olmalı, yani halk için, değil mi?

— Y. Güney'in saydığın filmleri öyle mi sence? Bu filmler iyice düşünürsek şöyle bir hal alıyor. Halkı, yani zengini fakire, birbirine düşürür gibi bir hal alıyor. Ama biz bunu yaşadığımız için hoşumuza gidiyor. Çünkü ağalar hakikaten çok zulüm yapıyorlar Anadolu'da fakire.

— O halde Y. Güney size bildiğiniz şeyleri gösteriyor ama hiç bir şeyi çözümlemiyor denebilir mi? Tabii. Yoksa gösterdiği şeyleri biliyoruz zaten. Niye gösteriyor, kim bunun önüne geçebilir ki? Çözüm yolunu da gösterebilir, tabii daha iyi olur. Filmlerin sonlarını bir şeye bağlamıyor şimdiki halde.

## ATILLA CABBAR

Yaş 25 / Ordu'lu / Öğrenimi ilkokuldan terk / Mesleği döşemecilik / Hürriyet, Günaydın, Tercüman gazeteleri okuyor.

— Judo - karate'li Çin filmlerine gidiyor musunuz? Kaç tane gördün şimdiye kadar? Başka filmlere göre daha mı çok, daha mı az beğendin? Bazılarını gördüm. 10 tane kadar. Bu filmler ilk zamanlar hoşuma gidiyordu, hiç görmediğim için değişik geliyordu. İlk gördüklerim Kolsuz Kahraman serisi ve Öldüren Karateci'ydi. Sonraları hoşuma gitmemeye başladı. Hareketleri çok saçma bulmaya başladım. Bir adamın 100 kişiyi dövmesi saçmalık bir kere. Biraz da hep aynı numaraları görmekten bıkkınlık geldi.

— Bir insan yalnızca kuvvetli olmakla, bütün kötülüklerin üstesinden gelebilir mi sence? Yoksa başka şeylere de ihtiyaç var mıdır? Ne gibi şeyler? Yok, yalnızca kuvvetli olup, karate yaparak bir şey halledilmez, başka şeylere de muhakkak ihtiyaç vardır. Vallahı bu Çin filmleri çok mantığa yakın filmler değil yani. En çok beğendiğim şu, öldürülen Bruce Lee'nin filmi "Öldüren Karateci" oldu.

— Niye beğendin bu kadar? O filmi beğenen birisi diyor ki, işçi sonunda patronunu öldürüyor. Onun için beğendim diyor. Sen ne dersin? İyi bir durum mu bu? Valla patronunun o şekilde davranmasına göre iyi bir şey bence.

— Karate bilmek ister misin? Günlük hayatın için gerekli görür müsün? Valla benim hiç merakım yok karateye. Hoşlanmıyorum. Sadece film olarak, eğlence diye seyrettim. Günlük hayatım için de gerekli görmüyorum. Özel hayatımda sakin yaşıyorum, kimseyle dalaşmam, bana dokunmayana ben de dokunmam.

— Bu filmlerin topluma zararlı yönleri var mı sence? Evet, zararlı bulduğum yanları var. Meselâ, şimdi gençler, talebeler bu filmlere gidiyorlar, onları taklit edip, karate yapıyorlar, derslerini çalışmıyorlar. Bu bakımdan ben zararlı görüyorum, çocuklar için. Yetişkinler için ise bence zararlı yönleri yok. Çünkü kendilerini bilen insanlar muhakkak ki kendilerini düzeltirler.

— Çinli kahramanlar tip olarak size ters gelmiyor mu? Valla bana normal geliyor. Bruce Lee'nin ayrı bir tipi yok yani bize göre, görünüş itibarıyla.

— Bu filmler sence hiç bir toplum sorununu yansıtıyor mu? Valla, ben öyle bir şey görmüyorum, yansıtmıyor, ama yansıtması daha iyidir tabii.

— Türk filmlerine göre nasıl buluyorsun bu filmleri? Valla ben Türk filmlerini onlardan daha çok beğeniyorum.

— Bu yıl beğendiğin Türk filmleri hangileri? Kadir İnanır'ın adını hatırlayamıyorum, bacağı falan kesiliyor, o filmi (Yaban) beğendim. Ben filmlerde kalabalık kişiler sevmiyorum. O film iki kişi arasında geçiyordu, ondan sevdim. Sonra manzara bakımından birazcık iyiydi. Peeki filmde o Yaban'ın kişiliğini kendine yakın mı buldun acaba? Evet, biraz da onun etkisi oldu.

— Senin elinde film çekme imkânı olsa, hangi konuyu işlemek isterdin? Meselâ bir toplumun ahlâkî durumunu ele almak, toplumdaki ahlâksızlıkları göstermek, ahlâkî davranışın nasıl olması gerektiğini göstermek isterdim. Buna yakın sevdiğim Ömercik'in bir filmi vardı. Adı (Yuvasızlar) dı galiba.

(Devam edecek)



# Yönetmenler

V. I. PUDOVKIN

## KURGU ÜSTÜNE

Aşağıdaki yazı, Sovyet sinemasının önemli yönetmen ve kuramcısı Vsevolod I. Pudovkin'in "kurgu/montaj" üstüne düşüncelerini kendi ağzından, kısa ve özlü bir biçimde tanıtmak amacını taşımaktadır. Pudovkin'in bu görüşleri kendi kitabından özetlenmiştir. - Y.S.

Genç bir dekorcu ve film kuramcısı olan **Kuleşov** la bir rastlantı sonucu karşılaşmam ve onun düşüncelerini öğrenmem, sinema üzerine olan düşüncelerimi tamamen ve kökten değiştirdi. Kurgu kelimesinin anlamını ondan öğrendim ben, bu kelime sinema çalışmalarımızın gelişmesinde çok önemli bir yere sahip oldu.

Bizim bugün bildiklerimiz karşısında, Kuleşov'un dedikleri şimdi çok basit gelir. Öz olarak o şöyle diyordu: "Her sanatta herşeyden önce bir malzeme vardır ve sonra da bir geliştirme yöntemi, o sanata özgü bir yöntem. Müzikçi malzeme olarak sesleri kullanır ve bunları zaman içinde düzenler. Ressamın malzemesi renklere ve tual üzerinde ressam onları düzenler. Film yönetmeninin malzemesi nedir ve bu malzemenin düzenlenmesi için yöntemleri nelerdir?"

**Kuleşov** filmlerin malzemesinin, üzerine görüntüler alınmış (biz bugün sesler de diyeceğiz. çev. notu) film parçaları olduğuna inanıyordu ve bu malzemelerin geliştirilmesinin, düzenlenmesinin yöntemi olarak da bunların yaratıcı bir sıra içinde birleştirilmeleri olduğunu söylüyordu. Sinema sanatının, oyuncular ve tek başlarına sahneleri **çekmek** olmadığını, bunun ancak malzemenin hazırlanması olduğunu iddia ediyordu. Sinema sanatı yönetmenin çeşitli çekimlere bir düzen vermesiyle başlamaktadır. Bunları bu şekilde ya da şu şekilde, bu sırada ya da şu sırada birleştirmek değişik sonuçlar verir.

Filmin estetik temeli **kurgudur**.

Kurgu kavramı her zaman tam olarak ve gerçek anlamında kullanılmamaktadır: kurguyu çeşitli film parçalarını kronolojik bir sıraya göre yapı-

tırmak olarak ele alan anlayış yaygındır, kimilerine göre ise iki çeşit kurgu vardır, biri hızlı öbürü yavaş.

“Film çevirmek” deyişi çok yanıltır ve kullanılmamak gerekir. Bir film çevrilmez, ilk malzemesi olan fotoğraflardan ve sahnelerden yapılır.

Çeşitli açılardan **çekilmiş** ve projeksiyonla seyirciye gösterilmiş bir nesne kameranın önünde hareket etse bile bence ölü bir şeyden başka bir şey değildir. Bir eşyanın ya da bir insanın kameranın önünde hareket etmesi filmsef hareket değildir daha, ama gelecekteki düzenleme-kürgu için hammaddeyi oluşturur.

Nesneler perde üzerine kurgudan sonra götürüldüğünde fotoğrafik olmayan, sinemasal bir gerçek elde edilir. Cansız bir fotoğraftan canlı sinemanın çıktığı yaratıcı andır kurgu.

Bir sinema biçiminin yaratılması için, gerçek dünyada çeşitli olaylarla ilintili olabilen değişik malzemelerin kullanılması ilginç bir olgudur. **Petersburg’un Sonu** filmimden örnek vererek bunu açıklamak istiyorum. Savaşla ilgili olan sahnenin başında büyük bir dinamit patlaması göstermek istiyordum. Patlamayı bütün gerçekliği içinde verebilmek için, çok miktarda dinamiti toprağa gömdümdüm ve patlamayı çektim; patlama müthişti, ama yalnızca gerçekte; perdede cansız ve sıkıcı olarak belirdi. Daha sonra istediğim etkiyi kurgu yoluyla, hatta çektiğim o patlamadan hiç bir görüntü kullanmadan elde ettim : çok duman çıkaran bir yangın makinası kullandım ve patlama izlenimini versin diye de magnezyum ışığının çekimlerinden kısa parçaları ritmik bir sırada koyu-açık olarak kurguya koydum. Arayı çok önceden yapmış olduğum bir çekimi özel aydınlığı nedeniyle bana uygun gibi geldiği için ekledim. Böylece tasarladığım sonucu aldım; artık perdede patlama vardı, ama gerçekte bunlar geliş güzel şeylerdi ve gerçek patlamayla hiç ilgileri yoktu.

Bu örnekle “kurgunun sinemasal gerçeğin yaratıcısı olduğunu” ve doğanın sinemaya yalnız hammadde temin ettiği göstermek istedim.

Böyle bir anlayış oyuncular için de uygulanabilir. Bir insanın çekimleri o insanın filmdeki kurgudan sonraki görüntüsü için yalnızca ham maddelerdir. **Petersburg’un Sonu** filmimde önemli bir sanayiciyi göstermek gerektiğinde, o kişinin görüntülerini at üstündeki büyük Pedro anıtıyla birlikte kurgulayarak sorunu çözümlemeye çalıştım. Bu yolla elde ettiğim sonuçların gerçekliğinin bir oyuncunun mimikleriyle elde edebileceğinden çok daha iyi olduğunu sanıyorum.

İlk filmim **Ana** (Mat), da seyircilere oyuncunun psikolojik durumunu kurgu yoluyla vermeyi denedim. Oğul hapishanededir; hiç beklemediği bir anda ve gizlice ertesi günü kurtarılaacağını bildiren bir not alır. Benim için burada söz konusu olan sevinç gösterisini sinema olarak vermektir : yüzünün sevinç içindeki ifadesini öylece vermek pek etkili olmayacaktı. Bu nedenle ben yalnızca ellerin hareketini ve yakından yüzünün alt tarafı ve gülen ağzını gösterdim. Sonra bu çekimlerin kurgusunu yaparken araya bu durumla hiç ilgisi olmayan çekimler koydum, bunlar hızlı akan bir ilkbahar



V. I. Pudovkin / ANA (1926)

seli, suyun üstünde oynayan güneşin ışınları, bir avluda koşuşan evcil hayvanlar ve gülen bir çocuktu. Bu yolla "bir tutuklunun sevincini" verdiğimi sanıyorum.. Seyircilerin bu deneyimi nasıl karşıladıklarını pek bilmiyorum; kendi açımdan ben bunun önemine inanıyorum.

**Kurgu**, gerçek yaşıntının olayları arasında mevcut olan bağların, mümkün olan bütün yöntemler uygulanarak, her yönünün ortaya çıkarılması ve bunların filmde gösterilmesidir. Bu nedenle kurgu, yönetmenin kültür düzeyini belirlemekte ve onu hayatı yalnız tanımaya değil yorumlamaya da zorlamaktadır. Perdede, spekülasyon için depolanmış buğday çuvalları görüntüsüne aklıktan bitmiş, sıkı bir çocuğun yakın plânları eklenirse bu kurgudur. Birinci Dünya Savaşı bölümünde (**Petersburg'un Sonu**), borsadaki hızlı trafik kısa sahneler halinde konursa ve bunu da umutsuz bir saldırıya girişmiş askerlerin yok edilişleri izliyorsa bu kurgudur. Çarlık Rusya'sındaki Borsa kazançları ile savaşın emperyalist sonuçları arasındaki ilinti bunların kısa çekimler halinde birbirini izlemesiyle beliriyor ve askerlerin "biz ne için savaşıyoruz?" çığlıkları gerekli ve kaçınılmaz bir sonuç olarak patlıyor.

Şimdi, çekilmiş, yıkanmış, ve basılmış parçaların kurgusunun gerçekte neye dayandığını tanımlamaya çalışalım. Bir plânın diğer bir plânı sürekli-



lik düşünmeden izleyebilmesi için plânların aralarında çok açık bağların olması gerekmektedir. Soyut bir kavram anlatmak böyle bir bağın temeli olabilir. Örneğin, bir mahkeme salonu, masum sanık suçlamayı dinlemektedir, birden perdede suçun gerçek şekli canlandırılır, bu sanığı doğrulamaktadır. Olayların gerçek şekli açığa çıkar, fakat bu arada adaletsiz hükmün sözleri işitilir. Kurgu yapılan plânların arasındaki bu görünür çelişki mahkemenin yanlışlığının soyut kavramını vermektedir. Fakat planların arasındaki bağlantı tamamen dışarıdan ve biçimsel de olabilir. Örneğin, bir plânda ateş eden bir tüfek görülürken sonradan gelende hedefine ulaşan kurşun görülebilir.

Düşünsel, kavramsal bağlantı ile biçimsel bağlantı arasındaki geniş yelpazenin bir çok ara dereceleri vardır : Fakat bütün bu tür bağlantıların hepsi de kurgu yoluyla perdede kesintisiz uyumlu bir hareket ve bir anlam zenginliği yaratmalıdır. İki plân arasında eğer biri diğerinin herhangi bir şekilde doğrudan devamı değil ise o plânlar birbirlerine yapıştırılmaz. Bu konuda çok geniş bir bağlantı yelpazesi bulunmaktadır, bunların arasında karşıt olma da (kontrast) vardır, bu durum bir düşüncenin organik gelişmesi için ya da fazla plânın birleşmesinin en belirgin biçimidir.

Kurgu, gerçeğin en derininden en yüzeyseline bütün bağlantılarını belirgin olarak saptayan, gösteren, sinema sanatının bulduğu özgün bir yöntemdir. Bir olayı, bir sahneyi, bir manzarayı tek bir açıdan ve genel plânda tıpkı bunları seyreden birinin yaptığı gibi filme alırsak sinemayı çok ilkel bir şekilde kullanmış oluruz. Bu hareketsiz bakıştan, hayatta öyle olsa bile, diğer bakış, anlatış biçimlerine geçilebilir ve geçilmelidir. Tek bir açıdan görülenin dışında da görmeğe çalışılabilir. Bakmakla yetinilmeyip, incelenebilir, yalnız görmek değil, anlamaya çalışılabilir, yalnız öğrenmek değil, kavranabilir de. Burada gerekli desteği bize kurgu sağlar.

Kurgunun çok genel tanımlaması, insanın bütün bilgileri için, edindiği bütün şeylerin geliştirilmesi için de geçerlidir. **Ayzenştayn** 1938'de (İskusstvokino 1939, 1) Puşkin'in yazılarında ve Leonardo da Vinci'nin resimlerinde kurgu örnekleri gösterirken haklıydı. Bence sanatın dışında da kurguya örnekler bulabiliriz, bilimsel araştırmalar alanında örneğin. Sanat, gerçeğin kollektif olarak anlaşılması (bilinmesi) olgusudur. "Kollektif olarak anlaşılmasından (bilinmesinden)" söz ediyorum, çünkü bir sanat yapıtı, sanatçının kişisel çabalarının sonucu olarak ortaya çıktıktan sonra, yapıtın yöneldiği kimselerin malı olunca var olmaya başlar.

Sanatçı insanların hem birbirleriyle, hem de kendisiyle birleşmesi için yaratır. Yapıtının öznel anlamı insanın söylediklerinin gelişme sürecinde olan, düşüncede olan anlamın aynıdır. Bu nedenle biz "söylev-düşünce-kurgu" dizisinde genetik, derin bir bağlantı buluyoruz. Kurgunun en genel tanımı bu yöntemin en derin kaynağına kadar gitmektedir.

Diyaletik düşüncenin özelliklerinden biri de şudur : her olay her şeyden önce kendi hareketi, kendi kesintisiz evrimi içinde ele alınır; yani her olayın gerçekten kendi gerçekliği içinde anlaşılır olması için kendi tarihi-



V. I. Pudovkin / PETERSBURG'UN SONU (1927)

nin bir anı olarak incelenmesi gerekir. Ayrıca her olay diyalektik düşünce tarafından onu çevreleyen bütün olaylarla olan organik ve o andaki bağlantılarıyla birlikte ele alınır. Ayrıntı ancak bütünü yansıması olarak görüldüğünde gerçek ve açık bir anlam kazanır. Şimdilik diyalektik düşüncenin bir başka özelliğini bir yana bırakıyorum, yani her evrim sürecinin niteliğinin irdelenmesini. Daha önceden söylemiştik, sanat (söz söylemek olarak) gerçeğin kollektif olarak anlaşılmasıdır (bilinmesidir), bu durum sanatçıyı, düşüncelerinin ürünlerini başka insanlara iletmeğe zorlar. Sinemayı ve diğer sanatları artık bu görüş açısından ele alabiliriz. Nesnel gerçeğin insan bilincine yansıtılması işleminde görünenin anlamı, yani her olayın doğrudan "görünüşü" çok önemli bir yer tutar.

Düşünmenin her işlemini ve onun sonuçlarını sanat düzeyinde somut olarak duyarlı (özellikle de görülebilir) kılmak tam anlamında geçerli bir yapıt yaratmaktır.

Filmlerimden birini çekerken aklıma seyircinin dikkatinin yalnız yer konusunda değil, zaman konusunda da bir ayırıtının üzerine çekilebileceği geldi: bir süredir uygulanmakta olan "yavaşlatma yöntemi" bu düşüncemi pratiğe geçirmeme yardım etti.

1930 yazında Moskova'da İş Sarayındaki bir toplantıya katılıyordum. Dışarıda sağnak halinde yağmur vardı, bu nedenle tartışmalar bitince gitmek için yağmurun dinmesini beklemek zorunda kaldık. Bahçeye bakan bir pencerenin yanındaydım ve yağmurun pencerenin pervazına çarpmasını seyrediyordum; kimi damlalar iriydi, yuvarlaktı, parlaktı, kimileriye daha küçük ve incedi. Çeşitli şekillerde karmaşık bir ritm içinde fakat aynı şekilde, muntazam olarak hareket ediyorlar, sırıyorlardı. Bazan rüzgârdan

olacak su sızıntıları birleşiyorlardı ve pervaza vuran damlalar şeffaf bir yelpaze gibi açılıyor, iriler toz gibi olanlarla kesişiyorlardı.

Harika bir görünüm vardı! Kendimi yalnızca yağmuru seyretmekle sınırlamıyorum, aynı zamanda onun serinliğini, çokluğunu duyuyordum; yağmurun içinde gibiydim. Başıma, omuzlarıma yağıyordu. Tıprak tamamen doymuş bir haldeydi; sonra yağmur durdu, yazın sık sık olduğu gibi son damlalar güneşten parılıyordu. Dışarıya çıktım ve bahçeden geçerken otları biçen birini seyretmek için duraladım. Belden yukarısı çıplak çalışıyordu, sırt adaleleri ritmik bir hareketle toplanıyor ve açılıyordu. Orağın bıçağı yağmurdan ıslanmış olarak otların arasında her yükselişinde göz alan bir alev şeridi halinde parılıyordu. Oraya doğru yaklaştım. Orak yüksek ve ıslak otların içine gömüldüğünde otlar anlatılamaz bir yumuşaklıkla iki kat oluyorlardı. Kesilmiş otların ucundaki güneşten parıldaayan damlalar toprağa düşüyorlardı. Orakçıyı izlememi sürdürdüm ve bu harikulâde görünüm karşısında yeniden bir heyecanın içine gömüldüm : ne böyle bir ot görmüş-tüm ne de yağmur damlalarının otlardan böyle yuvarlanışını. İlk kez orak tarafından biçilen otların iki büküm oluşlarını seyreliyordum. Ve her zaman olduğu gibi, dostum bir çok sinemacının da sanırım uyguladığı bir alışkanlıkla bu olayları perdede görmeğe çalıştım.

Filmlerdeki sayısız orak biçme sahnelerini ve bunların benim tanık olduğum sahnenin doluluğu, zenginliği karşısındaki fakirliğini açıkça farket-tim. Kısa boylu bir çiftçinin elindeki uzun bir sopayı hızlı hızlı oynatışını ve yukarıdan alınmış kuru kamışlar gibi olan otları düşünmek bu tür bir çe kimin ne kadar ilkel ve kaba olduğunu anlatmaya yeter. Başarılı bir kur guyla bir orakla biçme yarış gösteren, teknik olarak eşsiz **Ayzenştayn'ın Eski ve Yeni** (Staroie i Novoie) filmini de bu konuda anımsıyorum. Bütün sahneden aklımda kalanlar yalnızca bir takım âletleri (bunlar orak, ama ta-nımak o kadar zor ki) aceleyle oynatan bir kalabalıktı.

O gün beni iki kez heyecanlandırmış olan o gerçeğin dopdolu, derin anlamını nasıl yansıtmalı? Eve dönerken tekrar tekrar mümkün çözümler araştırıyor fakat aklıma gelen her düşüncüyü reddediyordum. Birden bakan ve gören bir kimsenin, seyretmeye kendini kaptırdığında yer ve zamanın gerçek ilişkilerini değiştirdiğini anladım : **uzakta olanı kendine yaklaştırıyor, hızla hareket edeni yavaşlatıyor**. Uzaktaki bir nesneye dikkatle bakarsam onu yakinkenden çok daha iyi görebilirim. Böylece **fazlalıkları** ayıklayan ve dikkati **gerekli** olanın üzerinde toplayan yakın plân doğmuş oldu. Aynı şey zaman için de olabilmirdi. Bir olayın ayrıntısı üzerine kendimi teksif edince onun hızını algılamam için de yavaşlatıyorum. Tehlikeyle aniden karşılaşmış olanların çoğu kez anlattıklarını anımsayalım : son anda, birden çıkan tren durmuş gibi ya da çok ağır hareket ediyormuş gibi olur. "Zaman durmuştu, bir dakika bir saat gibi geldi", diye anlatılır genellikle bu durumlar. Bir sahneyi çekerken, yönetmen kameranın yerini değiştirir, seyircinin ilgisini genel durum üzerinde ya da yalnızca kişi üzerine toplamak isteğine göre yaklaşıp veya uzaklaşıp oyuncudan. Bu şekilde yönetmen sahnenin yapısına yer olarak egemen olur onu yönetir. Niçin aynı şeyi zaman için de yapmayalım?



Niçin bir ayrıntının, görüntüsünü uzatarak ve böylece onu daha belirgin ve açık seçik vererek altını çizmeyeelim? Yağan yağmurun pervaze çarparak dağılması ve biçilen otların düşmesi yoğun seyrim içinde yavaşlatılmış değil miydi? Ve bu şekilde ben bunu öncekilerden daha iyi görmeyi başarmış mıydım?

Böylece otların biçilmesini aşağıdaki şekilde çekmeyi ve kurgulamayı düşündüm :

- 1 - Belden yukarısı çıplak bir adam. Elinde bir orak vardır. Orağı kullanır (bütün hareketler normal hızlarında alınır).
- 2 - Orağın hareketleri devam etmektedir. Adamın sırtı, Yavaşça adaleleri büzülerek titrer (hızlı çekimle alınır, bu şekilde gösterim sırasında hareketler çok yavaş görünür).
- 3 - Orağın bıçağının yavaş hareketi. Güneş bıçağın üzerinde bir yazar, bir söner (hızlı çekim).
- 4 - Bıçak aşağı doğru iner (normal hızda).
- 5 - Ot biçen adamın boy çekimi (normal hızda). Orak bir iner, bir kalır, bir iner... Bıçağın otu kestiği anda...
- 6 - ... Kesilen otlar yavaşça sallanır (hızlı çekim), bükülür ve düşerler, parıltıdayan damlalar da yuvarlanırlar.
- 7 - Ağır ağır sırt adaleleri gevşer.
- 8 - Ağır ağır otlar bükülürler ve düşerler.
- 9 - Orak hızla yerden uzaklaşır.
- 10 - Aynı hızda adam orağı kullanmaktadır.
- 11 - (normal hızda) Bir çok insan ot biçmektedir, birlikte oraklarını kaldırır, indirirler.
- 12 - Fondüyle orağını kaldıran adam yavaş yavaş kaybolur.

Kurgu sırasında elde edilen yavaşlatma etkisi gerçeğin gelişmesini bozmuyor, onu daha belirgin ve derinlikli olarak ortaya koyuyor, çünkü seyircinin dikkatini yönlendiriyor, ki sinema bunu hep yapmalıdır. Örneğin ben masaya vuran bir yumruğu şöyle kurguladım : yumruk hızla masaya iner; masaya dokunduğu anda ağır ağır sallanan, yuvarlanan ve düşen bir bardak görülür. Hızlı bir plânla, ağır bir plânla birlikte kullanılmaları, yumruğun ağırlığını neredeyse görülebilir yapmıştır.

**Derleyen : Engin AYÇA**

# Şenlikler

## CANNES 74

27. Uluslararası Cannes Film Şenliği, 9-24 Mayıs tarihleri arasında yapıldı ve sonuçlandı. Dünyanın en ünlü sinema şenliği olarak bilinen Cannes, aslında kapitalist sinema dünyasının boygösterdiği ve dizginleri elinde tuttuğu güdümlü bir şenlik olma niteliğini yine sürdürüyordu. Cannes, uzun yıllar "sinema sanatı"nın ünlü yönetmenlerini, ünlü yıldızlarını, ünlü eleştirmenlerini bir araya getiren ve verilen karşılıklı tãvizlerle burjuva düzeninin devamını sağlamaktan başka bir işe yaramayan bir film pazarı niteliği taşıyordu. Cannes'ın başlıca özelliği ise eleştirmenlerin sinema sanatı yönünden, dünyanın çeşitli ülkelerinden gelen filmlere bakarak yeni yönetmenleri keşfetmeleri ve yine "sanat" yönünden sinema çevrelerine lanse etmeleri idi. Kapitalist sinemanın kalisi Cannes, ufak tefek tãvizler de vermedi değil zaman zaman. Üçüncü dünya ülkelerinin kimi politik filmleri, kapitalist sinemaların kimi karşı ürünleri, sosyalist ülkelerin kimi güçlü politik yapıtları da çok küçük dozlarda Cannes'daki çeşitli gösterilerde yer aldılar. Bu da şenliğin karşı ucları içinde eritme politikasının bir özelliği olarak sürdü, gitti.

Bu yılın Cannes Şenliği'nin de bu genellemelerin dışına çıktığı söylenemez. Yarışma için film seçmekle görevli komitenin saptadığı filmler ülkelere göre şu şekilde orandı: 5 Amerikan, 3 Fransız, 2 İtalyan, 2 İngiliz, 1'er adet de İspanyol, Belçika, Japon, Hint, Sovyet, Bulgar, Macar, Kanada ve Meksika filmi. Ancak, şenlikte yarışma dışı olarak 12 yeni Fransız filmi de "Fransız sinemasından perspektifler" adlı dizide sunuldu. Şenlik Federico Fellini'nin yarışma dışı gösterilen son filmi "Hatırlıyorum - Amarcord" ile açıldı. Yarışma içi olarak gösterilen ve ödül alan filmler şunlardı:



En iyi kadın oyuncu ödülü: Marie José-Nat "Balonun Kemanları"

**A.B.D.:** Francis Ford Coppola'nın "Konuşma - Conversation" (Büyük ödül), Hal Ashby'nin "Son Ayrıntı - The Last Detail" (Jack Nicholson'a "En iyi erkek oyuncu" ödülü); Robert Mulligan'ın "The Nickel Ride", Robert Altman'ın "Bizim Gibi Hırsızlar - Thieves Like Us"; Steven Spielberg'in "Sungarland Express" (Jüri senaryo ödülü). **FRANSA:** Michel Drach'ın "Balonun Kemanları - Les Violons du Bal" (Marie-José Nat'a "En iyi kadın oyuncu" ödülü); Alain Resnais'in "Stawisky" (Charles Boyer'e özel ödül); Hugo Santiago'nun "Başkaları - Les Autres". **İTALYA:** Pier Paolo Pasolini'nin "Binbirgece Masalları - Il Fiore delle Mille e una Notte" (Jüri özel ödülü), Luigi Comencini'nin "Aşk Cinayeti - Delitto d'Amore". **İNGİLTERE:** Ken Russell'in "Mahler", José Larraz'ın "Belirtiler - Symptoms". **İSPANYA:** Carlos Saura'nın "Yeğenim Angelica - La Prima Angelica" (Jüri özel ödülü). **BELÇİKA:** Marian Handwerker'in "Ayı Kafesi - La Cage aux Ours". **JAPONYA:** Masahiro Shioda'nın "Himiko". **HİNDİSTAN:** M. S. Sathyanun "Sıcak Rüzgâr". **S.S.C.B.:** A. Daniela'nın "Kayıp Çocuk". **BULGARİSTAN:** Binka Jeliowska'nın "Son Sözleri". **MACARİSTAN:** Karoly Makk'ın "Kedi Oyunları". **KANADA:** André Brassard'ın "Bir Zamanlar Doğu'da". **MEKSİKA:** Arturo Ripstein'in "Saint-Of fice".

Şenlikte yarışma dışı olarak düzenlenmesi gelenekleşen "Yönetmenlerin 15 Günü" ve "Eleştirmenlerin Haftası" dizilerinde ise her zaman için yarışma filmlerine göre daha tutarlı örnekler gösterilip, yankısı duyulmadan geçer giderdi. Bu yıl, bu dizilerde de "politik sinema" örnekleri azdı. Şili'li Miguel Littin'in "Vadedilmiş Toprak"ı bu dizilerin en ilgi çeken örneği sayılmalıydı. "Uluslararası Film Eleştirmenleri Birliği" (FIP-RESCI) ise geleneksel ödülünü Robert Bresson'un "Gölün Lancelot'u - Lancelot du Lac" adlı son filmiyle, Batı Alman, Rainer Werner Fassbinder'in "Diğer Hepsinin Adı Ali" adlı filmi arasında paylaştırdı.. Şenlikte kısa filmler yarışmasının "büyük ödül"ü Sovyet filmi "Ada"ya, ikincilik ödülü de Kanada filmi "The Hungar - Açlık" a verildi.

## KISA... KISA...

Biri uzun, öteki kısa iki Türk filmi yabancı şenliklere katıldılar.. Bunlardan Feyzi Tuna'nın yönettiği "Kızgın Toprak", Mayıs sonlarında yapılan Taşkent Film Şenliği'nde Türkiye'yi temsil etti. Bu nedenle yönetmen Tuna ve filmin baş kadın oyuncusu Fatma Girik, Taşkent'e gittiler.. Girik, Taşkent'te, Sovyet Kadınlar Birliği'nin "En iyi kadın oyuncu" ödülünü aldı. "Yedinci Sanat"ın geçen sayısında kendisiyle bir konuşma yayımladığı Ali Habis Özgentürk de, Polonya Krakovi Kısa Filmler Şenliği'ne gönderdiği 16 mm. lik filmi "Ferhat"la ilk elemeyi aştı ve 98 film arasına girmeyi başardı. Krakovi Şenliği 1-9 Haziran tarihleri arasında yapılıyor.

Fransa'nın Avoriaz kentinde düzenlenen 2. Uluslararası Fantastik Filmler Şenliği sonuçlandı ve Amerikalı yönetmen Richard Fleischer'in "Solgent Green" adlı filmi "büyük ödül"ü kazandı. Leon Garen'in "Hex" ve Alexandre Jodorowski'nin "El Topo" filmleri de "Jüri özel ödülleri"ni aldılar.. Avoriaz şenliğinin geçen yıl yapılan birincisinde, bildiği gib Steven Spielberg'in, Türkiye'de "Belâ" adıyla gösterilen "Duel" filmi "büyük ödül"ü almıştı.

Belçika'nın Knokke-Heist kentinde 25 Aralık 1974 - 2 Ocak 1975 tarihleri arasında yapılacak olan 5. Uluslararası Deneyisel Filmler Yarışması'nın yönetmeliği Türk Film Arşivi tarafından teksir halinde yayımlandı. Buna göre yarışmaya 16 ve 35 mm. lik filmler katılabilmekte ve filmlerin 1 Ekim 1974'ten önce Belçika'ya varması gerekmektedir. Yarışma jürisi en az beş tanesi para ödülü olmak üzere 10 ödül dağıtmakta, ve seçilen filmlere Agfa-Gevaert firması tarafından filmin uzunluğunun iki katı uzunlukta 16 mm. lik renkli ham film verilmektedir. Şenlik daha çok filmlerin "deneyisel" yönleri, anlatım nitelikleri üstünde durmakta, sinemaya bu yönde yenilik getiren filmleri değerlendirmektedir.



# Haberler

## YENİ BİR SINEMA KİTABI : NEDEN YILMAZ GÜNEY?

Aftan yararlanıp 20 Mayıs 1974 pazartesi günü cezaevinden çıkan yönetmen-oyuncu Yılmaz Güney, bir hafta kadar önce yayımlanan, kendisi üstüne bir yeni kitapla da karşılaştı: **"Neden Yılmaz Güney?"**. Kitabın yazarı **Agâh Özgüç**, Güney'i, sinemaya geçişinden ünlü bir oyuncu ve yönetmen oluşuna kadar izlediği çizgiyle okurlarına tanıtıyor. Güney'in sinema serüveniyle ilgili yeni bilgiler getiriyor. Güney'in hiçbir yerde yayımlanmamış şiirleri, çeşitli yazarların Güney üstüne yazmış oldukları yazılardan bölümler de kitapta yer alıyor. Kitabın içinde bir de Yılmaz Güney'in 57x82 cm. ebadında renkli bir posteri bulunuyor.

## YILMAZ GÜNEY TOPLU GÖSTERİSİ

Çeşitli sinema derneklerinin düzenledikleri "Yılmaz Güney toplu gösterileri"nden sonra Beyoğlu'ndaki Dünya Sineması da Güney'in yönetmen-oyuncu olarak çevirdiği çeşitli filmleri (Umut, Baba, Umutsuzlar, Ağır, Seyyit Han..) doğışın süreleri içinde sinemaseverlere sunmaya başladı. 13 Mayıs pazartesi günü "Umut"un gösterisiyle başlayan "toplulu gösteri" içinde en uzun süreyle afişte kalan (1 hafta) film de yine "Umut" oldu. "Toplu Gösteri" 3 hafta sürdü ve 2 Haziran'da bitti.

## MEVSİMİN EN İYİ FİMLERİ SEÇİMLERİ

Sinema mevsiminin sonuna yaklaşması karşısında, çeşitli kurum ve yayın organları mevsimin "en iyi filmler"ini kendi görüşlerine göre saptamaya başladılar. Bu mevsim, öncekilere göre, bu konuda birçok listelerin yayımlandığı görülüyor. Liste yayımlayan kurum ve yayınların hiç birisinin "iyi film"den ne anladıklarını peşinen belirtmedikleri de dikkati çekiyor. Şimdiye kadar yayımlanan listeler, "Yeni Ortam Sanat Seksiyonu"nun seçtikleri; MTTB Sinema Kulübü'nün adı açıklanmayan sinema adamları ve yazarları arasında düzenlediği liste ve Sinematek'in dört sinema yazarı arasında saptadığı liste olarak belirdi. Seçilen filmler şunlar:

Yeni Ortam Sanat Seksiyonu (Burçak Evren, Günyüz Demirhan ve sayfa yöneticileri): Yabancı filmler: 1- İsyan (G. Pontecorvo), 2- Leylekler Uçarken (M. Kalatazov), 3- Parisli Fahişe (M. Bolognini), 4- Paris'te Son Tango (B. Bertolucci), 5- Cehennemde İki Adam (J. Boorman). Yerli filmler: 1- Kızgın Toprak (F. Tuna), 2- Dügün (L. Akad), 3- Sultan Gelin (H. Refiğ).. Yeni Ortam'cılar yine nedenini açıklamadan Kubrick'in "Uzay Yolu Macerası" ve S. Duru'nun "Bedrana"sını da listeye sokmadan "ek olarak" önemli bulduklarını belirtiyorlar.

MTTB Sinema Kulübü'nün yalnızca yerli filmler için saptadığı liste: 1- Vurun Kahpeye (H. Refiğ), 2- Diriliş (Y. Çakmaklı), 3- Dügün (L. Akad), 4- Bir Demet Menekşe (Z. Ökten), 5- Oh Olsun (E. Eğilmez), 6- Azap (T. Şoray), 7- Umut Dünyası (S. Önal), 8- Gazi Kadın (O. Seden), 9- Sultan Gelin (H. Refiğ), 10- Toprak Ana (M. Ün).

İstanbul, Sinematek Derneği'nin, dört gazete eleştirmeni, Kâmi Suveren (Son Havadis), Aydın Sayman (Milliyet), Atilla Dorsay (Cumhuriyet), Burçak Evren (Yeni Ortam) arasındaki soruşturması sonucu çıkardığı liste: Yabancı filmler: 1- İsyan (G. Pontecorvo), 2- Parisli Fahişe (M. Bolognini), 3- Pariste Son Tango (B. Bertolucci), 4- Çılgın Fahişe (M. Ferreri), 5- Çöl Şeytanı (S. Peckinpah), 6- Cemile (I. Poplavskaya), 7- Leylekler Uçarken (M. Kalatazov), 8- 2001, Uzay Yolu Macerası (S. Kubrick), 9- Şok (A. Jessua), 10- Cehennemde İki Adam (J. Boorman).. Yerli filmler: 1- Dügün (L.

Akad), 2 - Kızgın Toprak (F. Tuna), 3 - Bir Demet Menekşe (Z. Ökten), 4 - Gülü Geliyor Güllü (A. Yılmaz), 5 - Oh Olsun (E. Eğilmez).

## DEVLET FİLM ARŞİVİ'NDE "AMERICA AMERICA"

Nisan sonu ve mayıs başında önceki yıllarda Türkiye'de gösterilemeyen iki Fellini filmi "Roma" ve "Satyricon"u özel izinle sinemaseverlere sunar Türk Film Arşivi, haziran ayının ikinci yarısında da **Elia Kazan**ın yine Türkiye'de gösterilemeyen ünlü filmi "**America, America**"yı sunacak. Arşiv'in tatile girmeden önce sunacağı filmler arasında Fritz Lang'ın "**M**" ve Friedrich W. Murnau'nun klasiği "**Nosferatu, Vampir**" da bulunuyor... Türk Film Arşivi'nin mayıs sonu - haziranın ilk yarısı programında ise şu filmler bulunuyor: Lolita (S. Kubrick), Casuslar Kampı (B. Wilder), İhtiyar Adam ve Deniz (J. Sturges), Askerin Türküsü (G. Çukray), Metropolis (F. Lang), Beyaz Yele (A. Lamorisse), Bulgar canlı-resim filmleri, Suçlular Aramızda (M. Erksan), Abschied Von Gestern (A. Kluge), Sabrina (B. Wilder), Laurel-Hardi Hakkabaz (A. Werker), İdam Sehпасı (L. Malle), Gizli Hayat (L. Malle), Suç Altında (J. Losey), Wagonmaster (J. Ford), Sevişme Günleri (K. Reisz), Moby Dick (J. Huston), Hayatımızın En Güzel Yılları (W. Wyler), A Hard Day's Night (R. Lester), Sonsuz Ölüm (G. Roy Hill), bu filmin çekimine ait belge filmi ve Rihimler Üstünde (E. Kazan).

## SİNEMA KULÜPLERİNİN GÖSTERİLERİ

Polonya sinemasının son yapıtlarından bir kısmı **İstanbul ve Ankara Sinematek derneklerinde** sunulmaya devam etti. Ankara'daki dernek Haziran'dan itibaren yaz süresince gösterilerine arar verirken, İstanbul Sinematek'i, gösterilerine devam ediyor. Haziran'da Polonya filmleri tekrar ediliyor, mevsimin "en iyi filmleri"nin bir kısmı programa alınıyor ve bazı Yugoslav filmlerinin de gösterileceği söyleniyor. **İzmir, Sinema ve Kültür Derneği**, "Yılmaz Güney Toplu Gösterisi"nin ardından, Visconti'nin "Tutku/Ossessione", Donskoy'un "Gorki'nin Çocukluğu", Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü", Nanni Loy'un "Savaş Günleri", Pudovkin'in "Ana", Miklos Jansco'nun "Umutsuzlar", Alain Resnais'in "Hiroşima Sevgilim", Süreyya Duru'nun "Bedrana" ve Ali Özgentürk'ün "Ferhat" gibi filmlerini sundu. Derneğin Haziran ayında da son olarak bu mevsim gösterilen iki Sovyet filmi "Cemile" ile "Leylekler Uçarken"i İzmirli sinemaseverlere sunacağı belirtiliyor.

**Samsun Sinema Dostları Derneği**, "Yılmaz Güney Toplu Gösterisi"nin ardından Sidney Pollack'ın "Atlari Da Vururlar - Son Gerçek" adlı filmini Samsun'da ilk kez olarak gösterdi ve mevsimi kapattı. Mersin Sinema Derneği ise "Potemkin Zırhlısı" ile açılışını yaptıktan sonra yalnızca iki film daha gösterebildi. Bulgar filmi "Sevgi" ile Brézilya filmi "Kuru Hayatlar"ı üyelerine sunan Mersin derneği de mevsimi kapattı... İstanbul **MTB Sinema Kulübü** ise Mayıs'ta "Kibar Soyguncu" (N. Jewison) ve "Otombildeki Kadın" (A. Litvak) gibi iki yabancı filmin dışında "Tarihi Filmler" dizisini sürdürdü ve "Kara Murat" (N. Baytan), "Fato" (F. Tuna), "Kurt Bey" (S. Duru), "Selâhatin Eyyubî" (S. Duru), "Ankara Ekspresi" (M. Aslan) filmlerini gösterdi. "Dinmeyen Sızı" (N. Saydam) ve "Hicran" (M. Erksan) da gösterilen öteki filmler oldu. Dernek, ayrıca 18 Mayıs'ta Bülent Oran, Osman Seden, Yücel Çakmaklı ve Salih Diriklik'in katılımıyla "60. Yılda Türk Sineması" konulu bir açık oturum düzenledi.

## SEYİRCİSİZLİK VE KAPANAN SİNEMALAR

Özellikle TV'un seyirciyi sinema salonlarına gitmekten alıkoyması, sinema salonu sahiplerinin çoğunu kazançlarını düşürmemek için yeni yollar aramaya yöneltiyor. Kadıköy'deki Efes ve Feza sinemaları pasaj haline getiriliyor; aynı yöredeki Ercan sineması kapatıldı. Ocak sinemasının da kapanması bekleniyor. Çoğu salon sahipleri borçlarını ödeyemez durumdalar. Sinema eskisi gibi kazançlı bir iş olmaktan çıkmış gibi. Harbiye Konak sineması da pasaj haline getirileceği söylenen salonlar arasında. Birçok sinema işletmecisi ise salonlarını başkalarına kiraya verebilmek için müşteri bekliyorlar.

## DEMİRAĞ - HÜRRİYET İŞBİRLİĞİ

Sinema piyasasındaki ilginç bir gelişim de büyük sermaye guruplarının yavaş yavaş dışarıya dönük projelerle yapım alanına el atmaya başlamaları. Bu gelişimin son örneği Fırgut Demirağ'ın, bu alana yatırım yapmak isteyen Hürriyet Gazetesi ile ortaklaşa giriştikleri yapım tasarısı oluyor. Demirağ ve Hürriyet'çiler, Anthony Quinn'i Türkiye'ye getirip bir filmde oynatma girişiminde bulunmuş durumdalar.

## ULVI URAZ ÖLDÜ

Türk tiyatro ve sinemasının başarılı oyuncusu Ulvi Uraz, 25 Mayıs sabahı bir kalp krizi sonunda öldü. Uraz, 1921'de İstanbul'da doğmuş, Devlet Konservatuvarı, Yüksek Tiyatro Bölümü'nü bitirmiş, 1943'te "Jül Sezar" ile ilk kez sahneye çıkmış, sinemada da uzun yıllar çeşitli filmlerde roller almıştı. 1961 Fuar Filmleri Yarışması'nda "en iyi erkek oyuncu", 1964 Antalya Film Festivali'nde de "yardımcı erkek oyuncu" ödülleri almıştı.

## ÇEVİRİLEN TÜRK FİLMLERİ

Yerli sinema piyasası büyük bir kriz geçiriyor. 1972'de 300'ü bulan film sayısını bu yıl 150 dolayında kalacağı, geçen yılın sayısına (200) dahi pek ulaşamayacağı belirtiliyor... Çevrilen filmler arasında piyasa ölçülerinde dahi iddialı denebilecek yapıtlar pek yok... **Remzi Jöntürk**, Ümit Ütku hesabına "**Âşık Veysel'in Hayatı**"nı filme alıyor. 1952 yılında Metin Erksan'ın yaptığı filmde sonra bu, güçlü halk ozanının sinemada ikinci kez canlandırılması olacak. Tek fark, Erksan'ın filmde ozanın kendisinin de oynamış olması. Jöntürk'ün filmde Hakan Balamir ve Gönül Hancı başrolleri paylaşıyorlar. Veysel'in köylülerinin "Veysel'in hayatının bir aşk ve macera filmi haline getirilmesine izin veremeyeceğiz" şeklindeki sözleri bakalım ne kadar gerçekleşecek... **Nejat Saydam** da **Acar Film** hesabına Orhan Kemal'in "**Sokaklardan Bir Kız**" adlı romanını film haline getiriyor. Saydam'ın eski Orhan Kemal uyarlaması başarısızlıklarından sonra ortaya olumlu bir yapıt koyamayacağı en genel kanı. Filmde Hülya Koçyiğit ve Orçun Sonat başrolleri paylaşıyorlar... Aziz Nesin'in ünlü oyunu "**Yaşar, Ne Yaşar, Ne Yaşamaz**" ise tiyatro yönetmeni **Ergin Orbey** tarafından sinema haline getiriliyor. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun başarılı sanatçılarından olarak hatırlanan Orbey'in, Aziz Nesin'in eserini, Yeşilçam'ın alışlagelen kalıplarının ne derece dışına çıkartıp, sansürden ne kadar kurtarabileceği ni zaman gösterecek... Sağcı yönetmen **Yücel Çakmaklı** da kendince iddialı olduğu "**Kızım Aşçı**" filmde Yıldız Kenter, Şükran Güngör ve Necla Nâzır'ı bir araya getiriyor. Türk toplumunun yine "ahlâk" sorunlarına eğilen Çakmaklı, yeni bir "millî sinema" örneği vermeye çalışıyor... **Metin Erksan**, romanı ve filmi batıda büyük yankılar uyandıran "Exorcist"i Türkiye'ye uyarlayarak "**Şeytan**" adıyla yeni bir "iş filmi" daha yapmaya çalışıyor. Film bilindiği gibi ruhuna şeytan giren küçük bir kız çocuğunun hikâyesini ele alıyor.

## A. TALLIER ÖLDÜ VE DIŞARDA ÖLENLER

Fransa'da her yıl verilmekte olan Armand Tallier kitap ödülünü, bu yıl Rui Nogueira'nın (**Le Cinéma Selon Melville/Melville'e Göre Sinema**) adlı kitabı aldı. Seghers Yayınevi tarafından yayımlanmış bulunan kitap 277 sayfa idi. Bilindiği gibi her yılın en iyi sinema kitabı için verilen bu ödül, geçen yıl da "Nazi Sinemasının Tarihi" kitabı almıştı... Fransa'da biri yaşlı, öteki genç iki kadın oyuncu mart ayında öldüler. **Françoise Rosay**, 1891 doğumluydu, Fransız klasik yapıtlarının ünlü oyuncularındandı. 10 mart 1974'de öldü... **Clotilde Joano** ise 1938'de doğmuştu, en ünlü filmleri, Chabrol'ün "Les Bonnes Femmes" ve Michel Drach'ın "Amélie ou le Temps d'Aimer" filmleri idi... Nisan'da da Fransız sinemasının eski kuşak yazar-yönetmeni **Marcel Pagnol** öldü. Pagnol, 1895 doğumluydu... 25 Mayıs günü ise pek çok filme fon müziği çalışmasıyla katkısı bulunan ünlü cazcı **Duke Ellington** öldü.



# Kaynaklar

## FİLM - SEN'İN İLK SÖZLEŞMESİ

Türkiye'de sinema işçisinin tek toplu hareketi 1964'de Sine-İş Sendikası tarafından Ar Film stüdyosunda girişilen ama başarısızlıkla sonuçlanan stüdyo işçileri grevi olmuştur. YEDİNCİ SANAT, bu sayısında 1974'de kurulan FİLM-SEN'in Türkiye'de çevrilen bir İtalyan filminde çalışan 8 üyesi için, firmanın temsilcisi İlham Filmer'le imzaladığı takım sözleşmesini, tarihsel bir belge olarak, tam metniyle yayımlamaktadır. - Y.S.

## TAKIM SÖZLEŞMESİ

TÜRKİYE FİLM EMEKÇİLERİ SENDİKASI (FİLM-SEN) üyesi aşağıda isim, soyadı ve yapacağı iş belirtilen biz işçileri temsilen Takım Kılavuzu olarak YUSUF ÇAĞATAY ve (LE ORME) isimli İtalyan filminin Türkiye'deki anlaşmalı işvereni olarak İLHAM FİLMER/ Pehlivan Yolu Sok. Lale Apt. Mecidiyeköy aşağıdaki şartlarla anlaşmaya varmışlardır.

### ADI SOYADI :

YUSUF ÇAĞATAY  
YAŞAR SERİNER  
EROL KESLER  
HAÇI FİDAN  
MEHMET SÖĞÜTOĞLU  
MANSUR KIRIK  
YUSUF AVCI  
İBRAHİM İMİK

### MESLEĞİ :

Prodüksiyon Yardımcısı  
Prodüksiyon Yardımcısı  
Set Amiri Yardımcısı  
Set Teknisyeni  
Set Teknisyeni  
Set Teknisyeni Yardımcısı  
Işık Teknisyeni  
Işık Teknisyeni

**MADDE 1 — İŞYERİ :** Yukarıda adı geçen filmin çekim çalışmalarının yapılacağı mekânlardır. Sırasıyla; Çubuklu Hıdivin köşkü, Antalya ve Faselis (Kaş) dolayları, Topkapı sarayı müzesi vs.. Ayrıca işverenin en az 48 saat önceden işçilere yazılı veya sözlü olarak bildirmek suretiyle göstereceği çekim alanları ve çekim için gerektiğinde kalınacak konaklama yerleri TÜRKİYE CUMHURİYETİ sınırları içinde kalmak şartıyla işyeri kabul edilir.

**MADDE 2 — İŞİN SÜRESİ :** 22 Nisan 1974 saat 08.00 den başlayarak LE ORME filminin çekim süresidir. Bu süre 5 hafta olarak tesbit edilmiştir. İşin herhangi bir sebepten uzamasında bu anlaşmanın hükümleri geçerlidir.

**MADDE 3 — ÇALIŞMA SÜRESİ :** Çalışma süresi günde sekiz saat olmak üzere haftada altı iş günü olarak kırksekiz saattir.

a) Türkiye Cumhuriyeti kanunlarına göre umumi tatil günleri olan pazar ve diğer tatil günleri çalışılmaz.

b) İşçiler işveren tarafından işyerlerinden başka bir yerde çalıştırılmak üzere yolda geçen süreler ve işinde işverenin her an buyruğuna hazır bir halde bulunmakla beraber çalıştırılmaksızın ve çıkacak işi beklিয়েক boş geçirdiği süreler iş süresinden sayılır. Çalışma işyerlerine gitmek üzere vasıtaya binildiğinde başlar.

**MADDE 4 — FAZLA ÇALIŞMA - MESAI :** Günde sekiz haftada 48 saati geçen her türlü çalışma fazla çalışma (mesai) dir. Fazla çalışılan her saat için işveren işçiye % 50 zamlı ücret öder. Fazla çalışmaların yarım saatten az olanı yarım saat, yarım saatten fazla fakat bir saatten az olan kısmı ise bir saat olarak hesaplanır.

a) Umumi tatil günleri çalışan işçiler ücretlerini % 100 zamlı olarak alırlar.

b) Gece çalışmalarında ücret % 25 zamlı ödenir.

**MADDE 5 — GECE ÇALIŞMASI :** İşçilerin saat 20.00 den sabah saat 06.00 ya kadar geçen çalışmaları gece çalışmasıdır. Gece çalışması 8 saati geçemez. Gece çalışmasından sonraki gün çalışma günü ise normal gündelik verilmekle birlikte hiç bir şekilde çalışma yapılmaz.

**MADDE 6 — SAAT ÜCRETİ :** Haftalık ücretin 48 saate bölünmesi ile saat ücreti bulunur. Zamlar bu saat ücreti üzerinden hesaplanır.

**MADDE 7 — KADROLARA TAYIN :** İşveren bu anlaşmada sözü geçen işler için gerek bu sözleşmedeki işçilerden, gerekse yabancı işçilerden açılan kadroyu doldurmak gereği doğduğunda TÜRKİYE FİLM EMEKÇİLERİ SENDİKASI (FİLM-SEN) üyelerinden seçim yapmak zorundadır. Filmde rol alacak yardımcı oyuncular da işveren öncelikle sendikalı oyunculardan seçer. Yeni alınacak işçiye de bu Takım Sözleşmesi kurallarını uygulamayı işveren şimdiden kabul eder.

**MADDE 8 — İSTANBUL DIŞI ÇALIŞMA :** İstanbul dışında çalışma gereğinde bu sözleşmede adı geçen (FİLM-SEN) üyesi işçilerle aynı işte çalışan yabancı işçilere aynı haklar tanınarak, eşit nitelikteki otel ve benzeri yerlerde kalmaları ve aynı yemekleri yemeleri işveren tarafından bedelleri ödenmek suretiyle sağlanır. Ya da bedelleri işçilere nakten ödenir. Yol giderleri de işveren tarafından ödenir.

**MADDE 9 — SOSYAL SİGORTALAR BİLDİRİMİ :** İşveren bu sözleşmede adı geçen ve yeni alınacak Türk işçilerini işe başlama tarihinden itibaren en geç 15 gün içinde Sosyal Sigortalar Kurumuna bildirecektir. İşçiler bu bildirimde gerekli bilgi ve belgeleri işverene vereceklerdir.

**MADDE 10 — İŞ GÜVENLİĞİ VE İŞÇİ SAĞLIĞI :** İşveren ve işçiler yürürlükte bulunan işçi sağlığını koruma ile ilgili mevzuatı eksiksiz olarak tatbik edeceklerdir.

**MADDE 11 — İŞ KAZASI VE DİĞER KAZALAR :** İşveren işyerinde olacak iş kazaları ve diğer kazalarda gerekli ilk yardım malzemesini bulundurmak zorundadır. Kaza olduğunda Sosyal Sigortalar Kurumu hastahanelerine veya ilk yardım merkezlerine kaldırılan işçiler için harcanan araç ve bakım ücretini işveren ödemek zorundadır.

**MADDE 12 — İŞÇİNİN SORUMLULUĞU :** İşçiler filmi idare edenin göstereceği kendidleri ile ilgili her işi itiraz etmeden ve iyi niyetle yapmak zorundadır.

a) İşçilerden hiç bir acil bir sebep olmaksızın işyerini terkedemeyeceği gibi işin aksamasına sebep olarak sarhoşluk, uykusuzluk, vakitsiz ve aşırı eğlence gibi hallerden kaçınacaktır.

**MADDE 13 — İŞÇİLERİN ÜCRETİ :** İşçilerin ücreti haftada bir en geç altıncı gün mesai bitiminden önce haftalık olarak ayrı ayrı ödenir. Fazla mesai ücretleri de aynı gün ödenmek zorundadır. İşçilerin haftalık net ücretleri aşağıdadır.

|                  | NET ÜCRET |
|------------------|-----------|
| YUSUF ÇAĞATAY    | 1.175.—   |
| YAŞAR SERİNER    | 1.175.—   |
| EROL KESLER      | 1.175.—   |
| MEHMET SÖĞÜTOĞLU | 900.—     |
| HACI FIDAN       | 1.000.—   |
| YUSUF AVCI       | 900.—     |
| İBRAHİM İMİK     | 700.—     |
| MANSUR KIRIK     | 550.—     |

**MADDE 14 — ÜYELİK AIDATI :** İşveren bu anlaşamada ismi geçen TÜRKİYE FİLM EMEKÇİLERİ SENDİKASI (FİLM-SEN) üyelerinin aldıkları net ücretin % 2 sendika üyelik aidatlarını keserek işin bitiş tarihinden en geç üç gün içinde TÜRKİYE FİLM EMEKÇİLERİ SENDİKASI (FİLM-SEN) merkezine getirip makbuz karşılığı teslim etmek veya posta ile göndermek zorundadır. İşveren bu kesilen aidatları süresinde ödemediği takdirde her geçen gün için % 20 zamlı ödemekle yükümlüdür.

**MADDE 15 — SENDIKANIN MERKEZİ :** TÜRKİYE FİLM EMEKÇİLERİ SENDİKASI (FİLM-SEN) nın merkezi, Hüseyinağa Mahallesi Mahyacı Sokak Eren Han No. 21 Kat 1 Beyoğlu/İSTANBUL'dur.

**MADDE 16 — İŞÇİNİN SENDİKAYA OLAN SORUMLULUĞU :** Türkiye Film Emekçileri Sendikası (FİLM-SEN) üyesi işçiler sebepsiz olarak işin haysiyetini kırıcı, işi durdurucu, işe zarar verici davranışta bulunamazlar. Herhangi bir durumda işçiler Sendikaya karşı sorumludur.

**MADDE 17 — FAZLA MESAI :** Film çekimi diğer mesleklere nazaran özel nitelik gerektirdiğinden işçiler her gün 2 saat fazla mesai yapmayı taahhüt eder. İşveren bu mesailer karşılığını % 50 zamlı olarak ödiyecektir.

**MADDE 18 — SENDIKA İŞYERİ TEMSİLCİLİĞİ :** Yürütme kurulu toplanarak adı geçen işyeri sendika temsilciliğine baş temsilci olarak YUSUF ÇAĞATAY, yardımcı temsilci olarak EROL KESLER görevlendirilmiştir.

**MADDE 19 — UYUŞMAZLIK :** İşçiler ve işveren bu sözleşme hükümleri ve Türk Kanunları ile kabul edilen umumi hükümler dışına çıktıkları takdirde İstanbul mahkemeleri yetkilidir. Üç nüsha olarak düzenlenen bu Takım Sözleşmesi taraflarca imzalandıktan sonra bir nüshası İşverene, bir nüshası Takım Kılavuzuna, bir nüshası da TÜRKİYE FİLM EMEKÇİLERİ SENDİKASI (FİLM-SEN) na verilir.

Takım Kılavuzu  
Yusuf Çağatay

İşveren  
İlham Filmer

İşveren Vekili  
Ali Taygun

Genel Başkan  
Şerif Gören

Genel Sekreter  
Muzaffer Hiçdurmaz



## 1974'DE ÇEVİRİLEN TÜRK FİLMLERİ

Agâh ÖZGÜÇ

**10) KALLEŞ (r.) — Y. ve S.: Orhan Elmas / G.y.: Kaya Ererez / O.: Fatma Girik, Tamer Yiğit, Eşref Kolçak, Tuncer Necmioğlu, Atif Kaptan, Ekrem Gökkaya / Y.e.: Cem F. (Deniz Kalkavan).**

Kan dâvâlı iki düşman aile çocuğunun aşk öyküsü. Bir büyük kentte karşılaşan aşıklar evlenmeye karar verirler. Fakat evlenip mutlu olmalarına imkân yoktur. Çünkü babaları arasında ticarî rekabet nedeniyle kan davası sürüp gitmektedir. Genç kız her şeyi göze alarak sevdiğine akçar. Fakat babasının peşlerine düşen adamları, kızın gözünü kör ederler. Buna karşılık yine de birbirlerinden ayrılmazlar. Tam kaçıp kurtulacakları sırada bir tren yolunda ele geçerler. Kurşun yağmuruna tutulan aşıkların sonu ölümle sonuçlanır.

**11) TEK BAŞINA (r.) — Y.: Temel Gürsu / S.: Ahmet Üstel / G.y.: Hüseyin Özşahin / O.: Yıldırım Önal, Yalçın Gülhan, Aytaç Arman, Gülgün Erdem, Ayten Alpman, Kenan Pars, Hüseyin Zan / Y.e.: Haydar F. (Mahmut Üçüncüoğlu).**

Bir soyguncu ile iki kiralık katilin öyküsü. Bir soyguncu cezasını bitirip hapisten çıkar. Ve hayatını kurtarmak için son bir defa soygun yapar. !Ne var ki soygunu yaptığı kumarhanenin sahibi belâlı bir adamdır. Peşine iki kiralık katil takar. Soyguncu bir ara tuzağa düşürülür. Çatışmada şarkıcı sevgilisi, kiralık katiller tarafından öldürülür. Kiralık katillerden biri soyguncudan teslim aldığı paraları patronuna götürürken, diğeri kalır. Soyguncu ile dostluk kurar. Bu defa birlik olup, diğer kiralık katilin peşine düşerler. Büyük bir çatışma sonucu soyguncu, peşine düştüğü katille vurur, birbirlerini öldürürler. İkinci kiralık katil ise tüm sevdiklerini kaybedip tek başına kalır.

**12) DAMGALI ADAM (r.) — Y.: Necat Okçugil / S.: Safa Önal / G.y.: Salih Di-kişçi / O.: Serdar Gökhan, Bahar Erdeniz, Beyza Başar, Ekrem Gökkaya, Kudret Karadağ / Y.e.: İstanbul Ticaret (Necat Okçugil).**

Bir kabadayının öyküsü. Hapisten çıkan Ahmet, çevresindeki eski gücünü kaybetmiştir. Fakat bir süre sonra, tekrar eski durumunu elde eder. Ve sonunda Ahmet, hiç ummadığı, üstelik hor gördüğü genç bir kabadayı heveslisi tarafından vurulup öldürülür.

**13) ÖFKENİN BEDELİ (r.) — Y.: Sırrı Gültekin / G.y.: Suat Kapkı / O.: Hakan Balamir, Meral Zeren, Ferda Büyükgüneş, Hayati Hamzaoğlu, Suzan Avcı, Danyal Topatan / Y.e.: Gültekin F. (Sırrı Gültekin).**

Bir köylünün öyküsü. Almanya'ya işçi olarak giden bir köylü, çalıştığı yerde tutunamayınca tekrar kovüne döner. Ne var ki, aylar sonra döndüğü köyde düzeni değişmiş olarak bulur. Köyün tek hâkimi ağadır. Köylü, ağaya karşı çıkar, savaşı. Bu ara hapse girip, çıkar. Ve ağa ölünce köylüler de eski düzenlerine kavuşurlar.

**14) ŞİRVAN - Döne Gelin (r.) — Y.: Kemal Kan / S.: Malatyalı Fahri / G.y.: Ali Uğur / O.: Ümit Tokcan, Aysun Güven, Ali Şen, Yeşim Tan, Kadir Savun, Muazzez Kurdoğlu / Y.e.: Dadaş F. (Kadir Kesemen).**

Bir aşk öyküsü. Kasabada hayatını basma satarak kazanan bir genç, güzel Şirvan'la karşılaşır. Birbirlerine âşık olurlar. Oysa Şirvan, ağabeyi tarafından bir asker arkadaşına söz kesilmiştir. Şirvan'ın ise bu olaydan haberi yoktur. Basmacı bir kaza sonucu gözlerini kaybedip kör olur. Öte yandan Şirvan, daha önce verilen sözü yerine getirip ağabeyisinin askerlik arkadaşıyla evlenir. Düğün gecesi damat, Şirvan'ın basmacıyı sevdiğini öğrenince karısına dokunmaz. Ve Şirvan'ı sevdiği gençle kavuşturmak ister. Ne var ki basmacı, bu jesti, gormeyen gözleri için verilen bir sadaka sanıp Şirvan'la karşılaşmaz.

**15) DADAŞ RIFAT (r.)** — Y. ve S.: Birsan Kaya / G.y.: Mükremin Şumlu / O.: Aytekin Akkaya, Gönül Hancı, Hayati Hamzaoglu, Turgut Özatay, Atilla Ergün, Mürvet Sim, Doğan Tamer, Songül Karaca / Y.e.: Uğural F. (Alâettin Perveroğlu).

Bir kabadayının öyküsü. Bir baba yıllar önce kaybettiği oğlu ile karşılaşır. Oğlu semtin en büyük kabadayılarından biri olmuştur. Birbirlerini tanımayan baba ile oğul dövüşürler. Ve sonunda gerçek ortaya çıkıp birbirlerine kavuşurlar.

**16) DÖRT HERGELE (r.)** — Y.: Yılmaz Atadeniz / S.: İrfan Atasoy / G.y.: Mustafa Yılmaz / O.: Fikret Hakan, İrfan Atasoy, Richard Harrison, Gordon Mitchel, Feri Cansol, Erol Taş, Altan Günbay, Yavuz Selekman, Sami Tunç / Y.e.: Türk (İrfan F.) - İtalyan Ortak Yapımı.

Kore Savaşı sırasında arkadaş olan dört arkadaşın öyküsü. İkişi Türk, ikisi Amerikalı eski dört asker İstanbul'da bir araya gelip, eski bir hesabın intikamını almak için ünlü Mafya çetesiyle savaşırlar.

**17) SOSYETE BEHÇET (r.)** — Y.: Yavuz Figenli / S.: Recep Filiz / G.y.: Rafet Şiriner / O.: Behçet Nacar, Gönül Tansel, Kenan Pars, Hasan Ceylan, Özcan Özgür, Altın Er / Y.e.: Topkapı F. (Yaşar Tunalı).

Öldürülmek istenen fabrikatörün yerine geçen bir kabadayının öyküsü. Öldürülmek istenen fabrikatörün benzeri yakışıklı bir kabadayıdır. İş adamı hüviyetiyle sosyete çevrelerine giren yakışıklı kabadayı birçok kadınla ilgi kurar. Ve sonunda gerçek anlaşılıp, fabrikatör öldürülür. Kabadayı da bir bir katilleri haklar.

**18) HASRET (r.)** — Y.: Zeki Ökten / S.: Ergin Orbay / G.y.: Erdoğan Engin / O.: Emel Sayın, Engin Çağlar, Orçun Sonat, Gönül Hancı, Adile Naşit, Suzan Avcı, Münir Özkul / Y.e.: Arzu F. (Ertem Eğilmez).

Aynı kadını seven iki erkeğin, ya da iki aşk arasında kalan bir kadının öyküsü.

**19) HOSTES - Gökyüzünde Bir Melek (r.)** — Y. ve S.: Temel Gürsu / G.y.: Hüseyin Özşahin / O.: Yalçın Gülhan, Aytaç Arman, Perihan Savaş, Gönül Hancı, Süleyman Turan, Zafer Önen, Sahir Özbek, Nubar Terziyan / Y.e.: Melek F. (Şahan Haki).

Gözetleme kulesinde görevli bir radarcıyla bir hostesin aşk öyküsü. Radarcıyla hostes sevişirler. Bu ara ortaya bir başka genç çıkar. Ve sevgiliyle birlikte hostesin mirasına konmak için çeşitli dolaplar çevirirler. Ve iki çiftin çatışmaları bu nedenle sürüp gider.

**20) DIRİLİŞ (r.)** — Necip Fazıl Kısakürek'in bir eserinden / Y.: Yücel Çakmaklı / S.: Bülent Oran / G.y.: Çetin Tunca / O.: Hülya Koçyiğit, Murat Soydan, Kenan Pars, Muazzez Kurtoglu, Suha Doğan, Nühket Duru / Y.e.: Elif F. (Yücel Çakmaklı)

Bir kumarbaz ile onu kurtarmaya çalışan bir kızın öyküsü. Hayatını kumar masalarında geçiren Osman, gene bir kumar sonucunda bütün serveti ile birlikte kızı Zeynep'i de kaybeder. Ve genç talihli kumarbaz, Zeynep'le evlenmek ister. Ve bir süre sonra evlenirler, fakat düğün gecesi delikanlı Zeynep'i terkedip kumar oynamaya gider. Aynı za-

manda bir morfinman olan kocasını kurtarmak Zeynep için büyük bir çaba sarfeder. Ve sonunda kocasını bu tutkularından kurtarıp onu yeni bir hayata kavuşturur.

**21) GARİBAN (r.) — Y.: Mehmet Dinler / S.: Bülent Oran / G.y.: Enver Burçkin / O.: Menderes Utku, Ediz Hun, Hale Soygazi, Hülya Tuğlu, Nihat Ziyalan, Münir Özkul / Y.a.: Kervan F. (Ümit Utku).**

İftiraya kurban giden bir kadınla, küçük bir çocuğun öyküsü. Bir fabrikada çalışan sekreter fabrika müdürüyle bir olup, patronlarının mirasına sahip olmak amacıyla çeşitli oyunlara girerler. Ve bir iftira sonucunda karısını patronlarından ayırırlar. Kadın, boşanma sonunda şuurunu kaybedip, akıl hastahanesine düşer. Sekreter, patronuyla evlenir. Patronun ayrıldığı karısından bir de çocuğu vardır. Küçük çocuk yıllar sonra annesinin ölmediğini öğrenir. Evden kaçar. Çocuk bir gün yolda öz annesiyle karşılaşır. Baba da zamanla bütün gerçeği öğrenmiştir. Sekreteri boşayıp, oğlu ile günahsız karısına kavuşur.

**22) OTURAK (r.) — Y. ve S.: Oğuz Gözen / G.y.: Mükremin Şumlu / O.: Süleyman Polat, Beyza Başar, Baki Tamer, Enver Dönmez, Levent Çakır, Mürvet Sim / Y.a.: Gözen F. (Oğuz Gözen).**

Üç çocuklu fakir bir ailenin öyküsü. Üç çocuklu babanın geçim sıkıntısı yüzünden başına gelmedik iş kalmaz.

**23) YATIK EMİNE (r./Refik Halid Karay'ın bir romanından) - Y. ve S.: Ömer Kavur / G.y.: Renato Fair / O.: Serdar Gökhan, Neclâ Nâzır, Bilâl İnci, Mahmut Hekimoğlu, Turgut Özatay, Atilla Ergün, Güzin Özipek, Seveda Nur, Handan Adalı / Y.a.: Günaydın Filmcilik Ltd. Şirketi.**

Bir kötü kadının öyküsü. Yatik Emine toplumun bazı kuralları nedeniyle kötü kadın olur ve gene bu kurallar yüzünden fahişe damgası yer. Cezalandırılır, ama cezaevine atılmaz. Bir kasabaya sürgüne gönderilir. Ne var ki kasaba halkı fahişe damgası yiyen Yatik Emine'yi kabul etmek istemez. Buna karşılık kasabalı iki genç Yatik Emine'yle yakından ilgilenirler. Bu kadının gerçekte kötü bir ruh taşımadığı inancı içindedirler. Bu ara iki gencin kadına karşı ilişkileri zamanla bir rekabete dönüşür. Yatik Emine her iki gence de ilgi duymaktadır. Fakat talihsiz kadın kasaba halkının giderek artan baskısına dayanamaz. Ölümü tercih eder. Ve Yatik Emine ölüme gidişinde bile ilgi duyduğu iki genç adamı düşünür.

**24) KANUNUN ZİNCİRİ - Y. ve S.: Fikret Tınaz / O.: Yıldırım Gencer, Yılmaz Kuzey, Ülkü Ülker, Züheyla Şenay, Leyla Namli, Ateş Osman, Hakkı Kıvanç / Y.a.: Paydak F.**

Polis olan iki kardeşin öyküsü. İki kardeş kalp para basan bir kalpazan çetesini peşine düşer. Bu serüven içinde bazı kadınlar öldürülür. Bu ara görevli polislerden biri vurulur. Ve sonunda diğer polis öldürülen kardeşinin intikamını alır. Kalpazanlar da yakalanırlar.

**25) BEŞ TAVUK BİR HOROZ (r./ Lando Buzzanca'nın "Erkek Dediğin" dizisinden) - Y. ve S.: Oksel Pekmezoğlu / G.y.: Özdemir Ögüt, Necati İlkteç / O.: Sermet Serdengeçti, Nebahat Çehre, Fatma Belgen, Mine Mutlu, Münir Özkul, Seyyal Taner, Feridun Çölgeçen, Gülten Ceylan, Senar Seven / Y.a.: Nur Film.**

Bir doktor tarafından aşırı bir seks gücü olduğu saptanan köylü Kâzım'ın aşk öyküleri. Kâzım, köyden şehire iner. Ve aşırı seks gücüne sahip olduğu çevresine yayılır. Kâzım, sosyeteye girer. Kocalarından memnun olmayan beş kadınla ayrı ayrı aşk ilişkileri kurar. Ve Kâzım bu aşk serüvenlerinin sonucunda iğfal ettiği bir kızla evlenmek zorunda kalır.



# Filmler

Ertem Eğilmez ve talancılık üzerine

## SALAK MİLYONER

**Yönetmen/ Ertem Eğilmez. Senaryo/ Sadık Şendil. Görüntü yönetmeni/ Erdoğan Engin. Kurgu/ Mustafa Gürsel. Oyuncular/ Kemal Sunal, Meral Zeren, Münir Özkuş, Zeki Alaya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Hulûsi Kentmen. Arzu Film yapımı (1974). Renkli.**

Yeşilçam son yıllarda iyice belirgin bir nitelik almaya başlayan bir telâşlılık içinde. Telâşa yol açan nedenler gerçekte önemli ekonomik, siyasî boyutlara sahip. Sosyal binçliliği gün gün hızla gelişmekte olan halkın etkin bir eleştirici güce ulaşmaya başlaması, televizyonun küçümsenemeyecek rekabeti "bağımsız sinema"nın ilerici aydınlara hatta halk tarafından (Taşkenti'deki sinema çalışmaları) yeniden ve daha etkin, daha güçlü bir şekilde gündeme getirilme girişimleri gibi olgular Yeşilçam'ın rahatını bozar oldu. Film yapım sayısındaki önemli düşüşler, hasıllatlardaki panik yaratan azlık, bu durumu iyice somutluyor. Aslında diyalektik bir oluşum bu. Durmaksızın önemli siyasî hareketler doğurucu keskin gelişmelere sahip bir ekonomik yapı, bu temel üzerinde halkın sosyal mücadelesinin önemli aşamaları yapıyor olması, Türkiye'ye ait bir gerçeklik olan Yeşilçam'ı da etkiliyor. Şimdiye kadar genel olarak egemen sınıfların safında yerini alarak, tarihin gelişimini yavaşlatmak doğrultusunda işlev görmüş olan Yeşilçam sinemasının şu günlerdeki telâş, ipliğinin pazara çıkmasından duyduğu korku yüzündendir. Bireysel fakat etkin çıkışıyla halka saygı duyan bir sinemayı gerçekleştirme mücadelesine giren Y. Güney'in halktan gördüğü coşkun ve azalmayan ilgi herkesle beraber Yeşilçam sinemacılarına da geleceğin kimlere ait olduğunu gösteren önemli bir sinema olayıydı.

Şu günlerde Yeşilçam'da görülen telâşlılık ne gibi sonuçlar verebilir? Bundan sonra ortaya çıkacak olan filmlerde saptanacak ortak yönler ne olacaktır? Aslında cevapları yavaş yavaş verilmeye başlanıyor bu soruların. Bu telâşın, bu korkunun sonuçları olarak ortaya, oportünizmini daha becerikli bir şekilde gizlemeye çalışan, sahte halkçı (popülist) filmler çıkıyor. Politikadan bir benzetme yapsak daha belirgin olarak saptayabiliriz bu durumu. Egemen sınıfların en güçlü siyasî örgütü olan AP, 14 Ekim seçimlerinden "beklenmedik" bir yenilgiyle çıkınca bu kesimlerde bir telâş başgösterdi. Halkın gelişen mücadelesinin hiç de küçümsenemeyecek bir aşamaya ulaştığını aniden gördüler. Bu sınıfların daha uzak görüşlü sayılabilecek kimi temsilcileri, artık halkın karşısına daha değişik bir görünümle çıkmanın zorunluluğunu savunmaya başladılar. İstedikleri kesinlikle halkın sömürülmesine dayanan bir politik tavrıdan vazgeçilmesi değil, göz boyayıcı düzeltmelerle, sahte özeleştirilerle, bu politik tavrın ipliğinin pazara çıkmasını geciktirmekti. Örneğin bir Ertuğrul Soysal bu amaçla Sosyal-Demokrat CHP'nin bile bir ölçüye kadar desteklenmesi gerektiğini savunabiliyor, bu savunmasında pek destek görmeyince Sanayi Odası başkanlığından istifa ediyordu. Halkın politik mücadelede daha ustalaşması, egemen sınıflar üzerinde uyarıcı bir etki yapıyor, bu etkinin sonucu olarak yeni taktikler uygulama safhasına sokuluyordu.

Halkın ideolojik durumundaki gelişimin Yeşilçam sineması üzerinde de uyarıcı bir etki yapmaya başlaması sonucu, daha değişik anlatım biçimlerinin, arkasında gizlenmeye çalışılan oportünizmiyle arz-ı endam etmeye başlayan bu filmler aslında daha bir tehlikeli olabileceklerdir. Nitekim kimi eleştirmenler bu telâş döneminin, el çabukluğuyla ortaya sürülen popülist filmlerdeki oportünizmi saptamak bir yana onlarda "devrimci" unsurlar "keşfetmek" uyanıklığını (!) gösteriyorlar. Yeşilçam'ın değişen durumlara hemen uyuvermede belki kısa vadede başarıya ulaşabilecek bu kalemin sinemacıları bu uğurda yeni dalga akımının ortaya çıkışından yıllar sonra Yeşilçam sinemasında "yeni dalga anlatımı denemesine" başka bir ifadeyle "serbest nazım" denemesine bir kez daha girişiyorlar!

Yeşilçam içersinde ortaya çıkan bu "yenileşme" hareketine **Sev Kardeşim, Canım Kardeşim, Yalancı Yârim, Oh Olsun** gibi filmlerle katılan **Ertan Eğilmez**, çeşitli oturumlarda, konuşmalarda ifade ettiği siyasi, ekonomik, kültürel konulardaki görüşleriyle, aslında, Yeşilçam oportünizminin ilkelliğini, çağdışlığını belgeleyen bir yönetmen olarak prototip kabul edilebilir.

Önce **Ertan Eğilmez**'in görüşlerinden bir bölüm: "Türkiye daha oluşum halinde bir aşiret. Daha biz bir millet, devlet şuuruna bile varmış değiliz. Sosyolojik kökleri aradığımız zaman bile Orta Asya'dan kopup gelmişiz ve hâlâ galiba at üstünde gidiyoruz, ama artık bizi Avrupa'ya koşturmadıkları için olduğumuz yerde sayarak talana devam ediyoruz. İstanbul şehrinde 3,5 milyon talancı yaşıyor. Daha aşiret, klan psikolojisinden çıkıp devletleşememişiz. Yok burjuvazi, yok proletarya, bu meselelere ulaşabilmek için daha çok geriye gıbime geliyor. Bu noktada olunca da bunları yansıtabilmeye imkân yok. Biz önce çok önemli bir kültür aşamasını yapmak, bunun için de sosyolojik bir oturmayı sağlamak zorundayız."

1970'lerin Türkiye'sinde sınıfların olmadığı yargısına varmış olan Eğilmez, **Salak Milyoner**'de diğer filmlerinde geliştirdiği bir çizgiye devam ederek, "İlkel bir aşiret" in bireyleri ancak böyle olabilir diyerek "psiko-patolojik" tiplerden oluşan bir grup çıkartıyor karşımıza. Herhalde **Eğilmez** kendi oportünist görüşlerine göre uydurduğu bu tipleri görünce herkesin kendisinin şu düşüncelerini kabul edeceğini inanıyor: "Önce bir millet, bir devlet olmaya mecburuz. Bunu da üstten alta yapmak mecburiyetindeyiz, yani alt tabaka teşekkül edip te bu milleti kuracak değil; bu demokrasi altında mı olur; totalitarizm ile mi olur. Onu bilemem, çok garip bir kültür seferberliği ile, bu millet olma, insan olma haysiyetini, beraber yaşama zorunluluğunu öğreteceğiz." "Geniş halk kitleleri madem ki bu işin şuurunda değildir ve cahildir, onu bir an önce kültür silahıyla mücehhez kılacağız, kültürünü geliştireceğiz." **Eğilmez**'in halkımıza bu aşağılayıcı, onu küçümseyici bakışında burjuvazinin en tipik, en belirgin görüşlerinden birisi varlığını açıkça gösteriyor. En azından bu görüşlerin 1974 Türkiye'sinde dile geliyor olması bile Türkiye'de **sömürücü bir burjuvazinin** sınıf olarak varlığını ispatlamaya yetecektir kanısındayız. Hemen belirleyelim ki halkımız "insan olma haysiyetini", faşizmi de rahatlıkla benimseyebileceğini söyleyen (tabii hep halk uğruna!) bir "talancı"dan öğrenmek durumunda olamayacak kadar ilerlerdedir, haysiyetlidir. "Öğreteceğiz" sözcüğünün ardında nelerin olduğunu ise sadece kendi deneyleriyle değil, dünya halklarının deneyleriyle de çoktan anlamıştır.

**Eğilmez, Salak Milyoner**'de Anadolu'nun bir kentinden trenle (at üstünde değil) İstanbul'a "kopup gelen" "talandan payını almaya uğraşan" dört kardeşin, define arayışlarını anlatırken, "sosyolojik bir oturmayı" sağlayamadığına inandığı halkı soysuz bir şekilde karikatürize ederek, "talan ve klan psikolojisi"nin atmosferini tesbit ettiğini zannediyor olsa gerek. **Eğilmez** gerçekten tarihsel gelişimin karşısına çıkışın en yoz, en



SALAK MİLYONER (Psiko-patolojik tipler galerisi)

gerici ürünlerini vermiş olan bu sinemaya lâyük bir yönetmen. Onun tarihin önlenemeyen, durdurulamayan gelişimi karşısında tarihi ilkel komünal toplum düzeyinde dondurmak özlemini yansıtan şu görüşlerini de ibret verici olduğu için buraya alacağım: "Bizim Türkiye'nin çok büyük bir avantajı var, sınıflar teşekkül ettikten sonra aradaki fark kaldırmak zordur, hazır etmemiş, etmekte yani, önce kültür meselesini halledip, sonra ekonomik tedbirlerle, sosyal adaleti gerçekleştirecek sınıfların doğmasını önleyebiliriz." Kapitalist üretim ilişkileri içerisinde film (meta) üretimi yapan, çalıştırdığı işçilerin artık-değerine konan (Ayrıca aracı tefecilere de kârını arttırmalarına, işçilerine daha fazla ücret vermesine engel oldukları için çok kızan Eğilmez, bu tepkisiyle de bir sınıfsal çelişkiyi saptamaktadır.) Prodüktör **Eğilmez**, sinemasında sınıflaşmanın önüne geçebilecek şartlara sahip bir "dünya"nın hayalini, "konferans çekmeden" anlatmaya çalışarak, böylesine ilkel bir düşünce aşamasında durup, kitleleri oyalamayı iş edinerek, bunun ticaretini yaparak gerçek bir "talancı"ya örnek veriyor.

**Salak Milyoner**'deki bütün tiplerin gerçekliği bozmanın, çarpıtmanın en aşırı noktasına ulaşmak pahasına, seyircileri sanki şu yargıya vardırma için uydurulmuşlar: "İşte bizim toplumumuzun insanları, sınıfsal davranışlar göstermeyen, geri zekâlı, gülünecek denli zavallı talancıları!" **Eğilmez**'in dediklerine dönersek: "Ben biraz psiko-patolojik tiplerden hoşlanıyorum. Yanlışlığın altında kalıp ezilecek mariz tipler bunlar, sınıfının bilincine varıp o noktaya gelmiş insanlar değil. Biraz daha kurnaz olmaktan biraz daha talanda payını önce kapmaktan ileri gelen birşey" sözleriyle bu sınıfsal tavrı yönetmenin kendi ağzından yorum gerektirmeyecek denli açık seçik saptayabiliriz.

**Ertem Eğilmez**, **Salak Milyoner** de bu ilkel oportünizmini daha belirgin çizgilerle anlatabilmek için star oyuncu kullanmıyor. Star oyuncularla çalışmaması **psiko-patolojik** tipler yapma konusunda onu iyice özgürleştiriyor. Çünkü Eğilmez biraz da, Yeşilçam'ın en sınırsız şekillerde **ilealize edilmiş** tiplerinde kullanılan starları, ulus aşmasına bile gelememiş bir halkın sersem, geri-zekâlı, komik bireylerini canlandırmada



rahatlıkla kullanamayacağını bilincinde. Eğilmez sınıfsal mücadelelerin en koyu deneylerinden geçmiş, geçmekte olan halkımızı, tarihsel gelişmenin çok çok gerilerine döndürme çabası uğruna, görüyorsunuz starlara dayanmayan bir film yapma fedakarlığını bile esirgemiyor!

**Eğilmez** oportünizminin en bayağı örneğini kanımızca **Oh Olsun** filminde vermişti. Bu filmde, işçi sınıfı-burjuvazi gelişmesini kendi görüşlerine göre çarpıtarak ele alırken, 1970'ler Türkiye'sinin en önemli siyasi olaylarının doğurucusu bu gelişmeyi komedi biçiminin sınırları içinde yansıtır, işçilerin mücadelesinin tarihsel önemini alabildiğine küçümüyor ve küçümsetmeye, sıradan bir olay olarak benimsetmeye çalışıyordu. **Oh Olsun**'da ne işçiler Türkiye işçi sınıfının temsilcisi, ne de patron Türkiye egemen sınıflarına ait bir prototipti. Bu iki sınıf arasındaki son derece önemli, son derece ciddiyetle yaklaşılması gereken zıtlığın ürünlerinden olan grevlerin de "Oh Olsun"'daki grevle ne ilgisi olabilirdi? Sosyal mücadelelerin bir parçası olan grevler işçi sınıfının varlığının ve gelişiminin en somut, en acılı, en şerefli, en saygıdeğer eserleri olagelmıştır. Eğilmez en başta bu tarihsel gerçekliği komedi biçimini seçerek yaklaşmakla, sınıfsal tavrını belirliyordu. 1970'lerde ortaya çıkan her grev olgusu sadece Türkiye işçi sınıfının değil, dünya işçi sınıfının, çok zorlu, çok uzun mücadelelerinin bir ürünüdür. Bu temel gerçekliği kabul etmek istemeyen, (veya hazmedemeyen diyelim) **Eğilmez**, Türkiye halkına ait değil, Yeşilçam'a ait, gerçekten "psiko-patolojik" tipleri toplayarak yaptığı **Oh Olsun** filmiyle ancak dünya tarihinin temel dinamiğini çarpıtmaya girişebilirdi (Türk işçi sınıfının tarihini, hiç değilse en genel hatlarıyla biliyor olmalısınız Bay Eğilmez. Buna rağmen bu mücadelenin son derece vakur, ciddi atmosferini bu denli sulandırarak bir tercih içinde oluyunuz, yine Türkiye'de sınıfların varlığına dair bir delildir).

**Salak Milyoner** de bir komedi. **Eğilmez** bu seçimin nedeni üzerine şöyle konuşuyor. "Komedi belki biraz hor görülecektir ama ben bu cüreti göze aldım, bayağı doğru şeyler yapacağız komediyle" 'Eğilmez'in yaptığı "doğru şeyler" üzerinde düşünürken sıkıntı duymamak gerçekten imkânsız. Çünkü biliyoruz ki halkın ulaştığı sosyal mücadele pratiğinin ve teorisinin düzeyi Eğilmez'in oportünizmini çok gerilerde bıraktı. "Salak Milyoner" aceleyle gelmiş, hafif ilkel bir sinema örneği oluşuyla sadece geniş bir seyirci kitlesini ilgilendiren bir olay olduğu için ciddiye alınabilir.

Aslında, **Eğilmez**'in bu filmiyle geniş bir seyirci kitlesine, yukarda sıraladığımız bilimsellikle en ufak bir ilgisi olmayan fikirlerini, biraz olsun ilettiği sonucuna varamayız. Çünkü halkımız onca yabancılaştırıcı ideolojik, siyasi etkilerle ters yönde şartlandırılmış ta olsa, kendisini sınırsız ölçüde hor gören, aşağılamak isteyen, yüzlerce yıllık gelişimini hiçe sayan, üstelik "onu kültürle mücehhez kılacağını" (!) iddia eden bu tepeden inme **talancı**'ya hak ettiği cevabı verebilecek denli sağlam bir öze sahiptir. Köyden gelip, define bulmak için İstanbul'un orasını burasını kazıp duran dört "psiko-patolojik" tipi kuşkusuz hiç kimse, aşiret halinde bir topluluğun simgesi olarak seyremedi. Hiç kimse kuşkusuz onları "talan peşinde koşan bir halk" genellemesi içersinde düşünmedi.

**Eğilmez** keşke filmlerinde düşüncelerini konuşmalarındaki gibi açıkça dile getirebilseydi! O zaman Eğilmez'in seyirciden Türkiye halkının aşiret mi, klan mı olduğu konusunda en etkin cevabı alacağından kuşku duyulamaz. Eğilmez'in dünyasının aksine zorlu bir yaşantının, gayri ciddiyetlikten uzak, vakur insanlardan oluşan halkımız en azından "talan peşinde" olmadığını yaşayarak görüyor ve biliyor. Talanı kimlerin yaptığını da. Ertem Eğilmez Türkiye'deki talanın sorumluluğuna, talan edilenleri de ortak etmeye çalışarak, talancılık zihniyetine eşi az görülür bir "katkı"da bulunan gerçek bir "talancı"dır.

Abdullah ANLAR

## BABA

**Yönetmen/ Yılmaz Güney. Eser/ Bekir Yıldız. Senaryo/ Y. Güney. Görüntü yönetmeni/ Gani Turanlı. Müzik/ Yalçın Tura. Oyuncular/ Y. Güney, Müşerref Tezcan, Kuzey Vargın, Yıldırım Önal, Nedret Güvenç, Aytaç Arman. Yapım/ Akün Film. Renkli (1971).**

Baba filmi Güney'in tutuklanmadan önce kendi yönettiği en son filmidir. Konusu İstanbul'da ailesiyle birlikte yaşayan yalı bekçisi, kayıkçı Cemal'in ölümüne dek giden yaşıntısıdır. Cemal'in yaşıntısı hep kendi dışında olanlarla yönelmektedir, onun elinden uymaktan başka pek bir şey gelememektedir bu durum karşısında. Bu bakımdan trajik, yenik, mahkûm bir kişiliktir Cemal.

Filmin konusunun çatısı iyi kurulmuş (bir yere kadar). Varlıklı bir ailenin haylaz, serseri oğlu tarafından garsonyer olarak kullanılan Boğaziçinde bir yalının kapıcı daire-sinde annesi, karısı ve iki çocuğuyla oturan Cemal hem yaliya bekçilik, hem de kayık-çılık yapmaktadır. Yalıyı gerçekte iki ayrı toplum kesimi paylaşmıştır. Üst katta ne yapı-tığı belirsiz, baba parasıyla serserilik eden ahlâksız bir genç. Alt katta, oraya adeta sı-ğınmış, üst kattakilerin hizmetinde yoksul bir aile. Cemal'in bu durumdan kurtulmasının, çocuklarını hiç olmasa kurtarmasının yolu ekonomik kalkınmadan geçmektedir ve bu da ancak belki "Alamanya" sayesinde mümkündür. "Alamanya", kendi ülkesinden umutla-rını kesmiş kimselerin yeni bir umut kapısıdır. Fakat "Alamanya" kullanacağı işçiler ko-nusunda, hele onların sağlık durumları üzerinde titizlikle durmaktadır: Cemal "Alamanya"-ya dışlarının çürüklüğü ve onları yaptıracak parası olmadığı için gidemez. Cemal'e bir kurtuluş yolu olarak yurt dışında çalışmayı sağlayan bir düzenin yaratıcılarından ve sa-hiplerinden olan yalının sahipleri, yoz oğlanlarının işlediği bir suçu onun yerine çekmeyi Cemal'e yeni bir kurtuluş olarak öne sürerler : ha Almanya, ha hapishanedir, ailesine, ço-cuklarına istediğinden âla bakılacak olduktan sonra. Her bir yandan kısıtlanmış olan Ce-mal, ailesi ve çocukları için kendini feda eder ve hapishaneye girer, ama beklenenin aksine 10 yıl değil 24 yıl yer. Üst kattakilerin, yani toplumun da kaymak ta-bakasını oluşturanların kendilerini korumak için adamları vardır (bir çeşit kolluk kuv-veti) ,ayrıca hukukî işleri için de yetenekli hukukçuları. Cemal hapisteyken karısı, üst kata devamlı oturmaya gelen oğlan tarafından zorla işgal edilir : üst kattaki, alt kattaki-leri her şekilde kullanma-hakkını ve gücünü kendinde görmektedir. Cemal hapisten çıktı-ğında ailesini, yuvasını dağılmış bulur, karısı, çocukları kayıptır. Önce oğlunu bulur, ku-marbaz olmuş ve üst kattakilerin oğlunun fedailiğini yapmaktadır. Kızı bir randevu evin-dedir. Kızını kötü yoldan çekip kurtarır fakat üst kattakilerin oğlunu öldürüp intikamını aldığında kendi öz oğlu tarafından öldürülür.

Filmin konusu bir noktaya kadar olumlu, başarılı bir çalışmayı sergiliyor, yani Ce-mal'in hapisten çıkışına kadar. Gene de bu kısımda mesele çok iyi kavranmamış olduğu için doğru boyutlarına verilebilmiş. Anlatılanlar tek başına sanki yalnızca Cemal'in ki-şisel sorunlarıymış gibi, diğer Cemal'ler sanki değişik bir yol izleyebilirlermiş gibi, ele alınmaktadır. Bir çürük dış mirir Cemal'in başına sonradan olacak onca işi açan? Genel-den özele ya da tam tersi özelden genele varmak yerine film hep özelde kalmakta ve bu şekilde sorunları doğru gerçek boyutlarında verememektedir. Cemal ailesi talih-siz bir aile, yalı sahipleri ise bencil, kötü bir aile olarak kalmaktadır. Halbuki konu bu iki aile-nin ilişkilerinden çıkılarak genelde sınıflar arası ilişkiler düzeyine verilebilir.

Filmin, Cemal hapisten çıktıktan sonraki bölümü tipik bir Yeşilçam filmi. Önceden anlatılanlardan, bir dereceye kadar toplumsal boyutlar taşıyan önceki gelişmelerden ko-puk Yeşilçam'ın bütün kötü, sağlıksız, kolaycı çözümlerini taşıyan bir intikam almadır bu bölümde anlatılanlar artık.

Güney iyi kurup, başarılı anlatmaya başladığı bir hikâyeyi başarısız ve yanlış bi-tirmekle yetersiz ve sapıtırıcı bir çalışma ortaya koymuştur Baba'yla.

## Jessua ve küçük burjuva çözümsüzlüğü

## Ş O K

"Traitement de Choc". Yönetmen ve senaryo/ Alain Jessua. Görüntü yönetmeni/Jacques Robin. Müzik/ René Koering ve Alain Jessua. Oyuncular/ Alain Delon, Annie Girardot, Robert Hirsch, Michel Duchaussoy, Jean-François Calvé. İtalyan-Fransız ortak yapımı.

Yazının başında bir gerçeğe değinmekte yarar var. Sinema seyircisi, bugün "burjuva filmleri,, ile koşullanmış, bağlanmış durumda. Ülkemize gelen yabancı filmlerin % 99,9'u seyirciye, ister istemez kapitalist burjuva toplumunun dünya görüşünü, sanat anlayışını benimsetiyor, eleştirilenler de, batılı burjuva sinema dergilerinin değerlendirmesiyle, ister istemez aynı ölçülerle okurları karşısında savunma durumunda kalıyorlar. Estetik yönden yetkin çalışmalar da bu savunma çarkının önmlü bir parçasını oluşturuyorlar. Burjuva dünya görüşü, en yoz sinema ürünlerinden, estetik yönden en yetkin yapıtlara kadar iyice içimize sindirilmeye çalışılıyor, batının bireyci burjuva dramları, uzlaşmacı ya da yüzeyde toplumsal eleştiri filmleri bu çizginin en dikkati çeken örnekleri oluyor ister istemez. (Bu mevsim, "Paris'te Son Tango", "Parisli Fa-hişe", "Liza" gibi.) Bu ticarî yapım ve dağıtım mekanizmasından nasılsa çıkabilmiş "toplumcu,, ve "ilerici,, yapıtlar ("İsyan - Queimada" örneği) parmakla gösterilecek kadar az oluyor. "İsyan"ın dışında bu mevsim gösterilen tüm yabancı filmlerdeki ortak özellikler; yani köpali, karamsar ya da uzlaşmacı mesajlar taşıma; kapitalist burjuva düzene zarar vermeyen, tersine bu düzenin gücünü kabullenip çaresizce boyun eğmeyi gösteren bireyci tavırlar getirme özellikleri, son olarak burjuva sinemasının sivrilebilen örneklerinden Alain Jessua'nın Şok filmi için de genellikle geçerli yargılar olarak kalıyor. Şok'ta, kişisel burjuva bunalımlarını ele alan filmlerden farklı olarak, batı burjuva toplumlarında emekçi sömürsüyle elde edilen gücün (filmde genç işçilerden alınan taze hücreler) lüks bir dinlenme - gençleşme evinde büyük burjuvazi tarafından tüketilişi, simgesel düzeyde ama doğru ve sağlıklı bir biçimde saptanıyor, ancak gelişim de, çözümleme de "negatif", "karamsar", "kapalı" ve "teslimiyetçi" bir nitelik taşıyor, alternatif konmadığından, küçük burjuva çaresizliği filmin egemen "yorumu olup çıkıyor.

En dikkate değer filmi yine de Şok olan Alain Jessua'nın önceki iki filmine de kısaca bir göz atalım. Jessua, ilk filmi "Tersine Hayat - La Vie à l'Envers" (1964) da bir emlak komisyoncusuna yardımcılık yapan, kadın sıkıntısı olmayan genç bir adamın, tekdüze ve sıkıcı bulduğu yaşam biçiminden kopup, çevresine ve giderek kendisine yabancılaşmasını, "tersine bir hayatı", yalnızlığı arayışını ve bu süreç içindeki bunalımını, topluma çatışmasını anlatıyordu. Antonioni'nin "Kızıl Çöl"ünün "büyük ödül" aldığı 1964 Venedik Şenliğinde bu filmiyle "ilk eser ödülü"nü küzünün Jessua, görüldüğü gibi "bireyci" ve "karamsar" bir film yapıyordu. Tek başına bir küçük burjuva'yı ele alıyor, René Allio'nun daha sonra "Pierre et Paul" de yaptığı gibi tekdüze yaşamı içinde bu "birey"i toplum tarafından "çıldıрма" diye nitelendirilen "kişisel başkaldırma eylemini" inceliyordu. "Tersine Hayat"ın çizgisi ancak anarşizm'e gidebilirdi.

Jessua'nın birkaç yıl önce Fransız Kültür Merkezinde gördüğümüz ikinci filmi "Katliâm Oyunu - Jeu de Massacre" (1967) nda da sıradan çizgi - romanlar yaparak yaşayan orta yaşlı ve evli bir yazarla, en büyük zevki onun çizgi - romanlarını okumak olan ve bu yüzden yazarı ve ressam karısını İsviçre'deki muhteşem evine çalışmaya ve dinlenmeye davet eden garip bir milyarder gencin ilişkileri işleniyor, yazar, polisiye türdeki yeni yapıtını bitirdiği anda, gencin bu resimli - romanın etkisinde kalarak ve salt zevk olsun diye, kentte bir soygun yapmaya kalkışışı anlatılıyordu. "Tersine Hayat" taki





Annie Girardot "ŞOK"da.

kahramanın yerini burada işsiz, güçsüz ve varlıklı bir burjuva gencin yine "kişisel" ve "ihirastılı" yasa-dışılık tutkusu ve eylemi almıştı. **Jessua**, belki de bu kahramanın kişiliğinde yine bir "tersine hayat" özelliği kurmak istiyor, bunun için genca verilen resimli roman afyonunu gösteriyor ama, öte yandan bu sıradan romanlarla kitleleri etkileyen uzlaşmacı bir küçük burjuva yazara karşı hiç de eleştiri getirmiyor, karşılıklı bir alışverişten söz ediyor ve filmini soyguncu gencin tutuklanması ile bitiriyordu. **Jessua**'nın bu filmiyle de enine boyuna "faşist" eğilimler taşıdığı söylenebilirdi.

**Jessua**, **Şok**'ta baş erkek kahramanını (A. Delon) yine "düzen-dışı", "yasa-dışı" nitelikler taşıyan bir "tutku", bir "eylem" içersinde gösteriyor ve bu eylem açıkça "barbarlık" oluyor. (Dinlenme - gençleşme evinin sahip ve baş doktoru, kısa sürelerle yanında çalıştırdığı genç yabancı işçilerin kanlarını çekiyor, gerekirse onları öldürüp organlarını söküyor, taze hücreleri alıp yaşlı burjuvalara aktarıyor). Ancak bu kez çizgi-dışı kahramanın eylemi "kişisel bir bunalım ya da tutku.. ile açıklanmıyor; **Jessua** önceki filmlerine göre bir adım ileri atarak, bu eylemi kişinin kendi dindaki ekonomik ilişkilere bağlıyor ve buna bir karşı-çıkış getirmeyi de deniyor.

**Jessua**, hikâyesinin geçtiği dinlenme evini toplumun bir simgesi olarak vermeye çalışıyor. Baş doktor bir uçak gezintisinde müşterisi A. Girardot'ya bunu açık bir biçimde belirtiyor. Buraya her yıl gelip gençleşme kürü yaptıran ve dinlenme evindeki düzenin nasıl yürüdüğünü bildikleri halde, buna aldırış etmeyen büyük burjuvazi temsilcileri, onlarla bütünleşmiş yöre polisi; bir fabrika müdürü olup buraya ilk kez gelen orta yaşlı ve yalnız küçük burjuva temsilcisi Annie Girardot ve kanları emilen işçiler... **Jessua**, bu yapı içinde temel bir doğruyu iyi koyuyor: Kapitalist toplumda, burjuvazinin kendi ekonomik çıkarları için, polisi de elde ederek, katı bir sömürü düzenini nasıl tezgâhladığı ve bunu nasıl sürdürdüğü simgesel düzeyde de olsa çarpıcı bir biçimde gösteriliyor, sömürü, insanlık - dışı işlemler ve barbarlıkla simgeleniyor. Ancak **Jessua**'nın

özellikleri geliştirme ve sonuçlandırmada yanlış bir yol izlediği ve kendini bir küçük burjuva'nın "bireyci" karşı -koyma eylemiyle sınırladığı görülüyor. Gerçekten de düzenin gerçekleri, kanları emilen işçiler tarafından değil de, düzenin bir parçası olmama durumunda direnen ve uyanık olmaya çalışan küçük burjuva Girardot tarafından araştırılıyor ve bulunuyor. İşçiler bilinçlenip karşı koyma bir yana, birer uyurgezer gibi dolaştırılıp duruyorlar. **Jessua**, onların adına, barbarlıkla simyelenen sömürü düzenini yıkmak ya da durdurmak için bir küçük burjuva kahramanı görevlendirmeyi seçiyor; Girardot, işçi kıyımını açıkça gördükten sonra tam bir çatışmaya girişip, baş doktoru öldürüyor. Oysa düzen, yardımcı doktorun elinde sürüyor ve küçük burjuva'nın, yasadışılığa, sömürüye karşı giriştiği "tekil" mücadele, yenilgiyle, umutsuzlukla, çaresizlikle, teslimiyetle kapanıyor; baş doktorun ölümüyle hiç bir şey çözülmemiş olmuyor.

**Jessua**'nın iletmek istediği söz, bir küçük burjuva'nın tekil mücadelesinin çıkmazı ve yetmezliği olabilir mi? Baştan bu görüşte olan bir yönetmenin herhalde bunu göstermesi değil, çıkış sağlayabilecek başka yolları araştırın bir film yapması, gerçekleri bulmaya çalışan kahramanı doğrudan doğruya işçilerden seçmesi, en azından da filmin kendi yapısı içinde alternatif gelişmeler göstermesi (işçilerin de küçük burjuva kadınla birlikte bilinçlenmeye başlamaları gibi), çelişkileri işçi-burjuva sınıfları arasında çözme yönelmesi gerekirdi. Oysa **Jessua**, tekil küçük burjuva mücadelesinde takılıp kalarak, işçilerin sorununa "hümanist" ve "paternalist" tavırlar içinde girmeyi daha baştan seçmiş, kabullenmiş oluyor; ya da kendi küçük burjuva dünya görüşünün yettiğince doğal olarak bu çıkmazı yaşıyor, duyuyor ve onu yansıtıyor. Bu da **Şok**'un yine burjuva mantığının sınırları dışına çıkmamasını sonuçlandırıyor.

**Şok**, kadın kahramanı açısından tekil küçük burjuva mücadelesinin çıkmazını verirken, baş erkek kahramanı açısından da başka bir sağlıksız ve tutucu görüşü yansıtıyor. Alain Delon, dünyayı güçlülerin, kuvvetlilerin dünyası olarak görüyor, zayıfların ezilmesinin kaçınılmazlığını belirtiyor, "böyle gelmiş, böyle gider"i savunan "metafizikçi" burjuva görüşünün sözcüsü oluyor. **Jessua**'nın filmi de sonuçta aynı anlayışı paylaşma durumuna düşüyor, yönetmen, marksist kuramın, diyalektik maddeci anlayışının tam karşısında yer almış oluyor.

**Jessua**, tekil mücadeleyi ön plâna çıkarırken, belirtilen bir burjuva idealizasyonuna da düşüyor. Film, iyi ve kötü tiplerin bir çatışması biçimine dönüşüp, kendine özgü bir gerilim de kazanıyor, giderek polise bir stilde bu gerilimin sürdürülüp sonuçlandırılması endişesi ön plâna çıkıyor. Filmin görüntülerinde de soğuk renklerin egemen olması, getirilen "karamsarlık" havasıyla bağdaşıyor, anlatımda bir "çoşku" yerine bir "suskunluk", bir gerilim ve heyecan havası ağır basıyor.

Film ele aldığı büyük burjuva yaşamının tam bir anatomisini de çizmeyi başaramıyor. Filmdeki büyük burjuva yaşamı, kendi iç "dram"ından kopuk, seyircide hayranlık ve özlem uyandıracak bir biçimde sunuluyor. Filmin sonunda dinlenme evindeki barbarlıkları unutabilen seyirci, yalnız bu lüks tatil yaşamının göz alıcılığından söz edebiliyor. Büyük burjuvazinin dramını ve yozlaşmışlığını örneğin bir **Antonioni** kadar ustalıkla veremiyor **Jessua**. Dram yalnızca, A. Girardot'nun parası kalmadığı için dinlenme evinden kovulan ve bunun üzerine gidip intihar eden homoseksüel dostunda izlenebiliyor, ancak bu da kısa bir bölüm olarak kalıyor.

Kısaca **Jessua**, **Şok** ile önceki filmleriğe göre belirgin bir hamle yapıyor ama **küçük burjuva çözümsüzlüğü**nü aşamamış kapalı, tikanık, karamsar bir çizgide boğulup kalan, sonuçta kurulu düzen için yine zararsız, zayıf bir yapıta imzasını atmış oluyor.

Nezih COŞ

## DEĞERLENDİRME/ (\*) Önemli (\*\*) Orta (\*\*\*) Önemli (\*\*\*\*) Çok önemli

- \* **42. HÜCRE (The New Centurions).** Amerikan sinemasının eskimiş yönetmenleri en katı biçimde resmi görüş sözcülüğü yapan filmlerle ayakta durabiliyor olsalar gerek. Aldrich ve Wilder'in hazin sonundan sonra Richard Fleischer de Amerikan gece davriye polislerinin kahramanlıklarını övmeye, polisliği temize çıkarmaya, saygın göstermeye uğraşmış. Toplumun huzuru ve güvenliği için çalışan polisler, bu uğurda yaşamalarını bile göze alabiliyorlar. Oysa Fleischer'in polisleri oylesine küçük olayları izleme durumundalar ki, körpe beyinler toplumda tüm suçların, kanun dışılıkların küçük hırsızlar, esrarkeşler, fuhuş yapanlar tarafından işlendiğini sanacaklar. Oy./ George C. Scott, Stacy Keach, Jane Alexander, Scott Wilson
- \* **ÇIRKINLERİ SEVERİM (Dr. Popaul).** Claude Chabrol, olgun, zevkli bir sinema diliyle, kararlarını aldatan kocalar, kocalarını aldatan kadınları ne kadar anlatsa anlatsın "burjuva eleştirisi" de yapmış gözükerek övüleceğini sanan opportunist bir yönetmen. Nitekim "Sight and Sound" gibi bu tavra rahatça ödün veren tutarsız sinema dergileri de yok değil. "Dr. Popaul"de Chabrol, önceki filmlerine göre daha da hafif, hava, neşeli ama yine kendince "eleştirel" bir film yapmak istemiş. Bizce üzerinde durulacak bir yanı olmayan ticarî bir yapıt. Oy./ Jean-Paul Belmondo, Mia Farrow, Laura Antonelli, Daniel Ivernel.
- \* **AŞK VE İSTIRAP (Love and Pain and the Whole Damn Thing) :** "Klute" ve "Pookie"nin yönetmeni Alan Pakula, bu kez daha önemsiz, psikolojik bir aşk hikâyesi anlatıyor. İspanya'ya tatile çıkan genç ve aşta tecrübesiz bir öğrenciyle, yaşamında aşkı tadamamış genç lisan öğretmeni arasında toplumun kuralcı, tutucu yapısına sözde bir başkaldırı getirmeye çalışan ancak yüzeyde kalan, ancak oyuncuların başarısı nedeniyle seyredilebilen önemsiz bir yapıt. Oy. / Maggie Smith, Timothy Bottoms.
- \* **VAHŞİ AVCI (Man in the Wilderness) :** "Ölüm Noktası - The Vanishing Point"yla dikkati çeken Richard Sarafian, bu kez Amerika'nın 19. yüzyılın ilk yarısındaki "batıya göç" dönemini ve insanların birbirlerine yabancılaşıp kişisel servet ve zenginlik peşinde koşmaya başlamalarını anlatmak istiyor ama gerilimi iyi kurulmuş etkili bir anlatımla verilen hikâye, sonunda tam bir boşluğa düşüyor, hümanist ve dinsel yorumlar içinde etkisiz kalıyor, bir "kaçış sineması" örneği haline geliyor. Sarafian, kızıldillerlere karşı olumlu bir yaklaşım gösterirken, filminin bu yönünü de yeterince belirlemiyor. "Vahşi Avcı" iki saat oyalamanın dışında seyirciye pek bir şey getirmiyor. Oy. / Richard Harris, John Huston, Henry Wilcoxon.
- \* **KAHRAMANIN SONU (Monte Walsh) :** Bu mevsim izlediğimiz "Çöl Şeytanı"nda Sam Peckinpah'ın ele aldığı tema, bu kez de William Fraker'in "Kahramanın Sonu"nda karşımıza çıkıyor. Gelişmekte olan kapitalizmin her şeyi alt üst ettiği, insanları "tek boyutlu" kıldığı bir dönemde, sudan çıkmış balığa dönen "kovboylar"ın tükenişini anlatmaya çalışıyor Fraker. Fakat yönetmenin, bu olgunun psikolojik atmosferini (acıdırıcı bir şekilde) yansıtanın ötesinde bir amacı ve de gücü yok. Bu da onu işlevsiz bir duygusalıllığın içersinde önemsizleştiriyor. Oy Lee Marvin, Jeanne Moreau, Jack Palance.
- \* **BÜYÜK ŞAMPIYON (Downhill Racer) :** Michael Ritchie'nin bu mevsim, "Eve Gelen Yabancı"dan sonra izlediğimiz ikinci filmi "Büyük Şampiyon"... "Eve Gelen Yabancı"daki "Mutlu Son"la, idealize edilmiş "kahraman"la tipik bir Hollywood sinemacısı olduğunu gösteren Ritchie daha önce çektiği "Büyük Şampiyon"da aynı tavrın içinde görünüyor. "Şampiyon"un Amerika'daki yaşamını vermeye çalıştığı kısa bölümde "Amerikan hayat tarzı" üzerine bir şeyler söylemeyi denemesi, bu yargımızı değiştirmeye yetecek denli önemli değil. Önemli olan kahramanımızın her türlü zorluğu alt ederek, "bireyci bir spor olan" kayakta şampiyon olması ve de "şampiyon"a göndül bağlamış seyircinin "hayâl kırıklığına" uğramadan sinemadan ayrılması! Oy./ Robert Redford, Gene Hackman, Camilla Sparv.



## yedinci sanat

### 1973 - 74'ün En İyi 10 Yabancı Filmi Soruşturması

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

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

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

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

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

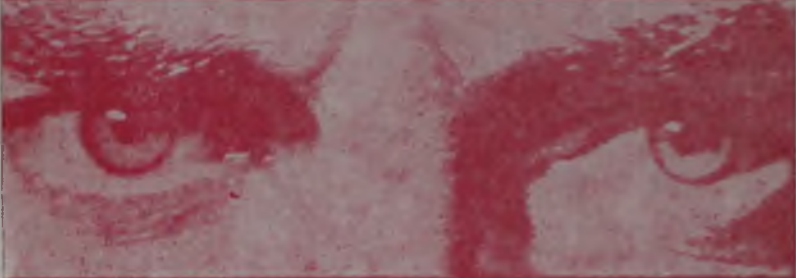
**P.K. 164 Beyoğlu - İST.**

En büyük ve en KUTSAL sermaye BİLİMDİR  
 En büyük ve en KUTSAL sermaye KÜLTÜRDÜR  
 En büyük ve en KUTSAL sermaye SANATTIR  
 En büyük ve en KUTSAL sermaye EMEKTİR

İnsanı insan yapan bu en büyük ve en kutsal değerleri Bilimi - Kültürü - Sanatı ve Emekçi  
 "1974 Türkiye'sinde" en DEMOKRATİK ve en ADİL yöntemlerle değerlendirecek en  
 GÜÇLÜ ortaklıktır.

# K O O P E R A T İ F

S A N A T İ N S A N İ Ç İ N D İ R



G Ö Z L E M F İ L M

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

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

Prodüktör

**FUAT SONER**

1974-1975 sinema mevsiminin

ilk büyük eserini

gururla sunar.



# ESKİ KURTLAR

**EŞREF KOLÇAK**  
**NERİMAN KÖKSAL**  
**KENAN PARS**

ve

**FATMA BELGEN**

**Karagöz**  
**film**

Rejisör : ÜLKÜ ERAKALIN

Senaryo : BÜLENT ORAN

Kamera: KRITON İLYADIS