

sinematek.tv

# Yedinci SANIAT

AYLIK  
SİNEMA  
DERGİSİ

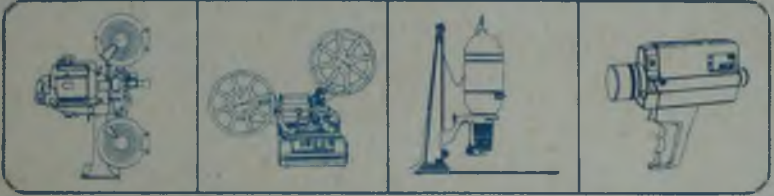
Yılmaz Güney ● Pesaro 74  
Anti - emperyalist sinema

19

7,5 TL.



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



# darfilm a.ş.

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



BİLTEZ HOLDİNG kuruluşuna dahiliz



# yedinci sanat

EKİM - KASIM 1974

SAYI 19

YIL 2

## AYLIK SİNEMA DERGİSİ

Sahibi : Nezih Coş. Yazı işleri sorumlusu : Engin Ayça. 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. Diziği ve Baskı: Matbaa 13, Genel Dağıtım: DER-DA Çağaloğlu yokuşu, Kemaliye Han, 4/14 İst. Son baskı tarihi: 6 Kasım 1974.

Ön Kapak: Erkal Yavi

Resim : Heni Srur / KURTULUŞ SAATI ÇALDI, EMPEYALİSTLER KAPI DIŞARI

Y. GÜNEY OLAYI VE GEZGİNCİ GÜSTERİLER ÜSTÜNE	2	Y.S.
AYIN KONUŞMASI		
YILMAZ GÜNEY'LE KONUŞMA (2)	3	NEZİH COŞ / ENGIN AYÇA
ŞENLİKLER		
... TÜRKİYE DÜZENİNİN ŞENLİĞİ: ANTALYA	18	NEZİH COŞ
PESARO 74	23	ENGİN AYÇA
YONETMENLER		
-KURTULUŞ SAATI ÇALDI...>	35	
HENİ SRUR'LA BİR KONUŞMA	37	MONIQUE HENNEBELLE
ARAP KURFEZİNDE KURTULUŞ SAVAŞLARI...	41	Pesaro bülteni (Çev. Engin Ayça)
GODARD - ROCHA 1969-72	45	(Çev. Engin Ayça)
SORUŞTURMA		
TOROS DAĞLARINDA SİNEMA SORUŞTURMASI	50	OSMAN ŞAHİN
NIJAT UZUN'UN TEKZİBİ	54	NIJAT UZUN
HABERLER		57
FİLMLER		
SULHÜ DE ASKERLER KAZANIR	60	NEZİH COŞ
VAHŞİ SÜRÜCÜ	63	JAK KAMHI / ENGİN AYÇA
KARİKATÜR	65	ERTUĞRUL
DEĞİNMELELER	66	Y.S.

## YILMAZ GÜNEY OLAYI VE DERGİMİZİN GEZGİNCİ GÖSTERİLERİ ÜSTÜNE

Geçtiğimiz günler Türkiye'sinde sinema alanının dikkate değer olaylarından biri de hiç kuşkusuz, bugün Yeşilçam'ın en ilerici unsuru durumundaki Yılmaz Güney'in, Adana'nın Yumurtalık ilçesinde doğan bir cinayet olayından sorumlu tutuluşu ve tutuklanarak sinemadan uzak bırakılışydı.

Çeşitli basın ve yayın organlarında, kendi siyasal eğilimlerine göre yorumlanarak verilen olay, genellikle de burjuva basın tarafından sansasyonel yanı vurgulanarak ele alınmış ve çeşitli çıkar gurupları suç işlemekten kaçınmayarak, olayı, sınıfsal yapıları doğrultusunda istismara yöneltmişlerdir.

14 Ekim 1973 seçimlerinden sonra, Türkiye'de ilerici çevrelerin belirli umutları yönünde değişimler gösteren ve geniş halk kitlelerini bilgilendirme görevi taşıyan TRT dahi, Yumurtalık olaylarına tarafsız bir yöntemle yaklaşmamış, bu konudaki yayınlarını hiçbir denetime tâbi tutmadan, tek yanlı bir biçimde, suç işlemeye varan bir yöntemle yapmaktan kaçınmamıştır.

«YEDİNCİ SANAT» dergisi Yılmaz Güney'in suçsuzluğa inanmakta, tahliyesi için tüm ilerici kuruluşları harekete geçmeye çağırmakta ve bu amaçla Başbakan ve Barolar Birliği'ne talepte bulunan Türkiye Yazarlar Sendikası'nı desteklemektedir.

Öte yandan, dergimizin «gezginci film gösteri ekipleri» ile başlattığı film gösterim ve yapım çalışmaları da devam etmektedir. Bu çalışmalarla ilgili olarak hiçbir somut izlenim edinmek zahmetine katlanmadan olumsuz tavır alan ve oturdıkları yerden dergilerine yanlış eleştiriler yazan bazı arkadaşlara kısaca bir açıklamada bulunmak isteriz. «Yedinci Sanat» ın söz konusu çalışmaları yalnızca «gösterim» e dayanmamakta, «yapım» çalışmaları da buna koşut olarak sürdürülmekte, oysa «tartışmalı gösteri» çalışmalarının ve bu yolla kurulan ilişkilerin «yapım» için katkıları da açıkça gözlenmektedir. Giderek gösterilerin «materyalist sinema anlayışı» açısından filmleri değerlendirme amacı güden tartışmalarla birlikte yapılması, bu arkadaşların «tartışmasız gösteri» varsayımına dayanan eleştirilerini bütünüyle çürütmektedir. Ayrıca «Yedinci Sanat» şimdiye kadar hiçbir biçimde «tüketim üretimi belirler» görüşünü savunmuş değildir. Kaldı ki yapılan «tartışmalı gösteriler» bir tüketim değil, oldukça yoğun birer «ideolojik üretim» niteliği de taşımaktadırlar. Bu arkadaşların geçmişin ideolojik yönden değerlendirilişi eylemini yadsıyacaklarını da zaten düşünmüyoruz. Yapılan çalışmalardan ulaşılan sonuçlar ise «Yedinci Sanat» ın ilerki sayılarında somut olarak okurlara duyurulacaktır.



# Ayın konuşması

## Yılmaz Güney'le konuşma (2)

*Y.S. — Yönetmenliğe başlamadan önce uzun bir oyunculuk dönemi-  
niz var. Kendi açınızdan bu döneminizin ve bu dönem sonucu ortaya çıkan  
«Yılmaz Güney Mitosu» nun bir değerlendirmesini yapabilir misiniz?*

Y.G. — Benim sinemaya ikinci dönüşüm 1963'lerde olmuştü. Sine-  
maya ilk girişim ve ilk mücadele yıllarım ise 1958'lere uzanır. Ben 1958'de  
sinemaya geldiğimde «star sistemi» alabildiğine hâkimdi. O zamanlar Ay-  
han Işık, Göksel Arsoy, Orhan Günşiray,, daha öncelerden de Eşref Kol-  
çak gurubu sinemaya hâkimdi. İşletmeler de genellikle, bir filmin daha iyi  
satılabilmesi için starlara ihtiyaç duyuyorlardı. O zaman birtakım yönet-  
menler, bu yeni yeni kurumlaşmaya başlayan «star sistemi» ne karşı bir  
tepki niteliğinde, genç oyuncularla çalışmaya, onlara birtakım olanak-  
lar tanımaya başladılar. Benim sinemaya girişim bu döneme rastlıyor.  
1958'de, Atif Yılmaz'la önce yönetmen ve senaryo yardımcısı olarak, son-  
ra da oyuncu olarak çalıştık.. İlk filmimiz «Bu Vatanın Çocukları», ikin-  
ci filmimiz «Alageyik» oldu. Fakat benim amacım oyuncu olmak değildi,  
yönetmenlik yapmaktı. Bunun için de o sırada gelen birtakım oyunculuk  
tekliflerini kabul etmedim ve yardımcı olarak Atif Yılmaz'la birlikte ça-  
lışmaya devam ettim. Fakat bu dönemde sinemadan zorunlu olarak ayrı-  
lılmam, bir hikâye yüzünden cezaevine girmem ve iki yıl yattıktan sonra  
(1961 - 63) dönüşüm, bende farklı bir düşünce yapısı geliştirdi. Bu dü-  
şünce şu idi : Ben sinemada birşeyler yapmalıydım; ancak yaptıklarımı  
büyük kitlelere ulaştıracak bir araç haline nasıl gelebilirdim. Çünkü tek  
başına bir adama yönetmenlik vermiyorlardı, doğru dürüst senaryo yaz-  
dırmıyorlardı.. Ve ben o günün şartları içinde bir güç olan «starlığa»  
oynamak zorunda kaldım. Bütün plânlarımı, programlarımı buna göre  
yaptım : Nasıl star olunur? Bunun için önce tanıdığım birtakım yönet-  
men arkadaşlara başvurdum. Onlar bana olanak tanımadılar. Biz de bu-  
nun yollarını şöyle araştırdık : O gün Türkiye'de sinemadaki sermaye du-  
rumu şu idi; büyük sermayeli büyük firmalar, orta firmalar ve küçük  
firmalar vardı. Bu üç gurup içersinde benim yanında olacağım ve karşı-  
sında duracağım guruplar vardı. Ben küçük sermayeyi ve küçük firmala-  
rı zaten durumum gereği seçmek zorundaydım. Yani büyük firmalarla

çalışma olanağım zaten yoktu. Küçüklerin de, büyük firmalar karşısında gittikçe kaybolan, yok olan durumları içinde, tutunacak bir adama ihtiyaçları vardı. Biz o zaman (1963'ün sonlarıydı) sinemaya şöyle baktık : Piyasada genellikle salon filmleri, güldürüler hâkimdi. Biz ise sinemada olaylara, insanlara farklı bir şekilde yaklaşma gereğini duyuyorduk. Ve ben, koltuğumun altında senaryolar, birtakım küçük firmaları kollamaya başladım. Ve nihayet «İkisi de Cesurdu» adlı bir film yaptık. Yönetmeni Ferit Ceylân'dı. Samim Meriç patrondu ve filmin başrolünde de kendisi oynuyordu. Benim ikinci derecede bir rolüm vardı. Ama benim bu filmde çizdiğim tip, aslında mücadelemın ilk temel taşıdır. Senaryo da bilinçli olarak hazırlanmıştı. O günün şartları içinde benimki, dikkati çekecek bir tipti. Ve bizim düşündüğümüz şey çıktı, yani «İkisi de Cesurdu» daki «kabadayı Ali Duran» tipi tuttu. Ancak bu filmden sonra 6 ay boş kaldım. Nihayet Nuri Akıncı bana bir film teklifinde bulunduğu zaman, ona senaryoyu kendim yazarsam oynayabileceğimi söyledim. Bana «Kamalı Zeybek» diye çok kötü bir hikâye verdi. Ben aldım, hikâyeyi yeni baştan, ücretsiz olarak yazdım ve oynadım. Arkadan «Kara Şahin» diye bir film yaptık. Bu filmlerden çok az bir para aldım. Anlaşmamız iki film için 12.000 liraydı, ama bu paranın yarısını alamamıştım.

Yani, bu dönemde birtakım küçük firmalarla yaptığım bu küçük filmler, kitleyle organik bağlar kurdu. Bu bağlar sonucu işletmelerden istekler gelmeye başladı. İşletmeciler, cezaevinden çıktıktan sonra yaptığım bu ilk üç filmden sonra «Yılmaz Güney filmi» istemeye başladılar. Ve ben o günlerde, piyasa şartlarını, piyasanın gelişim eğilimlerini çok iyi saptadığım için kendimi bir değer olarak kabul ettirmenin çeşitli yollarını aradım. Fiyatımı arttırdım; bir süre sonra tamamen ağırlığımı koyup konu seçmeye başladım. Ayrıca o sıralarda çok daha iyi filmler yapabilen yönetmenlerle de çalışabiliirdim. Fakat ben o gün ticarî başarısızlığa uğrayabilecek birtakım filmler yapsaydım,, bugün olmayacaktım, yok olacaktım. Onun için o günün eğilimleri ne ise, aşağı yukarı onların sınırları içinde kalıp çalışmayı seçiyordum. Meselâ sinemaya getirdiğimiz şeylerden bazıları şunlardır : Kavga, dövüş, avantür, kabadayılık vb.. Fakat bunlar bile birtakım insanların elinde farklı bir biçimde yozlaştırılarak kullanıldı. Bizim ise bunları getirip koymuşumuz, içinde gerçeklere çok yakın unsurlar taşıyordu. Hayattan gelen birtakım şeyler vardı. Özellikle oyun biçimi, kıyafet, tavır, davranış; bütün bunlar halkla bağlar kuruyordu. Meselâ ben, oyuncu olarak halkın giyiminden, davranışlarından farklı olmamaya çalışıyordum. Zaten olamazdım ki. Ben zaten kendimi oynuyordum. Şöyle bir durum var : Yaptığım bütün filmlerde benden bir parça vardır. Yani o kavgalı dövüşlü filmlerde, palavra diye nitelenen filmlerde, hepsinde, benim daha önce yaşadığım hayattan çeşitli kesitler, parçalar vardır. Bu yüzden olacak; yani «yaşanmışlık»tan hareket ettiği için, oyuncu Yılmaz Güney ile seyirci arasında bir diyalog kuruldu. Bu diyalog bir süre sonra bir sınır içine girdi. Yani tutulan bir Yılmaz Güney vardı. Sinemacılar, produktörler zannettiler ki, Yılmaz



Yılmaz Güney, Atf Yılmaz'ın KOZANOĞLU (1967) filminde

Güney, bu kavgalı - dövüşlü filmlerle tutuluyor; başka türlü tutulmaz zannettiler. Yani Yılmaz Güney silâh çekecek, adam öldürecek, kadınlarla yatacak, kalkacak; bunun için tutuluyor zannettiler. Yanılgıları burada başlıyor.. Sonra onlar da bu tip filmler yapmaya başladılar başka oyuncularla. Fakat bu filmlerin Yılmaz Güney filmleri kadar iş yapmadığı görüldü.

*Y.S. — Biraz önce 1961 - 63 yıllarındaki ilk cezaevi döneminizin sizde değişiklikler yarattığını, farklı bir düşünce yapısı doğurduğunu söylemişsiniz. 1974'de cezaevinden ikinci kez çıkışınızda da eskiye göre hayli bilinçlendiğinizi belirtiyordunuz. İlk cezaevi döneminiz, ikincisine göre size hangi düzeyde bir bilinçlenme getirmişti ve bu sonraki filmlerinize ne ölçüde yansdı?*

*Y.G. — 1961'de hapse giren Yılmaz Güney, 1961'e kadar olan kültürel birikim ve toplumsal çalkantılar, bir insana ne kadar bilinç verebilirse o kadar bilinçlenebilmişti. Son tutuklanma olayından sonra ise bende «sınıf bilinci» çok daha belirgin bir hâl aldı. Daha önce de vardı, fakat tam anlamıyla «sınıfsal» karakterde değildi, daha çok popülist eğilimleri içinde taşıyordu. Bunun içindir ki genel ilişkilerimizde bu tutarsızlığın yansımalarını çok görürüz meselâ. Ben, bir sosyolog gözüyle bakıldığı zaman, tam bir açıklığa kavuşabilirim belki. Ama normal bir insan baktığı zaman «yahu bu adam, hem böyle söylüyor, hem böyle yapıyor; hunda bir tutarsızlık var» diyebilir. Bugün de birtakım insanların gözünde tutarsız-*

lık diye nitelenebilecek bazı şeyler olabilir. Ama ben onlara kesinlikle katılmıyorum. Çünkü şu gün ne yapmam gerektiğini ben iyi biliyorum. Nasıl yapacağımı da çok iyi biliyorum. Onun için bugünkü durumun ürünü zannediyorum iki sene sonra verilecektir; yaptıklarım o zaman daha bir açığa çıkacaktır.

Benim burada size Yılmaz Güney'i kolayca anlatabilmeme de olanak yok. Olmuyor çünkü, anlatamıyorum. Niye anlatamıyorum? O kadar yoğun bir mücadele içinden gelmiş ki bu adam. Gerçekten, her ânı, her saniyesi mücadele içinde olmuş bu adamın. Ve yalnız, yapayalnız mücadele etmiş. Yalnız bir adam, nereye kadar mücadele verir. Bu mücadelede zaman zaman umutsuz bir çirpiniş içinde kalmış, zaman zaman da kirpi olmuştur, kirpi. Zaman zaman «ayağına basılan kedi» olmuş, zaman zaman dünyanın en duyarlı adamı, zaman zaman da bilmem ne... olmuş bu adam. Bütün bu çelişkileri içiçe yaşamış bu adamı ben kalkıp da falan tarihte sunu yaptı, şöyle yaptı filân diye kolayca anlatamıyorum yani.

Yalnız şunu anlatmak belki bir açıklık kazandıracaktır. 1961'de cezaevine girip 1963'de çıktığı zaman adam yalnızdı da. Yani bütün dostları, arkadaşları gitmişti ve kendisine yeni arkadaşlar bulmak zorundaydı. Yeni arkadaşları da, ancak yeni bir mücadele içinde bulabilirdi, onu yapmaya çalıştı. Bir süre sonra eski arkadaşları buna sahip çıkmaya kalktı. Niye kalktı? Çünkü adamın belli bir mücadele barajı vardı, o barajı aşmıştı. Arkadaş, arkadaş demeye başladılar. Onlar benim arkadaşım değillerdi; şimdi de değiller.

*Y.S. — Bu 1963 sonrası döneminizin, oyuncu olarak çalıştığınız tipik filmleri sizce hangileridir?*

*Y.G. — «İkisi de Cesurdu», «Kamalı Zeybek», «On Korkusuz Adam», «Torpido Yılmaz», «Kasımpaşalı» serisi, «Korkusuzlar», vb... Bu arada «Ben Öldükçe Yaşarım» ile başlayıp, «Hudutların Kanunu» ile devam eden bazı filmler vardır ki, benim sinemadaki nitelik değişimimi gösterirler.*

*Y.S. — Peki bu filmlerdeki «nitelik değişimi» nasıl oldu ötekilere göre? Aradaki farkı belirtebilir misiniz?*

*Y.G. — Benim silâhli, külâhli, kabadayı filmleri yapmamdan sonra piyasada şu eğilim gelişti : Yılmaz Güney tipi filmler iş yapıyor, onun için biz de bu tip filmler yapalım. Önüne gelen bu tip filmler yapmaya başladı. Burada bize düşen görev şu idi : Biz daha önce yaptığımız filmleri bu arkadaşlara bırakacaktık, bunlar bu tip filmler yapacaklardı; biz bir adım daha öne gidecektik. Bunu yapmaya, bir adım öne gitmeye çalıştık. «Ben Öldükçe Yaşarım» bu denemelerin ilki oldu. Sonra «Hudutların Kanunu», «Kızılırmak Karakoyun», «Seyyit Han», «Kozanoğlu», «Balatlı Ârif» gibi denemelerle bizde «iyi film», «farklı film» yapabilme çabaları başgösterdi. Fakat bir ayağımızla Yeşilçam'ın bütün kanunları, bütün kuralları içinde olduğumuz için, bir ucumuz devamlı daha önceki*



filmlere bağılı kaldı. Hepimiz için bu söz konusu. Ve bir yerde ben, iyi film yapmak isteyen birtakım arkadaşlara, Yılmaz Güney olmamdan dolayı bir şartlanma getirdim. Meselâ bir yerde için içine silah sokmak vb.. zorunlulukları gibi..

Y.S. — *Yani bunu olumsuz bir etkileme olarak mı gösteriyorsunuz?*

Y.G. — Evet..

Y.S. — *Bir yerde kendi kendinizin tutsağı olma durumuna girdiniz.*

Y.G. — Evet.

### YILMAZ GÜNEY MITOSU

Y.S. — *Az önce yalnız olmaktan söz ettiniz. Bu «yalnız olma» aslında öyle bir olay ki kendi yalnızlığınızı bir yerde kendiniz yaratır durumdaydınız.*

Y.G. — Mutlaka öyle. Burada «yabancılaşma» durumu söz konusu. Şimdi bir işçi nasıl yarattığı değere yabancılaşıyorsa bir süre sonra, nasıl yaptığı otomobili ancak vitrinde seyredebiliyorsa, biz de kendi yarattığımız adama bir süre sonra yabancılaşmak zorunda kaldık. O başka bir adamdı o. Meselâ ben bazı resimlerime falan bakıyorum da, şöyle bir duyguya kapılıyorum; bu adam başka bir adam, ben başka bir adamım diyorum.

Y.S. — *Toplum tarafından yaratılan bir «Yılmaz Güney mitosunu» var. Siz bu mitosu nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizin yapmak istedikleriniz açısından bu durum, ne derece olumluluk gösteriyor, ne derece olumsuzluk taşıyor?*

Y.G. — Şimdi bu olaya sadece bir sinema olayı olarak bakmamak gerekir. Bu olaya toplumsal bir olay olarak bakmak gerekir. Ben bu kanıyı taşıyorum.. Şimdi Yılmaz Güney'in özellikleri nedir? Halk niye tutuyor Yılmaz Güney'i. Birincisi, Yılmaz Güney başkaldıran bir adamdır. Bugün ülkede birtakım sıkıntılar, zorluklar içinde olan bütün insanlar bu başkaldırı özlemini taşıyorlar. Başkaldıran adam belli birşeyi feda etmeyi göze alan adamdır. Hiç olmazsa ömrünün belli bir kesimini, hiç olmazsa birtakım acılarla karşı karşıya kalmayı göze alan adamdır. Belli bir yiğitlik isteyen birşeydir. Halk başkaldırımı yapmak istiyor; ancak onun gerektirdiği bu yiğitliği bir kısmı gösteriyor, bir kısmı gösteremiyor, bir kısmı da sadece bu yiğitlik özlemini içinde taşıyor. Bu özlem bir yerde filmdeki Yılmaz Güney'le çakışıyor. Üçüncü olarak «inanma» durumu söz konusu. Adam sokakta görüyor seni, tarlada görüyor, meyhanede görüyor, şurada görüyor, burada görüyor; hayatın içinde görüp tanıyor ve şunu öğreniyor: Bu adamın söylediği şeylerle yaptığı şeyler aynıdır. Bu genel halk kesiminin görüşü. Ama bir kesim de var ki «bu adamın söylediğiyle yaptığı ters» diyor. Aslında bu da doğru. Niye? Çünkü ben «şuyum, buyum, sosyalistim, filanım» diyorum, ama o anda birtakım şeyler yapıyorum ki sosyalistin bunları yapmaması gerekir. Ama



Yılmaz Güney / UMUT (1970)

öbür yanda halk adamı beni savunuyor ve giderek bazıları «bu adam sosyalist arkadaş» diyebiliyorlar... «İnanma» konusunda şunları da ekleyelim. Özel hayatında adam dövüyorsun, vuruşuyorsun, hapse giriyorsun, yiğitlik gösteriyorsun ya da kadına karşı tavrın şudur. Meselâ benim kadına karşı özel hayatımdaki tavrım ile filmdeki tavrım aynıdır.

Yine bilmem nerede, herhangi bir haksızlığa karşı nasıl davranıyorsam filmde benzeri durumda da aynı tavrı gösteriyorum... Bunlarla bir inanma durumu doğuyor. Yine meselâ filmde fakir babası bir adamım. E.. özel hayatımda da öyleyim. Cebimdeki bütün parayı dağıtıyordum, ona buna dağıtıyordum, benim param falan yoktu. Ama şimdi aynı şekilde düşünmüyorum tabii. «Ben parayı dağıtmayacağım. Ben parayı belli bir amaç uğruna kullanacağım» diyorum bugün.

*Y.S. — Halkın gözünde mitoslaşan bu film kahramanının özelliklerini biraz sayabilir misiniz?*

*Y.G. —* Bir defa adam kahraman falan değil. Kahramanlığı da zaten kahraman olmayışından geliyor. Adam, herhangi bir olayla karşı karşıya geldiği zaman, o olayda yeniliyor. Yani kazançlı gibi görünse bile, genel anlamda mutlaka yeniliyor. Bu yenilginin getirdiği bir acılık var. Herkes bunu görüyor. Burada iki durum söz konusu. Biri insanları pasi-

fize eden bir durum. Çünkü karşısında devamlı yenilgi görüyor ve korkuya kapılıyor. Diyor ki «biz nasıl olsa yenileceğiz, hiç bu işin içine girmeyelim». Tabii bu yenilgi, bunun dışında şu bilinci uyandıracaktır birtakım insanlarda ve uyandırmıştır da : Bireysel mücadelenin olumlu olmadığı. Çünkü filmlerde adam ya yenilmiş, hapse girmiş, ya da ölmüştür. Sonuç yoktur. Zafer yoktur yani. Bunun getirdiği bir burukluk vardır bizim filmlerde. Yani seyirci Yılmaz Güney'de burukluk, hüznün, Yılmaz Güney'de yiğitlik, başkaldırı. Yılmaz Güney'de acıma. Yılmaz Güney'de bekleme, sabretme ama zorunlu olunca mutlaka mücadele etme özellikleri buluyor ve bunları bir yerde kendisiyle özdeşleştiriyor.

### MİTOS VE OLUMSUZLUKLAR

Y.S. — *Bu mitos kavramının «olumlu» olarak değindiğiniz bu yanları dışında «tekil mücadele» ve «sonuçsuz kalma» gibi bir «olumsuz» yani olduğumu da belirtiyorsunuz. Bunu biraz açabilir miyiz? Filmlerinizde genellikle böyle oluyordu gerçekten. Bir kahramanlaştırma, bu kahramanın toplum içinde birtakım zorluklara «tek başına» karşı koyma isteği ve bunların hep yenilgiyle sonuçlanması. Bu tavrı nasıl değerlendiriyorsunuz? Sonlarda kahramanın hep yenik düştüğünü göstermekle «olumlu bir birikim» elde etmeyi de düşünüyor muydunuz ya da bunu kabul eder misiniz?*

Y.G. — İkili bir yanı var bu olayın. Bir; mücadele etme açısından insanı pasifize ediyor. Bir de pasifize olma durumunun içinden, bilinçli olarak, tek başına değil, daha kolektif, daha örgütlü, daha omuz omuza mücadele etme gereği doğuyor.

Y.S. — *Filmlerde, birlikte omuz omuza mücadele gereği konuyor mu açık olarak ortaya? Ya da (tekil çizgide pasifize olma - birlikte mücadele) diyalektiği gerçekleşebiliyor mu seyircide?*

Y.G. — Bakın, şöyle anlatayım onu. Bizim ülkemizde insanlara şu yöneltmiştir, şu anlatılmaya çalışılmıştır : Siz bir T. Şoray olursunuz. Y. Güney olursunuz, C. Arkin olursunuz, siz futbolcu Cemil olursunuz, siz şarkıcı bilmem kim olursunuz.. İçinde yaşadığımız toplum insanlara bireyci ideolojiyi bütün ayrıntılarıyla benimsetmeye çalışıyor. Coca - Cola içenlerin bir çoğu içinden birşey çıkacak diye içiyor. Çiti'yi alıyor, içinden radyo çıkacak diye, bankaya gidiyor apartman çıkar mı acaba diyor. Bütün bunların içinde, Yılmaz Güney de, oyuncu olarak bir yönetmenin elinde çalışıyor, ilk çizgisi bu ortamda belirliyor. Omuz omuza mücadele açıkça konmuyor tabii.

Y.S. — *Şimdi şöyle özetleyebilir miyiz Yılmaz Bey; siz filmlerinizde, gerçekte yaşadığımız yaşamın aşağı yukarı aynısını yansıttığınızı söylüyorsunuz. Kapitalist toplum anlayışının egemen olduğu ilişkiler içinde yaşadığımız göre, bu toplumların ideolojisine uygun biçimde bireysel bir karşı çıkışınız yaşamımızda zaten mevcut. Bu, filmlerimize yansıyor. Ve filmler de dolayısıyla aynı ideolojiyi taşıyor duruma geliyor, denebilir mi?*



Y.G. — Şimdi, bir insan hangi toplumu biçimi içinde yaşıyorsa, o toplum biçiminin ideolojisini, ne kadar buna karşı çıkarsa çıksın içinde taşır. Ben de bu toplumun ideolojisini, bütün yanlışlıklarıyla içimde taşıyorum. İşte benim bu ideolojiyi içimde taşımamdır ki, hayatın akışı içersinde karşılaştığım çeşitli anlarda, buna karşı durma bilinci, bunu yoketme bilinci gelişmiştir. Ve bu bir yerde, daha önce de belirttiğim gibi Yılmaz Güney'i yok etme duruma kadar gelmiştir. Niye Y. Güney'i yok etme? Y. Güney'i yok etme derken, onun olumlu birtakım yanları var, mutlaka biz onlara sahip çıkacağız.

Çünkü herşey içinde zıddını taşıyor. Şimdi Y. Güney içinde şu zıtları taşıyor. Bir; halkına yararlı olmak için çırpınan adam; bir de bilinç altında da olsa, yani farkında olmadan da taşısın, yanlış birtakım etkileri için de taşıyan adam. Şimdi bu adam, eğer halkının mücadelesini vermek isteyen bir adamsa, kendi içinde de, halkının çıkarına olan şeylerin yanında olacak, halkına ters düşen yanlarına da karşı duracak. Yani bugün toplumda nasıl sınıfsal mücadele varsa, benim içimde de aynı sınıfsal mücadele sürüyor. Sınıfının adamı Yılmaz Güney'le, sınıf değiştirmiş bir Y. Güney, kendi içinde mücadele ediyor. Bu sınıflı toplum varolduğu ve biz de varolduğumuz sürece, bu mücadele de içimizde sürecek.

### İLK YÖNETMENLİK DENEMELERİ

Y.S. — *Yönetmenlik yaptığımız filmlerin tümü, gerek sorunlara bakışı, gerekse anlatımı yönünden önceki dönemimize göre bizzat bir gelişme gösteriyor. Siz bu gelişmeyi nasıl değerlendiriyorsunuz?*

Y.G. — «Seyyit Han»la başlayan bu dönem filmleri yarı yarıya Yeşilçam'ın etkilerini, şartlamalarını, da içinde taşır. Sonra herşey bir noktada başlıyor ve bir noktaya kadar geliyor. Bu gelişme ânı, daha önceki ilişkileri eğer içinde taşıyamıyorsa, doğru bir çaba gerektiriyor. Daha önce Y. Güney birtakım arkadaşların yönetiminde filmler yapıyordu ve bir süre sonra o yönetmen arkadaşlarla olan ilişkilerde birtakım çelişkiler ortaya çıktı. Bu dünya görüşü çelişkileri büyüdü, büyüdü, bir kapı, bir fıçırma noktası aradı ve oradan «tak» diye çıktı. Yani benim yönetmen olarak çalışmaya başlamam içinde bulunduğum zinciri, tamamen diyemiyorum ama, bir halkasından kırmam koparmamdır. Ama burada daha halkalar vardır :Yeşilçam'ın şartlaması, işletmelerin şartlaması, halkla olan ilişkilerdeki şartlamalar... Bunun örneğini «Seyyit Han»da gördük. «Seyyit Han»ın başında, aslında ne kavga, ne dövüş vardır. Adam geliyor, bir kızla evleniyor, kızı ona vurduruyorlar, adam bakıyor gidiyordu. İntikam bile almıyordu. Çünkü adam yiğit değildi, kahraman değildi. Niye? Çünkü adam, Keje (yani karısı) ölene kadar yiğitti, kahramandı, Keje'siz yiğit değildi. Film böyle olacaktı. Ama ne yaptık? Adam geldi, film düz gidiyor, hemen birkaç kovboy şapkalı adamlarla dövüştü, kavga etti ve yoluna devam etti. Ne oldu, film bozuldu, gitti. Anlatabiliyor muyum?

Y.S. — *Bu tâvizler nereden ileri geldi? Yeşilçam'ın dağıtım şartlarından mı?*



Y.G. — Şimdi bakın, benim param yok o zaman. İşletmem yok. Benimle birlikte mücadele edecek birtakım kişiler yok.

Y.S. — *Yine tekil bir mücadele söz konusu...*

Y.G. — Tabii, tekil ve üstelik plânsız. Yani bir yerde sezgilerle bir mücadele. Bilinç de tam hâkim değil... Sonra meselâ tattuk. «Bir Çirkin Adam»ı yaptık. Orada da anlattığım, tutarlı bir kişi değildi. Bir orospunun oğlu adam. Genelevde büyümüş bir adam aslında. Kiralık katillik-ten elde ettiği paraları da mahallesine dağıtıyordu. Tabii şu var. Ben de dağıtayım, milyonlar dağıtayım. Bütün kiralık katiller, adam öldürsün-ler ve para dağıtsınlar. Bu mudur çözüm yani. Yanlıştı tabii. Bir yığın yanlışlıklar vardı. Bundan sonra yapacağım filmlerde de birtakım yanlışlıklar olabilir. Niye olabilir? Çünkü biz ancak düşünsel plânda ortaya koyacağımız birtakım şeyleri sinema kanalıyla somutlaştıracağız; baka-cağız ki bu doğrudur, yanlıştır, karara varabilelim. Ben şimdi kendime şöyle bakıyorum. Ben bir yıl yeni bir çiraklık dönemine giriyorum. Yeni bir film yapıyorum ama rahatsızım, tedirginim aslında. Ben yaptığım filmi görüyorum. Bu film, bugün Türkiye'nin en iyi filmidir bile dese-ler benim için hiç önemli değil bunlar. Önemli olan hataları yakalayabil-mem ve bir daha tekrarlamamam.

#### «ACI VE SEMBOLİZM»

Y.S. — *Burada tipik bir örnek olduğu için «Acı» yı ele almak istiyο-ruz. «Acı» da, ağabeylerine karşı bir kan davasını sürdürmeme konusun-da direnen ve bir yerde bunu kendince önemli bir sorun olarak sonuna kadar savunan bir adamın direnişini, kötülerini temizlemesini vs.. anla-şıyorsunuz. Burada da tek başına bir adamın, «kötüler» i temsil eden belli bir guruba karşı direniş söz konusu. Burada kör de olsa, birtakım eksiklikleri de olsa, bireysel bir mücadelenin sonucu alınmak isteniyor. Yani aynı tavır «Acı» da da var. Bu şekilde herhalde toplumda bir direniş önerilemez. Bu noktaya değinir misiniz? Bir de «Acı» da simgesel (sembolik) bir boyut var mıydı? Konmak istenmiş miydi? Çünkü «Acı» konusunda o simgesel ilişkilerden çok söz edildi. Özellikle çan motifi üstüne.*

Y.G. — «Acı» tekrar yapılması gereken bir filmdir. Çünkü «Acı»yı biz ancak özetleyerek çektik. «Acı» 14 günde çekildi. Fatma Girik şar-kıcı olarak gitmek zorundaydı. Kalamıyordu. Prodüksiyon tutturdu başka oyuncu olamaz falan diye. Film 14 günde çekip bitirdik. 14 günün eşa-ğı yukarı 4-5 gününde yağmur yağdı ve biz bu filmi işgünü ola-rak 10 günde falan çektik. Yani benim o şartlar içerisinde «Acı»nın şu çünkü durumdan daha farklı bir film yapmama olanak yoktu zaten. Niye bugün daha farklı bir düzen, daha farklı bir işletme, daha farklı bir yatırımlama yapmak istiyorum. Bunları yok etmek için... «Acı» da sem-bolik unsurlar vardır tabii, ağır basan yani da o olmuştur, bu şartlardan dolayı. İnsan en kötü şartlarda bile mücadele eder, mücadelenin yolları-nı aramalıdır. Meselâ «Acı» pasifizme, kaderciliğe karşı çıkan bir film-dir. Çünkü kör bir adamın yapacak hiçbir şeyi kalmamıştır, «ben kör

oldum artık, herşey bitmiştir» diyecektir. Oysa hiçbirşey bitmiyor «Acı» özellikle o dönem içersinde (1971) hiçbirşeyin bitmediğini en kötü şartlar içinde bile mücadeleye devamın zorunluluğunu sembolik bir dille anlatan bir filmidir.

Çan aslında uyarmadır. Herkese çan çalınıyor yani. Belki uyanır. Ama ondan etkilenen, ondan içinde buldukları durumla özdeşleşmeye karşı çıkaı insanların olduğunu ben biliyorum.

Y.S. — *Bir de çanı olumsuz, bozuk,, yokedilmesi gereken düzenin simgesi olarak ele alan görüş vardı. Çünkü adam, çanın çaldığı yere ateş ediyordu. Buna ne dersiniz?*

Y.G. — Burada şöyle ikili bir yan var. Bir; şu gün içinde yaşadığımız toplumda insanları kör etmek için mücadele ediyorlar, kör edecekler, sağır edecekler, koku almayacak insanlar ve yaşayacaklar, ot gibi yaşayacaklar. Kör edildik. İşin bir safhası budur. Filmde biz, hem kör edilmemeye karşı mücadeleyi, hem de ikinci safhada kör olduktan sonra mücadeleye devamı savunuyoruz. Toplumda kör edilmenin çeşitli somut durumları vardır. Adamı işinden alırlar, hapishanelere atarlar, ne bileyim hatta gerçekten kör edebilirler... Filmde çan, vurulması gereken şeyi soyut olarak belirliyor. Ne zaman çan çalarlar. Tehlike anlarında çan çalarlar. anlatabiliyor muyum. Hani çatırdıyan birşey vardır, hem çan hem çatırdayan birşey. Yani aslında onun yokedilmesi durumu düşünülebilir. Fakat bu filmin içersinde çan, sadece adamın vereceği mücadelede bir ses unsuru olarak kullanılmıştır. Ancak kullanılmıyorsa, başkasına amaçlananın dışında sağlıklı bir başka şey düşündürebiliyorsa bu yararlıdır. Yani hayat o kadar zengin o kadar etkiye açık ki, bir sanatçının ortaya koyduğu şeyden her insan farklı etkilenmeler alıyor.

### «AĞIT» VE ÜRETİM İLİŞKİLERİNDEN KOPUKLUK

Y.S. — *Şimdi, diğer birçok filmlerinizde de, kişileri toplum içinde içinde ele alırken şöyle bir yetersizliğin belirdiğini görebiliyoruz. Üretim ilişkilerinden soyut olarak kişilerin ele alınması, yüzeyde birtakım çatışmalara sürüklenmesi, bu çatışmaların şu ya da bu yolla bitmesi. Bu «Ağıt» filminde de görülüyor. Burada da bir kaçakçı gurubunun çatışmaları işlenirken, bir köy hayatından çeşitli görüntüler de verilmeye çalışılıyor. Fakat köydeki üretim ilişkilerini kesinlikle göremiyoruz bu süreç içersinde. Kaçakçıların ne tarz bir üretim biçiminden gelip kaçakçılık yapmaya zorlandığını da göremiyoruz. Sadece bir kaçakçı gurubunun destekleri bir hikâyesiyle, onun dışında komisyoncu gibi aracı birtakım unsurların varlığını ve yabancılaşmış düzen içersinde insanların birbirlerini harcamaya çalıştıklarını ve giderek yöre içindeki bu son kaçakçıların harcandığını görüyoruz. Bu konularda görüşlerinizi açıklar mısınız?*

Y.G. — Genel olarak Türk filmlerinde çalışan insan yoktur. İnsan-



Yılmaz Güney / AĞIT (1971)

lar üretimden kopuk olarak anlatılırlar. Benim filimlerimde de bu böyle olmuştur. Benim ilk yaptığım filmlerde daha çok lümpen karakterli insanların anlatıldığı ortaya çıkıyor. Bunun bir uzantısı olarak hayatın çeşitli kesimleri sadece görüntü olarak, resim olarak yansımıştır. Şimdi «Ağıt»ta adamın dağa çıkış olayı yoktur. Üç-beş lâfla anlatılır. O bölgenin üretim ilişkileri resmin dışında yoktur. Eksiktir yani. Niye eksiktir? E çünkü, o zaman, o eksikliği yaratan yetersizliği ben zaten içimde taşıyordum. Yoktu.

#### «UMUT» VE UMUTSUZLUK

Y.S. — *Umut'ta bu tür analizlerin, «Ağıt'tan daha önce yapılmasına rağmen, belli bir ölçüde var olduğunu gördük. Örneğin yokolmaya giden bir arabacı esnafının hikâyesi, umutsuzluğu işleniyordu.*

Y.G. — Onu şöyle anlatayım. Benim Yeşilçam şartlarından iki yıllık bir ayrılışım söz konusu oldu 1968'de. Askere gittim. Her ayrılık insana taze bir soluk getiriyor. Yani temiz havaya çıkmışsın gibi bir arınma getiriyor. Onun getirdiği birtakım birikimler vardı. Bu birikimlerle oturduk, «Umut»u yaptık. Bir süre sonra o şartların içersinde kaldığımız için yeniden çarkın dişlileri arasına girdik. Niye? Çünkü beni bir prodüktör çağırıyordu, fiyatta anlaşsaksak ben ona film yapıyordum. Çoğu arkadaşlarımdı, işte durumu kötüdür, şudur, budur diye de film ya-

pyordum... «Umut»un «umutsuzluğu»na gelince, aslında umut'la umutsuzluk içiçe yaşar. Umut, umutsuzluğun ürünüdür. Umutsuzluk da umutun bir sonucudur. Şunu biraz daha açayım isterseniz. Yani bir insan niye umut eder ki? Sen şimdi bilsen ki, ben falan saatte geleceğim. Sen şimdi benim gelmemi umut eder misin? Etmezsin. Ancak benim gelmem söz konusu değilse, bir umutsuzluk varsa, belki gelir diye sen umutlanırsın. Başka türlü olur mu?

Y.S. — *Ama işte umutsuzluğu gösterirken, umut edilmeci gereken şeyin ne olduğu çok açık belirlenmemiş oluyordu filmde. Yani o seçim tam olarak gösterilmeyordu «Umut»ta.*

Y.G. — Şimdi içinde bulunduğumuz Türkiye'nin şartlarında her dönem sinemacıya belli mücadele biçimi getiriyor. O mücadele biçimi şudur: Düşündürmek. Bunun ötesinde araştırmak, araştırmanın ötesinde bizzat hareketin içine katılmak, bir süre sonra herşeye rağmen, ölümleri, şunları, bunları göze alarak, yokolma pahasına varolmanın mücadelesini vermek. Bütün bunlar belli tavırları gerektiriyor.

Yani ben bugün kalksam, maddi olanagım da uygundur, öyle bir film yaparım ki herkes «dünyanın şaheseri» der. Ama ben halkıma gösterilebilecek film yapmak istiyorum. Bugün meselâ Hürriyet'te yayınlanan «Salpa» romanı için bize soruşturma açılmıştır. Onun için biz ancak böyle küçük küçük mücadelelerle yürüyeceğiz. Evet biz evrimci değil devrimciyiz ama o devrimcilik bile belli evrimlerin, belli birikimlerin sonucu olabiliyor.

Y.S. — *Yani «Umut» un öyle bitmesi bir zorunluluktan o gün için diyorsunuz.*

Y.G. — Evet. Sızce nasıl bitebilirdi?

Y.S. — *Kısaca şu sorulabilir. Diğer arabacıardan kopartılan ve definciliğe yönelen Cabbar, en azından öteki arabacıların saflarına katılırdı, daha olumlu olmaz mıydı?*

Y.G. — Kapitalist ilişkiler içersindeki bir ülkede makinalaşma mutlaka ileri bir harekettir. Makina, arabadan çok daha ileri bir harekettir. Eğer adam, orada «arabam, arabam, arabam» diye direnseneydi, ben de bunun üstüne bassaydım, ben gerici bir tavır almış olurum. Ben araba istemiyorum, kır da istemiyorum.

Y.S. — *Peki o zaman şöyle bir eleştiri getirebiliriz. Baştan kahramanı arabacı olarak koymayıp daha ileri üretim ilişkisi içindeki bir adam olarak koyabilirdiniz.*

Y.G. — Şimdi benim amacım şu idi. Gelişen şartların yok etmek zorunda olduğu bir adamı ele almak istedim. Gelişen şartlar içinde araba fiyatına otomobil satılıyorsa bir ülkede, arabacı yok olacaktır. Küçük üretim yok olacaktır. Birşey yok oluyor. Yok olurken birtakım insanlar da proleterleşiyor. Proleterleşmek zorunda. Bu sadece arabacı değildir. Küçük bakkaldır, terzidir, tamircidir, küçük toprak sahibidir, vb.. Çünkü bugün gelişen tekelleşme süreci içindeki bir ülkede bütün küçük üre-



tim alanları yok olacaktır, yok olma yolundadır. Birtakım insanlar o küçük üretime sahip çıkmaya çalışıyorlar. Mesele bu değildir. Mesele bu tekelci aşamada asıl değeri yaratanı, emekçi sınıfı iktidara getirmektir. Bunun için de bizim yapacağımız şey şudur : Bu küçük üretim yokolacaktır, bu kaçınılmaz gerçeği göstermektir.

*Y.S. — İşte onun arkasından alternatif öneri, hiç değilse yeni bir filmde gelmediği için bir yerde «Umut» tek başına bir eksikliği içeriyor gibi geliyor bize.*

*Y.G. — Şimdi bir film 1,5 saat falan sürer. Biz üç günde okunan bir kitabı bu süreye sığdırsak, anlatamayız yani. Ama bir birikim, bir sarsıntı sağlarız yani. Benim için film nedir, bakın açıklayayım. Benim için film, üç günlük sarsıntı taşısın yeter. Fazla taşıyamaz çünkü. Seyirci filminden çıksın, üç gün onun etkisini taşınsın; belli birikimler, belli temellenmeler kazansın. Dördüncü gün ben yokum, film yok çünkü. Etki olarak 10 sene ben bir filmin etkisinde kalamam ki. Bilinçaltına birşeyler yerleşsin yeter. Biz de kendimizi fazla abartmayalım. Biz de nihayet sanatçıyız. Yani sanatçı dünyayı değiştiren adam değildir. Sadece dünyayı değiştirme mücadelesinin bir unsurudur. O kadar. Sonra şu da yanlıştır. Bu adam sosyalist de niye falanca tür birşey yapmıyor. Öyleyiz ama, eğer biz içinde bulunduğumuz şartları tam olarak hesaplayamamışsak, saptayamamışsak, yapacağımız şey mutlaka yanlıştır, mutlaka...*

### **DÜZENİN KOŞULLARIYLA BOĞUŞMA**

*Y.S. — Biraz önce, «Umut» tan sonra Yeşilçam çarkına yine belli bir ölçüde kapıldığımızdan ve bazı yapımcılara filmler yaptığımızdan söz ettiniz. Akın Film'e (İrfan Ünal) yaptığımız «Umutsuzlar» ve «Baba» da bunlar arasındaydı, değil mi?*

*Y.G. — Tabii.. «Umutsuzlar» ı biz ilk anlattığımızda prodüktörü beğenmedi. Böyle bir konuya para yatırmak istemediğini söyledi. Sonra, Filiz Akın da oynamak istemedi zaten başlangıçta. Çünkü kocası, bir Yılmaz Güney filminde karısının oynamasını istemiyordu. Zor ikna edebildik.. «Umutsuzlar» aslında sınıfsal yönden bir arada yaşamaları olanaksız olan iki insanın hikâyesini anlatıyordu. Filmde adam bir lümpen, kız bir küçük burjuva idi. Ancak kız romantik bir tip değil, gerçekçi bir kişiydi. Adam hayatını devam ettirmek için silâhına zorunlu, kız ise yine yaşamak, dul kalmamak için silâha karşı. Bu iki insanın hikâyesini tamamen istediğim gibi çekebilmişim. Prodüktör baskısı ile bir değiştirme söz konusu olmadı. Filmde amacım da şu idi : Filiz Akın için sinemaya gelecek birtakım seyirciler, beni de ilk defa seyredeceklerdi. Bu bir hesap değil, mücadelem bir parçasıydı. Filiz Akın'ın seyircisi olan belli bir kesimi ben çalmak istedim. Bunu da başardım galiba.*

*«Baba» filmi ise yarısından sonra tamamen prodüktör İrfan Ünal'ın etkisiyle ve zorlamasıyla çekilmiştir. Biz de o zamanlar Güney Film olarak Beyoğlu sinemalarına mutlaka girmek zorunluluğunu duyuyorduk. Bunun için verilmiş bir tâvizdi, fakat yanlış bir tâvizdi. Çünkü biz o günkü şartlar içersinde şunu düşünmeliydik; belki bizi bugün alırlar,*

götürürler endişesini içimizde taşımak gerçeği vardı. Biz onu taşıyamadık.

Y.S. — *Nasıl bitirmeyi düşünüyordunuz «Baba» yı?*

Y.G. — «Baba» şöyle bitecekti : Pazarlık sahnesi vardır. Bu sahne- den sonra adam belli bir para alıyor ve iki gün izin istiyor. Ve bu iki gün içerisinde filmia ikinci yarısı geçiyordu. Çocuklarını gezdiriyordu. Çocukları o güne kadar hiç görmedikleri şeylerle karşılaşılıyor ve çok şaşı- rıyorlar : Bisikletler, pastalar, parklar, oyuncaklar.. Çok mutlu bir ge- cenin sonunda çocuklar uyanıyorlar, önce oyuncaklarına koşuyorlar, bir süre ovalandıktan sonra babalarını hatırlıyorlar, «baba nerde» diyorlar. Anneleri «baba Almanya'ya gitti» diyor. Adam ise hapse giriyor. Bura- da çocukların tavriyla annenin ve büyükannenin tavırları farklı, Anne işi bilincinde, büyükanne ise sadece seziyor durumu. Fakat çocuklar hiç bir şeyin farkında değiller. Sonra soruyorlar babayı. Yani böyle ge- lişiyordu konu. Çekemedik..

Y.S. — *«Yarın Son Gündür» adlı filminiz için neler söyleyebilirsiniz?*

Y.G. — Eğer çekimi sırasında sıkıyönetim beni içeri almasaydı, «Ya- rın Son Gündür» belki çok daha önemli bir film olabilirdi. Sıkıyönetimin beni almasından sonra ister istemez belli bir korkuya kapıldım. Bu bir- takım insanlar için belki zaafıdır, korkaklıktır. Benim de o andaki duru- mum buydu. Korktum yani, filmi tam anlamıyla çekemedim bu yüzden. Bir yerden sonra ganster filmi havasına sokmak zorunda kaldım. Hatta içeriye alınma olayından sonra dedim ki «arkadaş, ben bu filmi yönet- men olarak yapamayacağım, çünkü yapsam şunları, şunları çekmek isterim». Fakat prodüktör İrfan Atasoy'un da zorlamasıyla birtakım şey- leri değiştirerek çektik sonunda. Ancak şart şu idi : Filme yönetmen ola- rak benim ismim konmayacaktı. Fakat adam, reklâm uğruna bu şarta uymadı, üstelik filmi Adana Festivali'ne sokmama kararı almışken, be- nim adımları kullanarak festivale de götürdü.

Y.S. — *Neleri ne kadar yapabildiniz bu filmde?*

Y.G. — Elrom olayının olduğu sıralardı ve ben bir adam kaçırma olayı çektim. Orada «yabancılaşma» yı, insanların hangi noktada, ne- reye kadar var olduklarını anlatan bazı bölümler vardı. Biri kadın, biri erkek iki yaşını almış insanın hayat içinde birşeyler öğrenmek isteme- lerini çektim. Bunlar (Y. Güney, F. Girik) hâlâ bir öğrenci gibi herşeyi öğ- rnmek sevdası içindeler. Ki insanlar hep öğrenci olmak zorundadır- lar, benim bildiğim, öğrenmek hastalığı içinde olmalıydılar. Filmdeki in- sanlar yaşlarına rağmen 14 - 16 yaşındaki adam kafasını taşıyorlar ay- rıca... Filmde 25 yıl çalıştırdığı adam için 25.000 lira vermeyen bir adamı tipi de vardı üstünde durduğum. Çünkü çalışan adam bitmiş, tükenmiş- tir artık. 25.000 lira verse bile adamın ondan sonraki çalışması o 25.000 lirayı karşılamayacaktır. Yani çalışan insanın çalıştıran insan gözünde değersizliğini anlatmak istedik... Ortaokul Yurttaşlık Bilgisi kitapların- dan aldığımız 4-5 anayasa maddesinin altını özellikle çizdim... «Sekbanı . Cedit», «Nizam-ı Cedit» bilmeceleri de gelişi güzel konmuş şeyler değildi

Y.S. — *Filmin sonunda polislerin birtakım gerçek haydutları tes-*

*lim almasıyla sizi öldürmesi olguları nasıl açıklanabilir?*

Y.G. — Orada şöyle bir durum vardı. Belki çok kişiye ters gelecektir; polis kimlerin ne yaptığını, ne ettiğini falan, hepsini bilir. Ama kendisine ters düşen birşey varsa, o adam değişim bile geçiriyor olsa, artık bundan sonra zararlı biri olmayacak bile olsa, onu bir örnek olmasın diye öldürebilir. Orada, Fatma Girik'in şahsında, polise aldanan insan anlatılıyor aslında. Yani polis, ne kadar iyi niyetli olursa olsun, adamı severse sevsin, bir yerde bir mekanizmanın gerektirdiği şeyleri yapmak zorunda olan kimsedir. Filmde de yalancı vaatlerde bulunur ve sonunda çarkın gerektirdiği gibi davranır. Filmdeki mesele buydu.

Y.S. — *Son olarak «Vurguncular» filmi hakkında da bize birşeyler söyleyebilir misiniz?*

Y.G. — Şimdi «Vurguncular» aslında tam anlamıyla benim filmim değil. Şerif Gören arkadaşla ortaklaşa yaptığımız bir film. Ama bütün durumda değil film. Eskiden şöyle yapıyorduk, meselâ bazı filmlere imza atıyorduk; bazı filmlerde de işte küçük sinema denemelerine giriyorduk. Meselâ «Pire Nuri» gibi.. Biz pratikten yoksunuz. E, nasıl yapacağız bunu. Ancak birtakım denemeler hazırlayacağız, pratik kazanacağız. Başka isim atacağız vb.. Tabii başka isim atacağız. Çünkü o an yaptığımız film, bizim filmimiz değil zaten. Niye? Çünkü; başka şey için yapıyorsun, hesap yapıyorsun, kitap yapıyorsun; sorumluluğunu taşıyamıyorsun içinde. Tam anlamıyla imzayı atarken yapacağın filmi yapmıyorsun ki. Meselâ bundan sonra da ben bazı «sahneler» çekmek istiyorum ki, kısa şeyler bunlar. Belki bir arkadaşla film yaparım, sadece o sahneleri ben çekmek isterim. Bunun için uzun film yapamam ki. Meselâ şimdilerde «Kiralık Tabanca» diye bir film düşünüyorum. Bu tabanca meselesi önemli değil. Bir adam var. Biraz geri zekâlı. Buna bir adamı târif ediyorlar. Kabataş iskelesinin karşısında bir apartman katı döküyorlar adama. Arasına gelip «nasıl gidiyor» diye soruyorlar. Öldüreceği adamı da uzaktan gösteriyorlar. Fakat bu, tam olarak ayırddemiyor hedefini. Kabataş iskelesiyle adam arasında bir hikâye bu. İnsanlar geliyor, geçiyorlar. Adam, elinde dürbünlü tüfekle bu insanları izleyip duruyor. Bir yerde vuracağı kişiden uzaklaşıyor, bir başkasını, bir kadını vuruyor. Bir kelime konuşmadığı, tanımadığı bu kadına uzaktan âşık oluyor, kışkırtıyor ve vurup öldürüyor.. Bu, film meselâ. Bunun gibi birtakım denemeler yapmak istiyorum. Bu filmde konuşma hiç yok. Bir gerilim var sadece.

Y.S. — *Bu tür denemeleri «skeçli film» biçiminde yapmayı düşünüyor musunuz?*

Y.G. — Düşündüm. Şöyle düşündüm. Üç - beş arkadaş gelir, küçük hikâyeler yaparlar. Bu hikâyelerden bir tanesini ben yaparım meselâ. İlerde bu tür çalışmalarımız olacaktır.

(Yılmaz Güney'le bu konuşma Nezh Coş ve Engin Ayca tarafından yapılmıştır. Güney'in bu konuşma içinde verilmesini erken bulduğumuz başka tasarı ve görüntüleri ilkeri sayılarımızda geniş bir biçimde sunulacaktır.)

# Şenlikler

## Kapitalist Ülkelerde Film Şenlikleri ve Türkiye Düzeninin Şenliği: ANTALYA

Nezih COŞ

Kapitalist toplumlarda bir sinema şenliği üzerine yapılabilecek değerlendirmeler aşağı yukarı bellidir. Burjuva dünya görüşünün sözcüsü olan sinema yazarları, eğer şenlik uluslararası ise, genellikle önce çeşitli ülkelerden gösterilen filmler üstüne «şunu sevdim, ötekini beğenmedim ya da falan filmde çok sıkıldım» türünden bütünüyle kişisel ayrımlar yapar, «şu ülkenin sineması geliyor; berikiler de hamle içinde» gibisinden daha çok filmlerin «anlatım özellikleri» ni göz önünde bulundurarak birtakım değerlendirmelere gider, bunun dışında da organizasyonun «iyi» ya da «kötü» oluşundan söz edip şenlik süresince rahat edip etmediklerini belirtirler. Ulusal şenliklerde eleştiriler genellikle daha serttir. Yerli filmler yine «kişisel» beğeni ve sanat ölçüleri içinde ele alınır, jürilerin kararlarının «en doğrusu» (ki herkese göre değişen «en doğrular» dır bunlar) yansıtıp yansıtmadıkları tartışılır, organizasyonun «rahatlık» açısından doyurucu olup olmadığı konu edilir ve yüzeyde dileklerle değerlendirme bitirilir. Burjuva eleştirmeni, kurulu sinema düzeninin eleştirmenidir ve en çok «reformist» görüşler ileri sürebilir. Şenlikler ise kapitalist sinema düzeninin ürünleri olan filmlerin «pazarlanma yerleri» dir. Jüriler, bu film pazarında ulusal ya da uluslararası düzeyde «reklâm edilecek filmleri» ayırmak, seçmekle görevli kurullardır. Kapitalist ülkelerdeki şenlik jürileri genellikle düzeni çok fazla rahatsız ve tedirgin etmeyecek «iyi anlatılmış» filmleri seçer ve ödüllendirirler. Bu ödüllerini alan filmler ve kişiler, kapitalist sinema piyasasında, burjuva sinema yazarlarının da katkısıyla «sinmanın önemli yapıtları» olarak tezgâhlanır ve seyircilerin «sanat» anlayışları da bu filmler ve kişilerin reklâmı yoluyla «düzene zarar vermeyecek bir biçimde» sınırlandırılmaya, belirlenmeye çalışılır. Uluslararası düzeyde Cannes, Berlin, şenlikleri ve ABD'deki «Oscar» uygulaması bu anlayışın en tanınmış temsil-



cileridir. Bu üç uygulamada da filmler birbirleriyle «yarışırlar». Kimi filmler liberal ya da düpedüz gerici jürilerden oyçokluğuyla «reklâm edilme hakkı» alır ve yarışı kazanırlar. Filmleri bu yöntemle yarıştırmaya ve sıraya dizip «altın, gümüş, bronz» amblemlerle ödüllendirme, burjuvazinin ortaya çıkardığı bir «reklâm» yoludur. Burjuva şenliklerinin çoğu ise ,yan gösterilerle, ek özel ödüllerle burjuva sinema eleştirmenlerinin de gönlünü fethederek sinema tarihini anmaya ve onurlandırmaya çahşırlar. Ünlü oyuncu ya da yönetmenler için özel gösteriler yapılır, eski filmler sunulur. Anma ödülleri verilir. Ya da burjuva eleştirmeninin yeni değerler keşfetmesi için özel diziler (genç yönetmenler, vb.) düzenlenir, başka tür bir reklâm ve pazarlama tezgâhi kurulur.

Diyalektik maddeci düşünce «herşeyin kendi ziddini içinde taşıdığı» belirtir. Bu gerçek burjuva sinema şenliklerinde de ortaya çıkmış, Avrupa'da 1960'ların ikinci yarısında burjuva sinema şenlikleri sarsıntıya uğramış, marksist düşüncede sinemacılar ve sinema yazarlarının eleştirileri, protestolar, bu şenliklerin iç yapılarında çatlamlar yaratmıştır. Cannes Şenliği, 1968 Mayıs olayları yüzünden yarıda kalmış, ertesi yıllarda «siyasal sinema» örneklerine tâvizler vermenin kaçınılmazlığı ortaya çıkmış, Venedik'te yapılan geleneksel yarışmalı şenlik ise «yarışmasız» bir biçime sokularak ve genç yönetmenlere daha çok yer vererek (Yılmaz Güney'in «Ağıt» ı da 1972'de «yarışmasız» Venedik Şenliği'nde gösterilmişti) varlığını sürdürmeye çalışmıştı. 1972 Venedik Şenliği'nde Godard-Gorin ikilisinin «Herşey Yolunda» (Tout va bien) adlı filmlerini şenlikten çekerek, şenliğin tutucu yapısını eleştirdikleri ve bir «karşı - şenlik» düzenledikleri görülüyordu. Diyalektik gelişme, 1973'de Venedik'te hiçbir biçimde şenlik yapılmamasını sonuçlandıracaktı.. Öte yandan kapitalist Avrupa'da ötedenberi devrimci düşüncenin alternatif şenlikler oluşturma çabaları da gözlenmiyor değildi. İtalya'da 1965'de düzenlenmeye başlayan ve hâlâ da sürdürülen Pesaro Yeni Sinema Şenliği, «siyasal sinema» örneklerinin ağırlık kazandığı, «yarışmasız» bir şenlikti ve bu şenlik süresince düzenlenen basın toplantılarının, konferansların ve açık oturumların niceliği ve niteliği, örneğin Cannes, Berlin ya da Venedik'te düzenlenenlerden oldukça farklıydı. Pesaro, çeşitli ülkelerden gelen toplumcu ve ilerici sinemacıların, sinemanın «siyasal» nitelikleri ve kuramsal sorunları üzerinde tartıştıkları, yapımcılardan çok ilerici yönetmen ve sinema yazarlarını ilgilendiren yönlendirici bir sinema platformuydu. Buna karşılık Pesaro, batıda olduğu gibi ülkemizde de burjuva basının iki satırla dahi sözünü etmediği, etmek istemediği bir şenlik olarak dikkati çekiyor, her yıl Cannes için, Berlin için muhabirlerini, yazarlarını seferber eden burjuva gazete ve dergileri Pesaro diye bir şenlik olduğunu bilmek dahi istemiyorlardı.. Ancak Pesaro'da da yapılan seminerlerin halktan kopukluğu ya da daha geniş bir çerçeve içinde yapılması halinde kısır ve basit tartışmalara boğuluşu gibi durumlar doğdu; giderek şenlik eski önemini yitirir oldu

(10. Pesaro Şenliği üstüne arkadaşımız Engin Ayça'nın bir yazısı bu sayımızda yer alıyor).

Geri bıraktırılmış bir üçüncü dünya ülkesi olarak, ileri kapitalist Avrupa ülkelerinden çok daha değişik koşullar içinde bulunan Türkiye'de ise 1964'den beri düzenlenen Antalya ve 1969-73 yıllarında yapılan Adana, yerli film şenliklerinin durumu ve düzeyi ne olabilirdi ki? Giderek izlediğimiz 11. Antalya Şenliği ne denli ileri bir adım olarak nitelendirilebilir ve önemsenebilir? Bu soruları yanıtlarken şenlik sorununu, Türk sinemasının genel yapısından ve onu da Türkiye'nin genel ekonomik ve siyasal durumundan soyutlayarak ele almak olanaksızdır.

Türkiye, bir yandan emperyalizmin ekonomik boyunduruğundan kurtulamamış, yarı-feodal ve tefeci-bezirgân unsurlarla yerli işbirlikçi tekelci sermayenin bütünlüğü bir ekonomik yapı oluşturmuş, bir yandan da kapitalist Avrupa'da çoktan yerleşmiş ve kökleşmiş bulunan burjuva demokratik hak ve özgürlüklerini, 1961 Anayasasının kabulünden sonra kâğıt üzerinde elde etmiş, oysa 1965 seçimleriyle gelen Demirel iktidarı ve 1971'le gelen «parlamentar faşizm» döneminde bunların çoğunu elden çıkarmış ve bugün yeniden aynı hak ve özgürlükleri sağlama mücadelesine girişmiş bir durumda, sinemayı da bu genel yapının vazgeçilmez bir ürünü ve ideolojik bir denetim aracı olan «sansür mekanizması» sayesinde ilgiden uzak tutmayan (!) bir ülke olarak karşımıza çıkıyordu. Aracı - tefeci'lerin egemenliğinde, kapaççı ilkel bir üretim düzeni içinde sürüklenip giden Türk sineması, 1960'larda, kapitalist batıdan esinlenen, kaynaklarını oradan alan sıra işi «vakit öldürme» ürünleri veriyor, toplumdaki düşünce kısırlığı ve kuram yetersizliğine karşın Türk toplumunun kendine özgü sorunları da, bazıları sansür ya da işletmeci etkisiyle seyirci karşısına bile çıkamamış birkaç denemeye ele alınmak isteniyordu. Demirel iktidarına kadar yapılabilen bu kırık - dökük denemeler, 1965 sonrasında daha da azaldı. Türkiye'de egemen sınıfların dümen suyundaki bir sinema ortamında, emekçi sınıflardan yana, eleştirel, «toplumcu» yapıtların çıkmasını ve çoğalmasını beklemek de bir ham hayâldi. Sinema ürünlerinin bu düzeyde olduğu bir dönemde, 1964'de Antalya Belediyesi bir sinema şenliği düzenliyordu. Turhan Gürkan, «Yedinci Sanat»'ın 4. sayısında yayımlanan Antalya Şenlikleri konulu bir derleme yazısında şenliğin «Antalya Belediyesi'nin tekelinde bölgesel bir festival» niteliği taşıdığını belirtiyor ve reformist bir yaklaşımla da olsa şunları ekliyordu :

«Antalya Film Şenliği,, Antalya Belediyesi tarafından ve de Belediye Başkanı Dr. Avni Tolunay'ın kişisel çabalarıyla yapılmaktadır. Belediye'nin en başta, Türk filmciliğine kazandırılacak sanat yapıtlarından önce, Antalya'nın turistik yönden kalkındırılması, geliştirilmesi ve adından söz ettirilmesi amacını benimsediği ve bu yönde hareket ettiği bilinmelidir. Belediye bu nedenlerle, böyle bir şenliğin ağırlığını üzerine yüklenmektedir. Antalya Belediyesi Adalet Partili yöneticilerin elinde ve emrindedir.»

Yıllardır AP'li bir Belediye Başkanı tarafından bu anlayışla sürdürülen ve yoz Yeşilçam anlayışının reklâm edilmesi sonucunu doğurmuş bu tür bir şenlik, 1974 Türkiye'sinde Ecevit CHP'sinin reformist kadrosu tarafından yenilenmeye, düzeltilmeye ve en azından 1969-73 yıllarının reformist yazarlarca tutarlı bulunan Adana Şenliği'nin düzeyine çıkarılmaya çalışılmaktadır. Oysa 1974 Antalya Şenliği'nin Belediye açısından «politik bir yatırım» olma özelliği yine değişmiş değildir. Buna karşılık 1974'de «yeni» bir Antalya Şenliği adına yapılabilenler şunlardır : Şenliğin düzenlenmesi için Turizm ve Tanıtma Bakanlığı finansman desteği sağlamıştır. Tümüyle «sağcı» bir jüri yerine, filmlerin «kaliteli» (!) olanlarının reklâm edilebilmesi için, «kalite» konusunda daha bir uzman olan reformist görüşlü kişiler çağrılmaya çalışılmış (yine de Yeşilçam'ın yapımcı kesiminden dört sözcüye engel olunamayarak bir koalisyon jürisi oluşturulabilmiş ve giderek bu jürinin başkanı olan yapımcı Berker İnanoğlu, kendi filmine bir «jüri özel takdir belgesi» verdirmeyi başarmış), ödül alan üç Yeşilçam filmine 80, 50, 30 bin lira para ödülü dağıtılmış, şenlik filmleri birkaç gün çeşitli sinemalarda halka ücretsiz olarak gösterilmiş, «birinci» gelen film kentlindeki meydanında yine halka ücretsiz olarak sunulmuş ve çeşitli yabancı ülke sinemalarının film afişlerinden oluşan küçük bir sergi açılmıştır. Bir sinema şenliği adına yapılabilen bu çalışmalar reformist sinema yazarları arasında büyük bir coşkuyla karşılanmış, bir kısmı ise Lütfi Akad ve Süreyya Duru'nun çok önemsenen filmlerinin (Düğün ve Bedrana) ilk iki sırayı almasını şenliğin başarısı açısından yeterli görmüşlerdir.

Aslında sorun, bütün bunların ötesinde, bugünün siyasal koşulları içinde ve Yeşilçam'ın bünyesinde, emekçi sınıflardan yana, toplumsal, devrimci yapıtların verilip verilemeyeceği sorunudur. Bu sorun olumlu biçimde çözümlenmedikçe (ki bizim görüşümüze göre bugünkü koşullar içinde bu sorunun olumlu çözümü yoktur) Yeşilçam'ın bilinen kofluğunda içinde temizini, kirlisini ayırma ve bunu bir «festival» yaftası içinde cilâlayıp halka yutturma çabasını, «ilerici» olarak görmek ve «başarılı» diye nitelemek yanlış ve aldatıcı bir tavrıdır. Yeşilçam düzeninin niteliği ortada olduğuna göre, jüriye istediğiniz kadar «ilerici», «solcu» kişileri almak isteyen, sonuç değişmeyecektir. Örneğin «en iyi film» seçilen «Düğün», ilerici bir film olmadığı gibi, geniş kitlelere söyleyeceği «doğru» bir sözü de yoktur. «En iyi senaryo» ödülü verilen «Oh Olsun» işçi sınıfı dâvâsını saptıran, uzlaşmacı, «gerici» bir konuya sahiptir. Yıldız Kenter'e ödül kazandıran «Kızım Ayşe» Yeşilçam gericiliğinin baş temsilcisi Yücel Çakmaklı'nın afyonlayıcı bir yapıtıdır. Öteki filmler arasında da bütünüyle «tutarlı» bir örnek bulma olanağı yoktur. Tüm filmler Yeşilçam tutuculuğunun tipik örnekleridir. Yeşilçam'dan daha fazlasının çıkabileceğini ummak da zaten fazla iyimserlik olacaktır. Giderek piyasanın en ilerici kişisi durumundaki Yılmaz Güney'in, neyi, nereye kadar gerçekleştirebileceği de belli değildir.. Dolayısıyla 1974 Antalya Şenliğin olsa olsa çeşitli ödüller dağıtarak 10 tane Yeşilçam ürününe «rek-



lâm edilme» olanağı sağlamış, bu ürünler ücretsiz olarak halka gösterilerek ayrıca «olumsuz» bir katkı yapılmıştır. Filmlere yüksek para ödülleri dağıtılması da sorumsuzluğun cabası olmuştur. Böyle bir şenliğin jürisinde yer alan «ilerici» bir kişi olsa olsa ödüllendirilecek yapıt olmadığını belirterek, boş oy kullanabilir, ya da jüriye baştan girmezdi.

Antalya Şenliği'nin sinema dışı konulardaki çalışmalarından fazla söz etmek istemiyorum. Belediyenin «aman halka inelim» endişesiyle düzenlediği çeşitli gösteriler (Aspendos'daki tiyatro ve müzik gösterileri; Belediye Bando'sunun konserleri; çeşitli kentlerden gelen folklor ekiplerinin gecekondü yöresi Zeytinköy'e kadar götürülen gösterileri; Ankara Şehir Mehteri'nin konserleri; su topu şampiyonaları; Ruhi Su'nun konseri) «popülist» kafadaki düzenleyicilerin «festival» den ne anladıklarını ortaya koymaya yarlıyordu ve «boş zaman tüketimi» nin ötesinde, halka da kalıcı bir yarar sağladığı söylenemezdi. Şenliğin sinema yönü ise, sonuç olarak sinemamızın ödüllendirilmeye layık bir düzeyde olduğu gibi yanıltıcı bir görüşü halka aşılmanın ötesinde, Yeşilçam için bol bol reklam olanağı sağlıyor, düzenin olduğu gibi devamı yolunda «statükocu» bir atılım niteliği taşıyordu. Kısaca Antalya, yeni bir anlayışla kısa ya da uzun filmler yapmaya çalışan genç arkadaşlar için bir platform değildi ve olamazdı. Kapkaççı Yeşilçam'ın ise hiç de gayri memnun ayrılmadığı verimli bir yarışma alanı olarak belirdi. Antalya Şenliği'nin daha tutarlı (!) bir düzeye getirilmesi yolundaki, temel sorundan uzak, bir takım burjuva reformist önerilerinin ise şenliğin bitişiyile birlikte burjuva basın organlarında yer almaya başladığı görülüyordu.

Antalya gözlemlerinden bizim çıkardığımız son gerçek ise şuydu. Türkiye'de yeni bir sinema anlayışının kendi pratiğiyle birlikte Yeşilçam dışında filizlenmesi ve bu hareketin «işçi sınıfı» nin genel siyasal hareketine koşut biçimde kendi yapım ve dağıtım mekanizmasını kurmasının kaçınılmaz gerekliliği.

## ma - ya

GEORGI DIMITROV'un en önemli eseri

### FAŞİZMİN YARGI MASİ ( LEIPZIG 1933 )

- ★ Çağdaş tarihin en büyük siyasî duruşması
- ★ Duruşma tutanakları, Belgeler, Mektuplar, Hapishane günlüğü

Yeni çıktı 20 TL.

ma - ya yayınları: Ankara Cd. Konak han, No. 43, Kat 4  
Cağaloğlu - İST.



# PESARO 74

Engin AYÇA

12-19 eylül tarihleri arasında İtalya'da Adriyatik denizi sahilindeki Pesaro şehrinde, her yıl yapılan Uluslararası Yeni Sinema Şenliği'nin (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema) 10. su yapıldı. Bu yazıda çağrılı olarak gidip izlediğim Şenlikteki izlenimlerimi ayrıntıya kaçmadan özetlemeğe çalışacağım. Gördüğüm filmler üzerine pek yoruma girmeden bilgi vermeyi uygun buluyorum. Türkiye'de ticari sinema salonlarında bu filmlerin hiçbirinin görülebilme olanağının şimdilik daha mümkün olmayacağını düşünerek derin eleştirel bir tutum içinde olmayacağım.

Çeşitli ülkelerde oluşan yeni sinema hareketlerinin izlenmesi yeni yönetmenlerin ilk çalışmalarının sergilenmesi ve bu tür sinema çalışmalarına ilişkin tartışmaların, karşılaştırmaların olması amacına yönelik olan Pesero Şenliği canlılığını eskiye göre biraz yitirmesine karşın gene de ilginç ve önemli bir şenlik olmayı sürdürebilmektedir.

Üç bölüm olarak düşünülmüş olan bu yılki gösterilerde Şili'de Allende döneminde gelişmeğe başlayan dinamik bir sinemanın örnekleri sergilenirken, ilginç bir kişiliği ve kuşkusuz önemli bir sineması olan Jacques Rivette toplu gösteri yapıyordu; ayrıca bunların yanında çeşitli ülkelerin filmleri de geçildi. Şenliğin bu resmi programına koşut olarak, Şenlik çerçevesi içinde ele alınmış başka bir çalışma da İtalyan Yeni-Gerçekçiliği toplu gösterisi ve bu dönem üzerine 4 grup halinde bölünmüş tartışma ve araştırmalarıdır.

## ALLENDE DÖNEMİ ŞİLİ SİNEMASI

Şili sineması üzerine daha ayrıntılı yazıları ve yönetmenlerle yapılmış konuşmaları önümüzdeki sayılarda yayımlayacağımızı düşünerek, şimdilik kısaca şenlik'teki filmlerden sözedeceğim.

Şilide toplumsal birikimlerin yoğunlaştığı ve Halk Birliğinin (Unidad Popular) iktidara yaklaştığı 60 yıllarının sonlarında sinema alanında da bunun etkileri görülmeye başlanmış, *Miguel Littin*, *Raul Ruiz*, *Aldo Francia*, *Helvio Soto* gibi yönetmenler dikkati çeken çalışmalarıyla varlıklarını göstermeğe başlamışlardı. Halk Birliğinin iktidarda olduğu 1971-1973 Allende döneminde Şili sineması gerçek bir oluşum içine girmiş ve dinamik bir sinemanın yaratılması yolunda yoğun sinemasal çalışmalar yapmıştır. 60 yıllarında açılan Katolik Üniversitesi'nin film enstitüsü, Şili Üniversitesinin odio-vizüel bölümünün deneysel sinema kısmı ile Viena del Mar sinema klübünün yürüttüğü çalışmalar sırasında yetişen bir

çok genç sinemacı Halk Birliği'nin iktidarda olduğu sırada gerçek bir özgürlük içinde geniş olanaklı bir çalışma ortamı bulmuşlardı. Ortaya çıkan ürünleri ikiye ayırmak mümkün; bir kısmı daha çok kısa film sınırları içinde kalan röportaj tekniğinin ağır bastığı belgesel çalışmalar, diğer kısmı ise hikâyeli uzun oyun filmleri.

Patricio Guzman'ın 71-72 yılında gerçekleştirdiği «Birinci Yıl» (*El Primer Año*) filmi Allende hükümetinin on iki aylık çalışma dönemi içindeki en önemli olayları sergiliyor. İşçilerle, köylülerle yöneticilerle yapılan söyleşilerle Halk Birliğinin programının gerçekleşmesinin kaçınılmazlığı vurgulanıyor. Film, yalnız Şili için değil, tüm Lâtin-Amerika için anlamı büyük olan Fidel Castro'nun Şili'yi ziyaretiyle sona eriyor.

Guzman'ın 1972'de yaptığı 55 dakikalık «Ekim Cevabı» (*La Respuesta de Octubre*), 1972 ekiminde gerçekleşen işverenlerin işyerlerini kapatmaları kararları karşısında, bir kısım işçilerin cevaplarını kapsayan bir soruşturma filmi.

C.F.'nin yaptığı *Descomedidos y Chascones*, 1973 yapımı ve 75 dakika sürüyor. Gençlerin yeni toplum düzeniyle olan ilişkileri inceleniyor, sergileniyor.

Pedro Chaskel'in «Ağlama Zamanı Değildir» (*No es Hora de llorar*) 1971'de yapılmış ve 45 dakika sürüyor. 5 devrimci gencin tutsak buldukları sırada gördükleri işkenceler açıklanmaktadır.

Claudio Sapiain'ın 1971 de yaptığı «İqui que'deki Santa Maria Okulu» (*Escuela Santa Maria de Iquique*) 15 dakika sürmektedir 1967 aralığında İquique'deki Santa Maria nitrat madeni işçilerinin ilk büyük grevi sırasında, tüm Lâtin-Amerikanın en korkunç kâtlıamı gerçekleştirilmiş ve 3,500 işçi öldürülmüştür. Olayların geçtiği yıkıntıların bulunduğu yerleri göstererek film bu geçmiş olayları anmaktadır.

Sergio ve Patricio Castilla'nın 1970'de yaptıkları ve 15 dakika süren *Mijita* filmi çalışan kadınların sorunlarını incelemektedir.

Hector Rios'un 1972'de yaptığı 15 dakikalık «İçmek ve İçmemek» (*Entre Ponerle y no Ponerle*) filminin ilk yarısında kötü yaşam koşulları içindeki işçi kesimlerinde alkolizmin yol açtığı sorunlar gösterilmekte ikinci kısımda ise geçmiş dönemin sosyo-politik sisteminin suçluluğu ortaya vurulmakta ve işçiler bu durumu değiştirmek için mücadeleye çağrılmaktadır.

Hector Rios'un Petro Chaskel ile birlikte 1970'de yaptıkları «Yeneceğiz» (*Venceremos*) filmi geçmiş sistemi eleştirmeyi, seyirciyi, seyircileri içinde buldukları edingenlikten sarsarak çıkarmayı ve gerçekler karşısında etken ve eleştirel bir tavır yaratmayı amaçlamaktadır.

Bir grup tarafından 1970'de yapılan 18 dakikalık «Ev ya da Bok» (*Casa o Mierda*) filmi, oturdukları insanlık dışı koşullardaki yerleşme yerinde insanların baş kaldırarak toprakları işgal edip yeni evler yapmak istemelerini röportajlar yaparak anlatmaktadır.

Gene bir grup tarafından 1971'de yapılan 15 dakikalık «Yolumuzu Kapatamazlar» (*No nos Trancaran el Paso*) filminde Şili'deki orman

köylerinin, odun kesiminin sömürüsü anlatılmakta ve Halk Birliği döneminde açılan yeni olanaklar gösterilmektedir.

A.V.'nin 1971'de yaptığı 9 dakikalık «Nitrat'tan Haber» (*Cronica del Salitre*) filmi nitrat madeninin ve işçilerinin öyküsünü özetlemektedir.

Bütün bu belgesel diyebileceğimiz filmlerin hepsi siyah beyaz ve sesli olarak çekilmişler. Ortak özellikleri haber, röportaj filmi niteliğinde olmaları ve Halk Birliği iktidarı döneminin coşkulu, güvenli havasını yansıtmalarıdır. Genel durumun nesnel irdemeleri yapıp sorunlara eleştirel bir şekilde yaklaşmaktan çok geçen dönemin kötülükleri sergilenmekte, bilinçlenmekte olan toplum kesimleri bir anlamda yüceltilmekte, desteklenmektedir. Geleceğe umutla ve coşkuyla dönük bir yaklaşım söz konusu genel olarak.



Miguel Littin ve Raul Ruiz

Şilide gördüğümüz diğer filmler Miguel Littin ile Raul Ruiz'in imzalarını taşıyorlar. Şenliğin ilk günü gösterilen tek film Miguel Littin'in «Vadedilen Toprak» (*La Tierra Prometida*) filmiydi 1973 yılında renkli olarak çekilen ve 110 dakika süren film, kahramanı olan genç «Chirigna» tarafından anlatılmaktadır: «Bizler çingeneler gibi, dolaşır dururuz...» Çeşitli işsiz grupları ülke içinde dolaşıp durmaktadırlar. José Duran'ın öncülüğünde yiyecek birşey, yatacak bir yer aramaktadırlar. Chirigna da aralarında. Yollarının bir yerinde Traje Cruzado'ya rastlarlar. Traje devlete ait boş topraklar bildiğini söyler, sosyalist düşüncelerden Lenin'den söz eder. Çeşitli yerlerden geçtikten sonra aradıkları toprak parçalarını bulurlar ve sevinçle tepeden aşağı koşarlar: Vâdedilen



Toprak. Orada yerleşirler, evler yaparlar, toprağı ekip biçmeğe başlarlar. Bir gün bir uçak gelir, devrimci bildiriler atar ve halkın şaşkınlığı içinde yere iner, Marmaduke Grove'nin ülkeyi yönetmeğe başladığını ve yasal yoldan sosyalizmi getirdiğini söyler. Jose iktidarı ele geçirmeleri gerektiğini söyler. Kalkıp yola koyulurlar, sonunda şehre varırlar. Büyük toprak sahibi Don Fernando ve diğer önemli kişilerin şaşkın bakışları altında José iktidarı almaya geldiklerini söyler. Böylece José'nin iktidarı başlar. Don Fernando ve diğerleri José'yi çekip gitmesi için ikna etmeğe uğraşırlar, Grove'nin iktidardan düşeli üç hafta olduğunu ve ancak 12 gün kalabildiğini söylerler. Sonunda askerler gelirler. José geri çekilmeyi emreder. Savaş başlar, birçok köylü ölür. Vädilere döndüklerinde etraflarını askerler sararlar ve hepsini öldürürler. Savaşın son sahnesi açıkça simgesel görünümündedir. Yeşil atlar, ve insanlar her taraftan koşmaktadır, bunlar geleceğin toplu ayaklanmasının, yeni bir kültürün görüntüleridir, diğer taraftan ise sömürünün kültürü yok olmaktadır. Ölenler ve devrim için edilen son sözler için «Che»nin şu sözleri duyulur. «Kim yanılmışsa, kim anlamamışsa, kim bilememişse, kim geride kalmışsa, kalsın, onlar da devrimi yapmışlardır.»

Simgesel boyutları zengin, geniş bir hayalgücünün ve şiirselliğin ege imeni olduğu bir çalışma *Vadedilmiş Toprak*.

*Miguel Littin*'in şenlikte gösterilen ikinci filmi siyah-beyaz bir röportaj: «*Başkan Yoldaş*» (*Companero Presidente*). 1971'de yapılmış ve 60 dakika sürüyor. *Regis Debray*'ın Allende ile, Şili'deki siyasal gelişme ve Halk Birliği hükümetinin izleyeceği yol üzerine yaptığı bir söyleşi oluşturan filmi. *Regis Debray*'ın Allende ile yaptığı tartışmalar gerçekten ilgi çekici ve önemli konuları içermekte, Allende deneyini bütün gelişmeleri ile ortaya sermektedir.

*Raul Ruiz*'den üç film vardı şenlikte. İlki 1971'de yapılan ve 75 dakika süren siyah-beyaz 16 mm lik «*Ceza Kolonisi*» (*La Colonia Penal*). «Kafka'nın bir öyküsünün serbest bir uyarlaması» olarak yönetmenince nitelenen filmin konusu «Pasifik Okyanusunda Peru ya da Ekvator sahillerinden 200 mil uzaklıktaki bir adada geçiyor. Burası bir zamanlar cüzzamlılar için kullanılırken sonradan hapisane yapılmıştır. 1950'de Birleşmiş Milletlerce finanse edilen pilot bir bölge olmuştur, 1972'de özgür bir yer haline gelmiştir. Birçesit Lâtin-Amerika İsviçresi olan ve kantonlara bölünmüş bu adada hâlâ hapisane yasaları geçerli olmaktadır. Bir çeşit kendi kendini yöneten Ceza kolonisiyle karşı karşıyayızdır. Buraya bir gün bir kadın gazeteci gelir ve korkunç şeylerle karşılaşır. Fakat bütün görülen işkence şiddet sahneleri hep, gazetecinin de gazetesine yazmak üzere uydurduğu bir dizi gösteridir. Ada bakır yerine bu tür haberler üreten bir yerdir. Finansmanına UPI, FAO, Cepal gib. firmalar katılmaktadır. Kısaca filmin konusu bu.

*Raul Ruiz*'in, ikinci filmi 1972'de renkli olarak yazılan ve 60 dakika süren «*Toprak İstismlâki*» (*Expropiacion*). Toprak reformu uygulaması sırasında büyük arazi sahibi biri karşılığında hiçbir şey talebetme-



den topraklarını reformculara vermeğe karar vermiştir. Reform komitesinden bir memur gelir. Fakat çiftlikte çalışan köylüler topraklarının gitmesine razı değildirler. Reform komitesi memurunu linç ederler.

*Raul Ruiz*'in üçüncü filmi olan ve Allende döneminin sona ermesinden sonra 1974 yılında Pariste 16 mm ve renkli olarak yapılan «*Sürgündekilerin Konuştuıkları*» (*Dialogos de Exilados*) paris'e sığınmış olan Şilililerin yaşamlarını, sorunlarını röportaj biçiminde incelemektedir.

Bütün yer yüzüne faşizmi uygulayan ve jandarmalık yapan ABD'nin Şili'de tomurcuklanmaya başlıyan «Vâdedilmiş Sosyalist Toplum»a indirdiği yumruk bütün olumlu gelişmeleri budayarak durdurdu. Yurt dışında yaşayan Şilili yönetmenler şimdi buldukları olanaklarla sinema çalışmalarını ve anti-faşist savaşlarını başka ülkelerde etkin bir biçimde sürdürmeye uğraşmaktadırlar.

### JACQUES RIVETTE'İN HÂRİKALAR DÜNYASI

*Jacques Rivette*'in filmlerinin toplu gösterisi gençliğin kuşkusuz önemli olaylarından biri oldu. 1928 doğumlu olan Rivette 1950 yılında Eric Rohmer ve Jean - luc Godard ile birlikte «Gazette du cinéma»yı çıkarmıştır. 1952'de «Cahiers du Cinéma» da çalışmaya başlamış, 63-65 arasında burada yayın müdürlüğü yapmıştır. Jean Mitry'yle birlikte kurgu asistanı olmuş, Eric Rohmer'in 1954'de yaptığı «Berenice» filmi'nin ve «Une visite»in kameramanlığını (16 mm) yüklenmiştir. 1950-52 arasında sessiz bazı filmler çekmiştir.

Rivette'in filmleri kısaca anlatılabilecek türden çalışmalar değil! Kurgu'nun ve emprovize oyunun egemen olduğu, seyirciyle birlikte yapılan hârikalar diyarında geziler şeklinde tanımlayabileceğimiz, Hitchcock'a taş çıkartacak bir gerilim yaratan, oyun dolu, seyirciye sürekli tuzak kuran, gerçekle rüyanın iç içe girdiği bir sinema çalışması. «Gözler açık olarak görülen rüyalar» olarak betimlenmektedir. Rivette'in filmleri. Sinemaya getirdiği, kazandırdığı boyutlar açısından Rivette sineması gerçekten ilgiyle izlenmesi gereken önemli deneylerdir.

— *LeCoup du Berger* (1956) 35 mm, siyah-beyaz. 30 dakika;

— *Paris Nous Appartient* (1958-60) 35 mm, siyah-beyaz, 140 dakika

— *Suzanne Simonin, la Religieuse de Denis Diderot* (1965-66) 35 mm.

Renkli. 135 dakika.

— *Amour Fou* (1967-68) 35 ve 16 mm. Siyah-beyaz 4 saat 12 dakika

— *Out 1 : Noël Me Tangere* (1970) 16 mm. Renkli-12 saat 40 dakika (1971 yılında ancak bir kez gösterilebilmiştir).

— *Out 1 : Spectre* - Aynı filmin kısaltılmış versiyonu. 4 saat 15 dakika. (Halen Paris'te oynamaktadır).

— *Celine et Julie Vont en Bateau* (1973-74) 16 mm. Renkli 3 saat 10 dakika.



Jacques Rivette / CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU (Fransa)

#### VE DİĞER FİLMLER:

Şili ve Jacques Rivette toplu gösterilerinin dışında gösterilen diğer onbir filmin her biri de tek tek, çeşitli yönlerden ilginç ve önemli yanlar taşıyan filmlerdi.

● *Jaime* (1973) - Portekiz - Yön: *Antonio Reis*. 35 mm. renkli 35 dakika 1974 yılında Toulon Festivalinde büyük ödül kazanan filmde, 1900 yılında doğmuş olan Jaime Fernandes'in yaptığı resimler konu edilmektedir. Jaime, tarım işçiliği yapmıştır bir süre. evlenmiş ama çocuğu olmamıştır 1 ocak 1930 yılında Şizofreni teşhisiyle ve 2434 numarayla Miguel Bombarda akıl hastahanesine sokulmuştur. 30 yaşında girdiği hastanede 30 yıl kalmıştır ve 27 Mart 1969'da ölmüştür. 65 yaşında resim yapmağa başlamıştır ve hiç durmadan sürekli resim yapmıştır. Kaç tane eseri vardır bilinmemektedir, çoğu kaybolmuştur. Ancak ölümünden sonra yaptıklarının farkına varılmıştır. Film bu resimler üzerine kurulmuş.

● *El Espiritu de la Colmena* (Arı Kovannın Ruhu - 1978) İspanya Yön: *Victor Erice*. 35 mm, renkli 97 dakika. Anlatım dili çok sağlam, iyi yönetilmiş ve San Sebastian Şenliğinde birinci ödülü almış olan bu filmin konusu kısaca şöyle: İki küçük kız kardeş köylerine gelen gezginci bir sinemada gördükleri Boris Karloff'lu Frankeştayn filminin etkisinde kahırlar. Daha küçük olan Ana, ablası İsabela'ya Frankeştayn'ın neden öldürdüğünü ve sonunda kendisinin de neden öldüğünü, kendisinin onu gördüğünü falan anlatır. Ana bundan etkilenir ve kendisi de görmek is-

ter ve kendini bu işe iyice kaptırır. Oturdıkları kır evi yavaş yavaş Ana'nın hayalindekilerle dolmaya başlar. Bir gün Ana ortadan kaybolur, bulunduğu baygındır ve çok geçirmiş, konuşamamaktadır, olan bitenleri kendisinden başka kimse bilemeyecektir. Frankenstein mitosu üzerine bir film yapmak düşüncesinin ürünü olduğunu söylemektedir yönetmeni, bu film hakkında.

İsviçre'den biri belgesel diğeri oyunculu iki değişik film vardı şenlikte.

● **Cerhiamo per Subito Operai, Offriamo (Acele İşçi Aranmaktadır, Karşılığında - 1974) - İsviçre - Yön: Vili Herman, Siyah-beyaz, 68 dakika.** Belgesel bir çalışmayla, yer yer röportajlara da yer vererek önemli bir sömürü çarkına doğru bir biçimde yaklaşmaktadır film. İsviçre bir çeşit işçi çalıştırmaktadır kimi iş yerinde, yani geceleme izni vermediği ve hergün hududu sabah-akşam geçmek zorunda bırakılan «Frontaliero» denilen işçileri. Bunlar İtalya'nın çeşitli bölgelerinden gelip İsviçre sınır boyunca yerleşmiş ve her gün İsviçre'ye gidip çalışan kimselerdir. Normal işçilerin elde ettikleri hakların hiç birine sahip değillerdir ve hiç bir hareket olanakları yoktur, alabildiğine sömürülmektedirler. Bu nedenle İsviçre sınır boyunda kısa sürede birçok fabrika çalışmaya başlamıştır. Yönetmenin dediğine göre son zamanlarda bu tür çalışmaya razı olan Türkler ve Yugoslavlar da mevcuttur ve sayıları artmaktadır.

● **Der tod des Flohziirkusdirektors oder Ottocaro Weiss Reformiert Seine Firma (Pire Sirki Müdürünün Ölümü ya da Ottocaro Weiss'in Firmasının Değiştirmesi - 1972 - 73 - İsviçre - Yön: Thomas Koerfer. Siyah-beyaz 16 mm, 111 dakika.** Ottocaro Weiss'in pire sirkinin toplumumuzda yok oluşu karşısında veba tiyatrosu yapmaya başlaması ve toplumu



Victor Erice / ARI KOVANININ RUHU (İspanya)



veba yoluyla düşünmeye ve kurtulmaya zorlaması anlatılmaktadır. Film Germanik kültürünün ve ekspresyonist sinemanın izlerini taşımakta.

Küba bir kısa, bir de uzun filmle kendini temsil ettirdi şenlikte.

● *Simperelé (Bağımazzam - 1973)* - Küba, Yön : *Humberto Solas* 35 mm, renkli, 30 dakika. Film XVIII. yy.'da kölelerin ihtilâl yaptığı, Tousseint Louverture'ün ülkesi, Haiti'nin öyküsünü Marta Jean Claude'un şarkılarıyla, şiirin, tiyatronun, dansın birbirine karıştığı bir gösteri içinde anlatılmaktadır.

● *Ustedes tienen la palabra (Söz Siziçdir-1973)* - Küba Yön: *Manuel Getavio Gomez*. 16 mm, siyah-beyaz, 103 dakika. Devrimden sekiz yıl sonra, 1967'lerde ormanlık bir yeri yakmaktan ve 8 kişinin ölümüne yol açmaktan sanık 4 kişi olayların geçtiği yerde halkın önünde yargılanmaktadır. Sanıklar suçsuz olduklarını söylemektedirler. Bölge insanların tanık olarak anlattıkları olaylar sonucunda karar vermek çok zordur, çünkü bölge içinde o kadar çelişkiler çözülmemiş sorunlar ve kişiler arasında sorumsuzluklar, gevşeklikler vardır ki... Film, zaten seyircileri yaşanan gerçekler üzerine düşünmeğe, devrimin başarıya ulaşması, karşı devrimcilere uygun ortam yaratmaması için herkesin dikkatle ve sorumluluk içinde bilinçle hareket etmesi gerektiğini anlamaya zorlamaktadır. Açık, yalın, eleştirel bir sinema çalışması.

● *Al-Makdu'un (Aldatılmışlar-1972)* - Suriye- Yön: *Tevfik Salâh*. 35 mm siyah-beyaz, 120 dakika .

Tevfik Salâh ve filmi okuyucularımız bileceklerdir, geçmiş sayılarımızda sözünü etmiştik. Özellikle Salâh'ın sinema konusundaki görüşleri oldukça önemliydi. Film bir kamyonla çölü geçerek Kuveyt'e sığınmaya çalışan üç Filistinlinin öyküsünü anlatılmaktadır ve sorunlarının çaresinin kaçmakta olmadığını görüşünü getirmektedir. Arap ülkelerinde film daha gösterilmemektedir sansür nedeniyle, çünkü Arap siyasetini eleştirir simgesel boyutlarda gelişmektedir film. Siyasal içeriğinin ilginçliğine ve Tevfik Salâh'ın sinema anlayışının önemine karşın film bana sinema olarak pek başarılı gelmedi.

● *Saat El Tah'rir Dakkat Barra Ya Isti'mar (Kurtuluş Saati Çaldı, Emperyalistler Kapı Dışarı-1973* - Lübnan-Yön: *Henî Srur*. 16 mm, renkli, 62 dakika. Bu film hakkındaki ayrıntılı bilgileri ve yönetmenle yapılmış konuşmaları ilerki sayfalarımızda bulacaksınız.

● *Jatun Anka- El Enemigo Principal (Esas Düşman-1973-74)* Bolivya Yön: *Jorge Sanjines*, 35 mm. siyah-beyaz, 100 dakika.

Yaşlı bir köylü, bir çeşit masal anlatıcı seyircilere İnkalardan işgalcilerden bugünkü durumdan söz etmeğe başlar: Onların atalarından İnkalar bir zamanlar büyük bir devlete ve uygarlığa sahip iken işgalciler bunları tarumar etmiş, kurutmuştur. Bu yıkma duygusu günümüz sömürücülerinde hala sürmektedir. Ant dağlarının bir yerinde bir köy halkı, toprak ağasının (lâtifonda) yıllardır süren sömürüsü ve baskısı altında ezilip gitmektedir. Bir gün hakkını arayan birini ağa öldürür ve kafasını keser, galeyana gelen köylüler ağayı yakalarlar ve öldürmek isterler.





Thomas Koefner / PİRE SİRKE MÜDÜRÜNÜN ÖLÜMÜ VE... (İsviçre)



Humberto Solís / BAĞIRMAZSAM (Küba)



Villi Herman



Otar Yozelyani

fakat çoğunluk adalete teslimine karar verir. Ama adalet köylülere karşı işler ve ağa serbest bırakılırken birkaç köylü devlet memuruna zor kullanmaktan hüküm giyer. Köy tekrar ağanın sömürüsü altındaki yasantısına döner. Bir zaman sonra köye yiyecek arayan bir gerilla grubu gelir Gerillalar ve köylüler kısa sürede birbirine kaynaşırlar. Köylülerin durumunu öğrenen gerillalar ağayı yakalayıp getirirler ve köy meydanında halk mahkemesinde yargırlarlar ve verilen ölüm cezasını uygulatırlar. Gerillalar köyden ayrılırken aralarına köylülerden de katılanlar olur. Durumu öğrenen hükümet kuvvetleri Amerikalılarca yetiştirilmiş ve komuta edilen özel anti-gerilla kuvvetleriyle köye baskın verirler, gerillalara yardım etmiş olanları öldürürler, ve bir yerde gerillalar da savaşa tutuşurlar, fakat gerillalar kaçmayı başarırlar. «Esas Düşman» emperyalizm, devreye girmiştir. Fakat halk savaşı sürmektedir, savaşçıların sayısı her geçen gün artmaktadır ve bu düşmana karşı nerede olursa olsun, nasıl olursa olsun savaşa hazırdırlar. Yaşlı anlatıcı tekrar belirir ve köylülere yeniden dönerek birleşmeleri, örgütlenmeleri ve esas düşmana karşı olan savaşı sürdürmeleri gerektiğini söyler ve Latin Amerika halkının mücadeleyi zafere kadar bırakmayacağını ekler.

Yalın, açık, didaktik bir film, konferansa ve ukalâhğa düşmeden epik bir yöntemle, diyalektik bir gelişme içinde anlatmak göstermek istediğini başarıyla gerçekleştiren sağlam, nefis bir çalışma.

● *Zhil Pevçiy Drozd (Bir zamanlar Şakıyan Bir Karga Vardı. 1978).* -Gürcistan-Yön: Otar Yozelyani. 35 mm, siyah-beyaz, 93 dakika.

Çok başarılı bir çalışma, söylyeceğini basit olarak, anlaşılır bir biçimde hem de eğlendirerek seyircisine iletebiliyor. En ufak ayrıntıları-

na kadar titizlikle incelenmiş, hesaplanmış, ama o derecede de kolayca yapılmış havasını veren bir film. Müthiş bir ironiyle yeni Rus topluma eleştirerek bakıyor. En son sahneyle birlikte filmdeki bütün sahneler yerli yerini almakta ve filmin bütünlüğünü oluşturmaktadırlar. Bir orkestrada çalışan ve kendince yaşayan bir genci ele alıyor film. Toplum düzenine uyan ama her iş burnunu sokan, içki içip, kızlarla dalga geçen, neşeli, sempatik biridir bu, fakat toplumun istediği «dört dörtlük» bir birey değildir. Ve filmin sonunda yönetmen, sanki yöneticileri ve katı düzencileri memnun etmek istermişcesine kahramanını acı bir ironiyle öldürür.

● **Der Krie der Mumien (Mumyalar Savaşı - 1973-74)** - Doğu Almanya. Yön: **Walter Heynowski ve Gerhard Scheumann**. Siyah-beyaz, 93 dakika, Şili'yi konu edinen film Halk Birliğinin geçen yy.'dan gönümüze kadar geçirdiği evreleri sıralamakta, seçim kampanyasını, «başkan yoldaş»ın seçilişini göstermekte ve daha sonra ABD'den Batı Almanya'ya kadar uzanan uluslararası faşist koalisyonu irdelemekte, İTT'nin planlarından subayların ihanetine kadar bütün gelişmeleri sergilemektedir. 73 ocağı ile 74 şubatı arasında çekilmiş olan film gerici güçlerin temsilcileriyle ihanete uğrayan işçilerle, darbeyi yapan generaller ve onların Şili dışındaki yandaşlarıyla da konuşmalar yapmaktadır. Filmde ayrıca Palacio de la Moneta'nın (Allende'nin öldürüldüğü saray) bombalanışı da gösterilmektedir.

Şili'de yasal, demokratik yollardan gerçekleştirilmeye çalışılan sosyalizme karşı girişilen uluslararası komplo ve bu komplonun içinde yer alan güçlerin açık bir biçimde sergilendiği doğru tahlillere dayanan başarılı bir film.



Otar Yozelyani / BİR ZAMANLAR ŞAKIYAN BİR KARGA VARDI (Gürcistan)

Bir hafta süresince gösterilen bu filmler ve yönetmenlerle yapılan açık oturumların yanı sıra başka bir program olarak düzenlenen İtalyan Yeni-Gerçekçiliği toplu gösterisi ile bu dönem üzerine gruplar halinde yapılan çalışmalara zaman olmadığı için katılamadım. Ancak elimdeki belgelerden bu konuyla ilgili kimi görüşleri önümüzdeki sayılarda kullanacağız.

## BİR FEDERASYONUN HAZIRLIKLARI

Şenlik sırasında (ama şenlik kapsamı dışında) hazır bulunan kimi sinemacılar arasında geliştirilen bir seri toplantılarda konu edilen bir oluşumdan da söz etmek istiyorum. Geçen yıl Kanada'da Montreal'da yapılan «Rencontres pour un Nouveau Cinéma» (Yeni bir sinema için Karşılaşmalar) haftası sırasında Québec'li ve Batı Avrupa'lı sinemayla uğraşanlar arasında «sinemayı devrimci bilincin geliştirmesinde araç olarak kullanmak» ve «odio-visual araçların emperyalist ve yeni-kapitalist amaçlarla kullanımına karşı bir sinema cephesi oluşturmak» için bir komite kurulmuş ve bir platform oluşturulması için çalışmalara başlanmıştı. İşte Pesaro'da bu çalışmaların statüsünün tartışılıp belirlenmesi için 75 baharında Bruxelles'de daha geniş toplantıların yapılmasına karar verildi. Bu amaçla bu federasyona katılacak sinemayla uğraşan kişi ve grupların çalışmalarının neler olduğunun, hangi koşullar içinde bulduklarının saptanması ve böylece bir dosyanın hazırlanabilmesi için bazı sorunları içeren bir soruşturma yazıldı ve ilgili kişi ve gruplara iletilmeğe başlandı. Bu arada bir de federasyonun amaçlarını açıklayan bir bildiri hazırlandı, buna göre:

A — Federasyonun görevi öncelikle üyeleri arasında, onların çalışmalarını kolaylaştırmak için gerekli bilgileri toplamak, düzenlemek ve yaymak üye sinemacılar ve sinema grupları arasında ilişkiler kurmaktır. Sözü edilen bilgiler şunlardır:

1 — Üye sinemacıların, sinema gruplarının çalışmaları, yaptıkları ve dağıttıkları odio-vizüel çalışmalar .

2 — Odio-Vizüel yapımları ilgilendiren teknik sorunlar; kopya çıkarılması, alt yazılar, dublaj, laboratuvarların nitelikleri ve fiatları,

3 — Üyeler ve üye olmayanlar arasında kopya dağıtımı, kiralınması, alım-satımıyla ilgili pratik ve yasal sorunlar.

Bütün bu bilgiler bir bültenle yayınlanacaktır.

B — Afrika, Asya ve Amerika'daki sinemacılarla sinema gruplarıyla bilgi ve film değiş-tokuşu için belirli bir politikanın saptanması da Federasyon'un görevi içindedir.

Federasyon ayrıca her ülkedeki sansür ve baskıların kurbanı olan sinemacıların ve grupların savunmasına da katılacaktır.

10. Uluslararası Yeni Sinema Şenliği'nin kısaca özeti bu kadar.



# Yönetmenler

## Arap Sineması

### Heni Srur ve siyasal sinema



Heni Srur 1945 yılında Beyrut'ta doğdu, Lübnan'da sosyoloji öğrenimi yaptıktan sonra Paris'te Sorbonne Üniversitesinde etnoloji okudu. Gazetecilik ve sinema eleştirmenliği yaptı. «Kurtuluş Saati Çaldı» ilk filmidir.

### “Kurtuluş Saati Çaldı, Emperyalistler Kapı Dışarı”

*Uzunluk: 62 dak. 16 mm. renkli.*

*Kamera: Michel Humeau*

*Yönetim: Heni Srur*

*Yapım : Arap öğrencileri ve işçileri ile ilerici Avrupalıların yardımları.*

Bilinmeyen bir devrim üzerine yapılan bir film.....

«Kurtuluş Saati Çaldı», Arap yarımadasındaki Umman halkının mücadelesine karşı sürdürülen sessizliği parçalamak için gerçekleştirildi.

Hemen hemen dokuz yıldır, Arap körfezi ve Umman Halk Kurtuluş Cephası yabancı işgaline karşı savaşmaktadır. Film Dufar'ın güney bölgesinin hemen tümünü oluşturan Umman'ın kurtarılmış kesimlerinde çekilmiştir.

Büyük Britanya Umman'ı bir yüzyıldan beri fiilen sömürgeleştirmişti. Bugün Umman Sultanının ordu komutanı bir İngilizdir, ayrıca Sultan'ın hava kuvvetleri komutanı ile güvenlik işleri başkanı ve yüksek dereceli memurlar hep İngilizdir.

İngilizler 40 yıl kadar köleci Sultan Sait Ben Taymur'u desteledikten sonra onun yerine oğlu Kabus'u getirdiler «Reformcu» olarak gösterilen Kabus kısa sürede babasından daha köleci olduğunu gösterdi...

Kabus'un yaptığı başlıca reform İngilizlerin varlığını arttırmak ve ABD'yi yardına çağırarak olmuştur. Vietnam işiyle başı zaten dertte olan ABD buraya bölgedeki kendi adamları aracılığıyla müdahalede bulunmaktadır ki bunlar şunlardır: 1 — Suudi Arabistan kralı Faysal 2 — Ürdün kralı Hüseyin; 3 — İran şahı.

İran şahı 1973 aralığından beri sultana yardım için binlerce kişilik çok iyi yetiştirilmiş ve silâhlanmış birlikler göndermiştir.

Film iki bölüme ayrılmaktadır, kısa olan birinci bölümde Arap Körfezindeki İngiliz - Amerikan varlığı, onların ekonomik, askeri ve siyasal çıkarları ile Körfez halkının işgalcilere karşı sürdürdüğü mücadelelerin çeşitli safhaları incelenmektedir; daha uzun olan ve filmin esasını oluşturan ikinci bölüm bizi kurtarılmış bölgelere götürmekte ve Kurtuluş Cephesinin askeri başarılarının nedenleri incelenmektedir: Kadınların da toplumun yarısı olarak silâhlı mücadelenin sorumluluklarına katıldığı silâhlanmış ve birlik halinde bir halk.

Halk Kurtuluş Ordusu'nun bir İngiliz üssünü ele geçirmesini ve sultanın başkentini bombardıman edişini görürüz.

Film daha çok bu ordunun siyasal ve üretici çalışmalarını göstermeyi amaçlamaktadır. H.K.O. savaşçıları göçebe halkla toprağı işlemenin gerekliliği üzerine, sultan tarafından ortaya konan ekonomik ambargodan kurtulmak için ona hayvan satmamaları konusunda toplantılar yaparlar.

Ayrıca, taş devri düzeyinde bırakılmış olan bu ülkenin imarı için halk ve halk milisleriyle birlikte H.K.O. nun çaba gösterdiğine tanık oluruz. H.K.O. savaşçıları su haznesi yaparlar, bölgenin ilk örnek çiftliğinin ürününü toplarlar, ilk yolun yapımını sürdürürler, ülkenin ilk kez varolan okulunda okuma yazma öğretirler, doktorsuz ve hastanesiz bir bölgede halkı tedavi ederler.

### ÇEKİM KOŞULLARI

Bu filmi çekebilmek için, yolu olmayan, dağlık, çöl bir ülkede ve her an İngiliz Napalm bombalarının tehdidi altında yayan olarak 400 km. yürümek zorunda kaldık.

Ordu ve halk milisleri 200 kg. lık malzemeyi (teknik ekibinkileri hesaba katmadan) taşıyarak katkıda bulunmasaydı, bu girişimimiz gerçekleşemezdi. Yakıcı çölleri geçerek ve 1500 m. yükseklikteki dağları aşarak film çekmek öyle pek kolay olmasa gerek.

Avrupa'daki ilerici çevrelerin ve Arap öğrenci ve işçilerinin para yardımlarıyla yapılan bu film çok sınırlı araçlarla gerçekleştirildi. Kurgu,

masa olmadığı için, basit bir sesli «visionneuse»de yapıldı.

Ama diğer taraftan film, gerçekleşmesi sırasında Arap Körfezi ve Umman Halk Kurtuluş Cephesinin işbirliği ve uyarılarıyla oldukça zenginleşti.

### FILMİN USLÜBU

Bu filmde «nesnel» belgelerin (documentaristes «objectif») başvurdukları adalet ile adaletsizliği, kölecilerle, ezenlerle özgürlük savaşçıları birlikte verme tavrından açıkça uzaklaşmamız, kopmamız gerekiyordu.

Bu film, bir taraf olmayı seçmiştir ve görüntüleriyle, ses bandıyla, kurgusuyla öyledir.

Körfez halkının geçmişiyile ilgili, devrim tarafından bakılarak hazırlanmış belgelerin olmaması karşısında batı televizyonlarının malzemelerini kullanmak zorunda kaldık. Filmde buralardan alınan görüntü malzemeleri siyah-beyaz olarak verildiler, devrim tarafından çekilenler renkli olarak yansıtıldılar. Ayrıca bunlar devrimci şarkılarla da desteklenerek değişik bir açıdan «gösterildiler».

Kurtarılmış bölgede çekilen kısımda anlatıcıya çok az yer verilmiştir, onun yerini halkın kendi durumlarını kendisinin anlattığı yerinden derlenmiş konuşmalar ve devrimci şarkılar almıştır.

Kartonlara yazılmış yazılarla seyirciler siyasi bir yaklaşımla görmeğe yöneltilirken, Cephenin başlıca siyasi ilkelerinin de altı çizilmek istenmiştir: «İdeoloji silâha yol gösterir», «Halk Ordusu halkın hizmetindedir», vb...

Heni Srur

## Heni Srur'la bir konuşma

— *Bu filmi niye çevirdiniz?*

— Çeşitli nedenlerden. Önce, dünya petrol rezervlerinin üçte ikisine sahip olan ve bugün dünya üretiminin dörtte birini çıkararak emperyalistlere çok aşırı kârlar sağlayan bir bölgede, Basra Körfezinde, Umman ve Arap Körfezi Halk Kurtuluş Cephesinin (UAKHKC) dokuz yıldır sürdürdüğü mücadeleyi görmezden gelerek sessizlik perdesiyle gizleyenlerin bu tutumunu parçalamak için; sonra da Vietnam'daki gibi bir Arap kurtuluş savaşının örnek alınacak yanını belirtmek için; ayrıca bir de UAKHKC'nin kadının kurtarılması sorununa nasıl yaklaştığını ve çözümlendiğini göstermek için - ilk defa olarak Arap âleminde örgütlenmiş siyasi bir güç, kadının kurtuluşunu, emperyalizmden daha çabuk kurtulmak için yalnız bir araç olarak değil, kendi başına bir sorun olarak ele almaktadır; ilk kez Arap âleminde uygulama, sloganların gerisinde kalmamaktadır. Bu nedenlerden UAKHKC'nin örnek alınacak çeşitli deneylerini iletmenin önemli bir gereklilik olduğu inandım.

— *Mücadelenin kapsamı nedir?*

— Kurtuluş Cephesi 1965 den beri Sultan Said Ben Taymur'un dere-

beyliğine karşı savaşmaktadır. Sultan, İngilizlerle işbirliği yaparak Umman Sultanlığını (Suudi Arabistanın güneyinde ve Güney Yemen'in doğusunda 2 milyon nüfuslu bir ülke) şehirlerini ortaçağ, kırsal alanları ise taş devri düzeyinde bırakarak yönetmekteydi. Bu sultan adeta zamanı durdurmak istercesine işbirliği içinde olduğu ülkelerin bisiklet, radyo, ilâç gibi modern çağın ürünlerini ithal etmesini de engellemeye çalışıyordu. 1970 yılında İngilizler onu tahttan indirerek yerine oğlu Kâbus'u getirdiler; bu sonuncusu başlangıçta önemsiz bazı reformlar yapmasına karşın esirlik müessesesini olduğu gibi korudu. Basra körfezinin her tarafına bir yağ lekesi gibi genişleyebilecek bu devrim hareketini yok etmek için, Umman'ı açıkça himaye eden İngilizler Amerikalılara baş vurdular. Amerikalılar ise müdahale için bölgedeki dostlarına baş vurdular: Suudi Arabistan kralı Faysal finansman yönünden katıldı, Ürdün kralı Hüseyin polislerini gönderdi ve İran şahı da 3 bin kişilik bir birlik yolladı. Böylece kurtarılmış bölge olan ve iki yüzbin kişinin yaşadığı Dufara' gerçek bir jenosit uygulanmağa başlandı Böyle bir durum üzerine uluslararası basın dikkatini çekmek gerekmektedir. Filmin yapımını zorlayan nedenler bunlar. Dufar'da üç ay kaldım ve filmin kameramanı Michel Humeau, ses teknisyeni Jean - Louis Ughetto, Yemenli asistan İshak İbrahim Süleyli'den oluşan bir ekiple çektim.

Film, kurtarılmış bölgedeki durumu özetleyen renkli, bir dizi duragan plânlarla başlıyor bu sırada halk ordusundan bir savaşçının söylediği kurtuluşla ilgili bir şarkı işitilmektedir. Bu plânlar, seyircinin hem devrimle özdeşleşmesine yarıyor, aynı anda da için en başında halkın bulunduğuunu belirliyor. Film iki bölüme ayrılabiliriz; kısa olan bölüm emperyalistlerin ve onların bölgedeki yardımcılarının yaptıklarını sergiliyor; daha uzun olan ikinci bölüm kurtarılmış bölgede yapılmış röportajları kapsamaktadır. Emperyalistlerin, Körfez'deki durumu televizyonlardan elde edilen belgelerle anlatılmaktadır. Emperyalistlerle ilgili görüntüler siyah-beyaz'dır, oysa devrimin görüntüleri renklidir. Emperyalistler tarafından çekilmiş belgeler renkli olduklarında onları siyah beyaza indiriyorduk. İngiliz uçaklarının çok güzel görüntülerini vermek bana tehlikeli geliyordu. Kurtuluş savaşı veren güçlerle, ezenlerin güçlerini görüntü ve ses olarak ayırıp belirlemem bana siyasal açıdan tehlikeli gözüktü. Filmde, daha önce sözünü ettiğimiz savaşçı şarkısını söylerken kullandığımız görüntüler, karşı tarafın çektikleriydi ama şarkı mücadelede birliğe çağırıyordu. Eğer emperyalistlerin çekimlerini burada kullanıyacak bunun tek nedeni Arap halkının kendi tarihini kendisinin filme çekememiş olmasındandır. «Kurtuluş Saati Çaldı» bu bakımdan hem görüntü hem de ses olarak savaşçı bir film. Kurguda da çeşitli yerlerde çekilmiş görüntüleri gelişigüzel bir araya getirerek seyirciden tarafını seçmesini isteyemedik: bu, baskıyla özgürlüğü, adaletle adaletsizliği aynı şekilde vermek gibi bir şey olurdu. Film, burjuva «nesnelliği» anlayışını reddeden bir çatı üzerine kurulmuştur ve zafer sarhoşluğuna kapılmadan,





Henri Sını / KURTULUŞ SAATI GELDI. EMPERYALİSTLER KAPI DIŞARI

çelişkileri gizlemeden, mücadelenin güçlüğünü küçümsemeden açıkça tavır almaktadır. Halk savaşının ne olduğunun irdelemesinden yola çıkılarak filmin kurgusu tasarlanmıştır. İlk başta, bir savaşçıyla yapılan bir konuşmada bu çeşit bir savaşın sürdürülmesinin çok zor olduğu, çünkü genellikle malzeme kıtlığı olduğu ve herşeyden önce kendi gücüne dayanmak zorunluğu bulunduğu anlatılmaktadır. Bu şekilde devrimin güçlüğünün nedeni irdelenmektedir: kitlelerin harekete geçirilmesi, halk saflarının sıklaştırılması ve kadının kurtarılması. Film, bir halk savaşında, ordunun halkın hizmetinde olduğu ilkesini göstermeğe çalışmaktadır. Böylece Kurtuluş Ordusunun siyasal ve üretici rolü çokça dikkati çekmektedir. Filmin sonunda, yöneticilerin ideolojinin silâha yol göstermesi gerektiği konusundaki konferansları, Cephe'nin başarısının nedenlerini özetlemektedir. Filmin içinde bazı yazılar seyirciyi siyasal olarak görmeğe yönlendirmektedir; gerçekten de yıllardır şartlandırılmış Arap seyirciyi, filmi afyon alır gibi izlemekten kurtarmak önemli bir iştir. Filmdeki yazılar «gösteri»yi parçalamaya ve seyircinin eleştirel bakışını sürdürmeye ve onun bir sahnede birbiri pesi sıra gelen görüntüleri izlemesi yerine siyasal bir dersi yakalamasına çalışmaktadır. Fakat bunların gene de çokça koymadım, çünkü bunların sık sık gelmesi kısa zamanda sıkıcı olmaya başlayabilirdi.

Seyirciyi canını sıkarak kaybetmek kadar, eğlendirerek dağıtmaktan da kaçınmak gerekir.

Kurgu sırasında bu iki uçtan da kaçınmağa çalıştım. Örneğin Kurtuluş Ordusu savaşçıların şarkılarını filmde kullanarak olabildiğince

bölgedeki halk kültüründen yararlanmayı denedim. Bu şarkılar siyasal içerik açısından oldukça çalışılmış olmaları kadar sanatsal açıdan da başarılıydılar. Mümkün olduğu kadar da anlatıcı yerine yerel konuşmaları kullandım.

— *Arap sinemasının ne yöne doğru gelişmesi gerektiği konusunda ne düşünüyorsunuz?*

— Bu soruya cevap verebilmek için içinde yaşadığımız tarihsel dönemi tanımlamak ve aynı zamanda da sinemacı ya da değil, her Arabı bekleyen siyasal görevleri belirlemek gerekmektedir. Günümüzde Arap alemi «ulusal demokratik devrim» dönemi içersindedir. Bu nedenle birinci dereceden düşmanımız emperyalizm ve onun bölgedeki yardakçılardır; yani komprador burjuvazisi ve feodalizm. Bu Arap devriminin temelini yoksul kitleler, işçiler ve köylüler oluşturmaktadır. Öncülüğü tabii işçi sınıfı yapmaktadır. Bu dönemde destekçiler küçük burjuvazi ile ulusal burjuvazi olmaktadır. Zincirin esas halkasını güçlendirmek ve kamera-silâhımızı doğru hedefe yöneltmek istiyorsak tüm gücümüzü esas düşmana karşı birleştirmek ve sözü devrimin esas temelini yani yoksul kitlelere bırakmak gerekmektedir. Devrimin destekçileri (küçük burjuvazi ve ulusal burjuvazi) perdelerimizde yalnızca destekçi oldukları kadar yer alacaklardır; çünkü zenginler binlerce yıldan beri sanatın bütün çeşitlerinde özne ve nesne olagelmışlerdir ve bu sinemada da bulunuşundan beri gene böyle olmaktadır. Dolayısıyla içerik açısından, ellerini temiz tutmak isteyen, gözlerini yuman, kulaklarını tıkayan zenginlerin kullanması ve tüketmesi için tarafsızlarca yapılan bir sinema halkın düşmanıdır.

Ulusal baskıları kadının ezilmesi dahil her çeşidi ile açıklamayan, ulusal kaynaklarımızın yağmasından, sefaletten, çekilen açılardan söz etmeyen her sinema çalışması bizim düşmanımızdır.

Tarihin zorlamalarına (gereklerine) sırtını dönerek şimdiki zamanda kaçmak demek olan geçmişin efsanevi seyrine sığınan her sinema çalışması bizim düşmanımızdır. «Evrensel» denilen sorunlara toplumsal ve ulusal boyutlarda eğilmeyen her sinema çalışması bizim düşmanımızdır. Örneğin, «masum bir biçimde» aşk duygularından söz etmek mümkün değildir, çünkü kadının erkekle eşit olduğu bir toplum ile kadının bir erkeğin esiri, lüks bir hayvanı ya da emrindeki salt yük hayvanı olduğu bir toplumda bu aynı değildir. Bunlar içerikle ilgili olan konular.

Biçim açısından ise, ancak hazırlıklı olanların izleyebilecekleri ya da düşünceye kadar zamanı, olanlar için yapılmış «anlaşılmaz» her türlü sinema çalışması bizim düşmanımızdır.

Bayağı olan, şematik ve kahramanlık gösterisi yapan, demagojiye baş vuran her türlü sinema çalışması bizim düşmanımızdır.

Mükemmel sanat yapıtı anlayışının manevi zorbalığını taşıyan, yeni içerikler için yeni biçimler aramayan her sinema çalışması bizim düşmanımızdır.

Zenginler için ve zenginlerce saptanmış entelektüel ve estetik geçerliliklere yaslanan her sinema çalışması, karşı tarafın ahlak değerlerini, simgelerini, işaretlerini kullanan her sinema çalışması bizim düşmanımızdır.

Sinemacı sorumluluğumuzu ihmal edemeyiz ve görüntülerin, seslerin yarattıkları müthiş etkileri bilmezden gelemeyiz. Emperyalistler kendi açılarından bu olasılıkları hiç küçük görmemektedirler. Şu sıra uygarlığımız adına ölümcül bir tehlike oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla özgürlük düşmanlarına karşı bağışlamazlıkla kendimizi silâhlandırmanız gerekmektedir. İlkemiz şu olmalıdır: bizimle birlik olmayan, bize karşıdır.

Pratiğimiz ise: İdeoloji alıcıyı yönetmelidir.

(Hemi Surla Monique Hennebelle tarafından yapılan bu konuşma Pesaro Şenliği bültenlerinden alınmış olup Cahiers du Cinéma dergisinin 253. sayısında yayımlanacaktır.)

## Arap körfezinde kurtuluş savaşları ve Dufar'da olanlar

Umman Sultanlığının güney eyaleti olan Dufar, bütün XIX. y.y. ve XX. y.y.'nin başlarında İngiliz sömürgeciliğine ve Umman Sultanına karşı kurtuluş savaşları vermiştir. Fakat 1932'den sonra İngilizler ve Sultan burada sürekli olarak otoritelerini yerleştirmişlerdir.

Bu güney bölgesi Umman'ın geri tarafından 800 km. lik bir çölle ayrılmıştır ve halkı yerel bir dil kullanır. Devrim hareketi başlamadan önce yöre insanları geçimlerini büyük baş hayvan yetiştirerek ve yabancı meyve toplayarak sağlıyorlardı; balıkçılık ve tarımı küçük düşürücü buldukları için yapmıyorlardı. Sahildeki şehirlerde önemsiz ticaret işleri yapılabiliyordu. Elde edilebilen kazanç Sultan tarafından (1932 ile 1970 arasında despot Said Ben Taymur) sözümona üretimden vergi diye alınıyordu ve bu hayvan yetiştirmede ve balıkçılıkta % 80'e kadar varıyordu. Sultan böyle bir ekonomik ve toplumsal yapının ayaklanmalara karşı en iyi garanti olduğuna inanmıştı. «Köpekler ne kadar aç olursa o kadar boyun eğgerler.» sözünü kendine şiar edinmişti. Ayrıca Sultan en verimli topraklara el koymuştu, yalnızca onun sulama tesisleri vardı ve halkın su kaynakları dinamitle havaya uçuruluyordu. Fakat Sultan bunlarla da yetinmiyor ve kabileler arasındaki düşmanlıkları körüklediği gibi batıl inançların da sürmesine çalışıyordu, örneğin her türlü ilâç kullanmak, transistör gibi şeyler hele gazete, yasaktı (kırsal halkın hemen % 100'ü okuma yazma bilmiyordu). Dufar halkının dışarıyla her türlü ilişkisini kesmek için onların Umman'daki ya da diğer emirliklerde-

ki petrol alanlarına gidip çalışmalarını da yasaklıyordu. Bu nedenle Dufar halkının ekonomik durumu her geçen gün kötüleşiyordu ve yaşamalarını sürdürülebilmek için gizli yollardan dışarıya göçüyorlardı. Bu işçiler böylece Arap Ulusal hareketlerinin, Baas'ın, Nâsırcılığın ideolojilerini tanımayla başladılar. İşte bu işçilerdir döndüklerinde ilk mücadele yuvalarını oluşturanlar, örneğin 1962 yılında kurulan bölgesel nitelikli (Dufar Dufarlılarıdır) dernek gibi. Ulusal Arapların az sayıdaki mücadele hücreleriyle, Dufar özgür askerler örgütü 1965 yılında Dufar Kurtuluş Cephesini kurdular ve 1 Haziran 1965'te birinci kongreyi toplayarak, 9 Haziran 1965 de silâhlı mücadeleyi başlattılar (o sıralar Dufar da petrol arama sondajları yapan şirketlere saldırıya geçtiler, hükümet kuvvetlerine baskınlar yaptılar), fakat genel olarak silâhlı mücadele pek gelişme kaydedemedi, feodal ve kabile zihniyetinden kurtulamayan halk ilgisiz kaldı. Sultan'a karşı girişilen başarısız suikastten sonra karşı hareket bütün şiddetiyle harekete geçti: Toplu katliamlar, yakılan evler, el konulan hayvan sürüleri, koyunların dinamitlenmesi, etrafı dikenli tellerle çevrilen şehirler... Fakat bu ezme işlemi geri tepecektir çok geçmeden. DKC'ne ilk katılan Sultanın esirleri arasında olmuştur, halk için ise artık sonu olmayan sefalet ile kurtuluş mücadelesine katılmak dışında bir seçenek kalmamıştır.

Orta doğudaki Araplar arasındaki konjonktür, özellikle de Güney Yemen'in İngiliz sömürgeciliğine karşı 1967'deki zaferi ve bağımsızlığını elde etmesi gibi gelişmeler, ayrıca silâhlı mücadelenin karşılaştığı güçlükler DKC'ni ideolojisi, yapısı ve yöntemleri üzerine düşünmeğe yöneltti. İkinci kongrede (Hamrin, Eylül 1968) bölgesel eğilimler terk edilerek uzun vâdeli geniş bir strateji saptandı. Kongre'de onaylanan başlıca maddeler şunlardı:

#### 1) *Strateji olarak :*

- Emperyalizmi, gericiliği, feodalizmi ve burjuvaziyi yok etmenin tek yolu olarak örgütlenmiş devrimci şiddetin benimsemesi;
- Cephenin isminin «İşgaledilmiş Arap Körfezinin Halk Kurtuluş Cephesi» olarak değiştirilmesi, Arap körfezinde devrimci daha geniş bir stratejinin uygulanması ve Dufar'daki mücadele ile işgal edilmiş Arap körfezindeki diğer halkların mücadelelerinin birleştirilerek devrime gerçek anlamının kazandırılması;
- Bölgesel birliğin gerçekleştirilmesi için işgal edilmiş Arap körfezindeki devrimci halk organlarının birleştirilmesine çalışılması;
- Kadının kurtarılması için çalışması.

#### 2) *İdeoloji olarak :*

- Yoksulların emperyalistleri, sömürgecileri, feodalizmi, burjuvaziyi yenmek için girişecekleri tarihsel mücadelenin ifadesi ve gerçeklerin ve halkın içindeki çelişkilerini irdelenmesinin bilimsel yöntemi olan bilimsel sosyalizmin kabul edilmesi.



Kongre Filistin Direnişini sürdüren Filistin halkının mücadelesi ile uluslararası emperyalizme, feodal, burjuva rejimlerine karşı lâtın Amerika'da Asya'da, Afrika'da halkların giriştiği haklı mücadelelerin kesin olarak desteklenmesine de karar verdi.

Bu kongreden sonra silâhlı mücadele daha bir güçlenmiştir, ayrıca Demokratik ve Halkçı Yemen Cumhuriyetinin bağımsızlığına kavuşması da Dufarlılara hem emniyetli bir arka, hem de her türlü yardımların gelebileceği bir alan oluşturmuştur. İki yıl kadar sonra, Dufar'ın % 90' kurtarılmıştı. Bu arada, doğrudan müdahaleci İngiliz sömürgeciliği 1970 lerde son bulacak, «dostluk anlaşmalarıyla» sözde Umman'a vefemirliklere bağımsızlık verilecektir. (Arap Emirlikleri Federasyonu'nun oluşturulması). Said Ben Taymur'un yerine de rejime daha «modern» bir görünüş versin diye İngiliz kolejlerinde okutulmuş oğlu Kabus getirilecektir. Fakat bütün bu ani değişiklikler hiç bir şeyi değiştirmeyecek, halka uygulanan baskılar artacaktır. Bu gün Umman'da kullanılan bir deyiş çok anlamlıdır: «Said Ben Taymur'un ruhuna rahmet, o oğlunda çok daha iyidi».

Devrimin hızla gelişmesi, bölgesel ve uluslararası konjonktürler yeni hedeflere doğru itiyordu hareketi, yani savaşın coğrafi ve toplumsal olarak yaygınlaştırılmasına. 9 haziran 1971 de yapılan üçüncü Kongre (Rakhint) bu gereksinmelere karşılık vermek üzere bir Ulusal Demokratik Devrim Programı önerdi, buna göre Arap körfezindeki ve Umman'daki bütün anti-emperyalist toplum katları tek bir cephede birleştirilmek isteniyordu. Kongrede alınan başlıca kararları özetliyelim :

- 1) Cepheye rehberlik edecek bir marksist-leninist devrimci halk partisinin kurulması;
- 2) Devrim üç ögeden oluşmaktadır: köklü yabancı eğemenliğine karşı ulusal kurtuluş için devrim, toplumsal devrim ve kültürel devrim;
- 3) Dufar geleneksel Arap ulusalcılığından ayrılarak enternasyonalist bir çizgi ve sınıfsal bir tavır takınmak istemektedir;
- 4) Cephe Çin - Sovyet anlaşmazlığında taraf olmayacaktır;
- 5) Arap âlemindeki bütün ulusçu ve ilerici güçlerin birleştirilmesi;

Bu kongreden bir kaç ay sonra Arap İşçi Partisi, Cepheye katıldı. Bu şekilde körfez ve Umman halkları her geçen gün daha kalabalık olarak mücadeleye katılmaktadırlar.

1971 yılının sonlarında Ahlis'te 4. Kongre toplandı, Burada (Umman'da daha önceden varolan) «Arap körfezi ve Umman Demokratik Ulusal Cephesi» ile «İşgal edilmiş Arap Körfezi Halk Kurtuluş Cephesi» birleştiler ve «Arap Körfezi ve Umman Halkı Kurtuluş Cephesini» kurdular, yönetim kurulu da bu kongre sırasında seçildi. Ayrıca kongre çalışmalarını sırasında demokratik ve ulusal bir çalışma plânı (national-democratic working plân) hazırlandı ve onaylandı. Aşağıya bölgeyle ilgili (yani körfez bölgesi) uygulanacak kararları aktarıyoruz:

- Bölgeyi her çeşit sömürgecilikten kurtarmak, tam bağımsızlığı sağlamak ve otokratik, tribal rejimleri yok etmek;
- Bölge de siyasal birliği gerçekleştirmek ve bölünmelerle mücadele etmek;
- Her çeşit feodalizm artıklarını yok etmek, toprağı elinden alınmış çiftçilere topraklarını geri vermek, kolektif çiftlikler ve kooperatifler kurmak;
- Esirliğı ve her türlü esir ilişkilerini kaldırmak;
- Demokratik ve halkçı iktidarı yerleştirmek;
- Komprador burjuvazinin sömürüsüne ve etkilerine son vermek;
- Her çeşit yabancı tekellerini kaldırmak;
- Ulusal pazarı uluslararası kapitalist her çeşit pazar ilişkilerinden kurtarmak;
- Bağımsız ve ulusal ekonomiyi sağlam bir tarım ve sanayi temeline oturtmak;
- Halkın özgürlüğünü sağlamak ve kitlelerin isteklerine cevap vermek (Çünkü devrimin gerçek sahipleri onlardır);
- Halkın tüm askeri ve siyasal enerjisini harekete geçirmek;
- Güçlü bir devrimci ordu kurmak;
- Kırın geri kalmasına yol açan şehirler ayrımını kaldırmak;
- Gerici ve sömürgeci kültürle mücadele etmek ve devrimci, ulusal bir kültür yaratmak;
- Kadını her çeşit siyasal, toplumsal, ailevi baskılardan kurtarmak;
- Toplumsal adaletsizliklerle ve bozukluklarla mücadele etmek;
- Okuma-yazma bilmemekle, batıl inançlarla mücadele etmek;
- Yabancı topluluk ve azınlıkların bütün haklarını korumak;
- İnanç özgürlüğünü sağlamak.

**NOT :**

Arap Körfezi dünya petrol rezervlerinin 2/3'sine sahiptir. Bugün bunun ancak 1/4'ini üretmektedir. İngilizler körfez petrolünün % 30'unu ellerinde bulundurmaktadırlar. Amerikalılar ise % 60'ını. Körfez petrolü sanayileşmiş ülkelerin enerji kaynağı olarak stratejik bir öneme sahiptir. Avrupa körfezden petrol ihtiyacının % 50'sini, Japonya % 90'ını sağlamaktadır, ayrıca Amerikanın Çin Hindi'ndeki savaşları da tamamen körfez petrolüne dayanmaktadır.

Fakat, herşeyden önce, dünya emperyalist ekonomisinin anahtarları petrol sanayilerinin çıkarlarına bağlıdır, çünkü üçüncü dünyanın kaynaklarının yağması içinde en çok kâr bırakan sektör burasıdır.

(Pesoro Şenliğı bültenlerinden alınmıştır)

Çeviren : ENGIN AYÇA

## EMPERYALİST SİNEMAYA KARŞI

«Cinema e Cinema» adlı İtalyan dergisinin yavaş olduğu bir derlemeden çevrilen aşağıdaki yazılar, biri Avrupa'nın ileri kapitalist ülkelerinden Fransa'nın, öbürü de Amerikan emperyalizminin etkisi altındaki üçüncü dünya ülkelerinden Brezilya'nın birer önemli sinema temsilcisinin (Jean-Luc Godard ve Glauber Rocha) «siyasal sinema» üstüne 1969 ve 1972 yıllarındaki görüşlerini yazıya vermeyi amaçlamaktadır. — Y.S.

*R O C H A 1969 :*

Godard bir Western «çevirmektedir», bana siyasal sinemanın ne yöne gittiğini sorar.

İlk gün alıcının karşısında kendimi kolları iki yana açık olarak buldum : bilinmeyen serüvene doğru bir yön işaret ettim, sonra da «üçüncü dünya sineması» na doğru bir yönü; takat sonradan Godard sahneyi bir kez daha çekmek istediğinde bir şarkı söyleyerek, dikkatli ve güçlü olmak gerektiğini, çünkü ölüm karşısında korkmaya zaman olmadığını söyledim. Beni siyasal sinemanın gidişi üzerinde sorguya çeken insan şimdi «üçüncü dünya» ya doğru gidiyor, fakat soara arkama doğru dönerek bilinmeyene ve serüvene yollanıyor ve ben ilk çekim günü söylediğim sözleri tekrarlamıyor ve herşeyin tehlikeli, herşeyin kutsal ve harika olduğunu söyleyen Veloso'yla Gil'in şarkılarını söylüyorum, bu şarkı, konuşmaya gelince solcu sözler edip sağcı filmler yapan siyasal sinemacıların kendi kendilerini yüceltmelerinin belirtisi değildi ama sıkılma, utanma duymadan başlıca strüktürlerin diyalektiğini bildiren bir şeydi.

Eğer sinema yapmak bir suç değilse, benim kendime özür aramam gerekir, fakat Berlin Şenliği'nde Water Lima Junior'un «Brazili Ano 2000» i (yamyam tropikalizminin yeniliğinin kendi kendini utanma ve sıkılma duymadan tartışma için ortaya koyması) gibi tehlikeli bir filmi öğrencilere ışıklatan terörizme saldırmam gereklidir; aynı şekilde Roma'da «Partner» filmine ya da Jean - Marie Straub'un devrimciliğinden kuşku duymaya cesaret ettiren ve Amerikan sinemasının popüler (halkçı) estetiğinden çok daha gerici olan ahlâksal gerçekçiliği, eleştirel gerçekçiliği, sosyalist gerçekçiliği tercih ettiren terörizme.

Çünkü, Çin için çok temel olan ama Avrupa'da çılgınlığa dönen bir kütür devrimi adına, faşist sansür gibi baskı mahkemelerini doğuran kolektif isteriden de çok daha önemlidir istenilen sonuca varmak, geçerli olmak. Bu nedenle Hirszman'a şunu sordum, Marx'tan ve onun bütün yorumcularından sonra Avrupa yeniden benzer bir durum içinde nasıl bulunabiliyor. Godard «stop» diye bağırmadan önce, «alıcının» önünde onun Aizenştayn'dan sonraki en büyük yönetmen olduğunu ve tehlikeli, kutsal ve harika olan durumu karşısında hiçbir utanma duymaması gerektiğini söylemek istedim.

(Cahiers du Cinéma, 1969)

GODARD - SOLANAS 1969 : Aydın, Sinema, Devrim,

Godard — Bir devrimcinin görevi devrim yapmaktır diyor Kübalılar. Devrimci sinemacının görevi nedir?

Solanas — Sinemayı bir silâh, bir tüfek olarak kullanmak, filmin kendisini devrimci bir olgu, bir olay, bir eyleme dönüştürmek. Sizce bu görev ya da uzlaşma nedir?

G. — Tamamen militan olarak çalışmak, daha az film yapıp, daha fazla militan olmak. Bizde bireycilik üzerine eğitim gördüğü için bir sinema adamı için bu çok zordur. Bu nedenle sinemada da sıfırdan yola çıkmak gerekmektedir.

B. — Senin «Mayıs 68» den sonra tuttuğun yol örnek alacak bir şey : bu konuda bizim Lâtin Amerikalı arkadaşlar için birşeyler söylemeni isteyeceğim.

G. — Bızim bir çoğumuz için «Mayıs» ayı harika bir kurtuluştur. Biz, kendi gerçeğini kabul ettirdi, bizi sorunları değişik bir biçimde koymaya ve söz ettirmeye zorladı. «Mayıs» tan önce, burada Fransa'da, bütün aydınlar birtakim özürlerin arkasına saklanarak, araba sahibi olmayı, apartmanlarındaki sıcak, iyi yaşamlarını sürdürüyorlardı... Ama «Mayıs» çok basit bir sorunu ortaya koydu, yaşama biçimini değiştirmeyi, düzenle bağları koparmayı. «Mayıs» birçok aydını, bir işçinin bir greve, bakkala olan dört aylık borcunu düşünerek katılmaması gibi bir duruma içine soktu. Truffaut gibi içtenlikle yaşamlarını değiştirmek istemediklerini söyleyen yönetmenler de oldu, Cahiers'ciler gibi iki yanlı oyunlarını sürdürenler de...

S. — Fransız sinemasının, Avrupa sinemasının durumu nedir öyleyse?

G. — Bir Avrupa sinemasının bulunmadığını söyleyeceğim önce, her yana yayılmış bir Amerikan sineması var yalnızca. Tıpkı nasıl bir İngiliz sanayisi yoksa ve onun yerine İngiltere'de film üreten Amerikan sanayisi varsa; aynı şekilde senin de dediğin gibi, bir Arjantin kültürü yerine, Arjantinliler aracılığıyla ürünlerini işleyen bir Avro - Amerikan kültürü varsa, gene aynı şekilde Avrupa değil, bir Amerikan sineması var. Sessiz sinema döneminde örneğin bir Alman filmi, bir İtalyan ya da Fransız filmiyle karıştırılmıyordu. Bugün ise bir Alman, İtalyan ya da Amerikan filmi arasında hiçbir fark yok. Ortak - yapım olarak çalışılıyor: İtalyan Westernleri, Rusya'da çevrilmiş Amerikan filmleri.. Herşey ABD tarafından denetleniyor, herşey Amerikanlaştırılıyor. Bunun anlamı nedir ? Bütün Avrupa sineması yalnızca satılsın, para getirsin diye yapıyor. «Sanat» sineması da, «Deneme» sineması da aynı durumda. Bu da herşeyi çarpıtıyor.. Rusya'da bile, dar, sınırlı yerlerde gösteriliyor olsa da, bu sinema politbüro bürokratlarınca satılsın diye yapılıyor. Yani aynı şey gene.. Bu şekilde bir film somut bir durumun somut tahlili sonucu çıkmıyor ortaya, gerçekten de başka şeyler oluyor.





Jean - Luc Godard ve Fernando Solanas

S. — Ne oluyor?

G. — Bireysel bir hayaletmenin (imagination) ürünü oluyor, ki zaman zaman oldukça üretken ya da oldukça «sol» dur bu... Fakat satılacak bir üründür sonuçta; bu da hayaletmenin (tasarlamının) satılabilmesi ve geçerli olabilmesi için tek yoldur. Bu nedenle Antonioni, Kazan,, Dreyer, Bergman, hatta Fransa'da kötü bir yönetmen olan Delannoy arasında bir ayrım yoktur. Nitelik farklılıkları vardır ama temelde aynıdırler. hepsi de egemen sınıfların sinemasını yapmaktadırlar. Ben de on yıl boyunca hep bunu yapmıştım... Her ne kadar düşündüğüm şeyler başka idiyse de. Benim sinemamı da aynı şey için kullandılar.

S. — Yönetmen burjuva sinemasının bir kategorisi midir?

G. — Tamamen. Yönetmen tıpkı üniversitedeki kürsü sahibi kişiler gibidir.

S. — Bu yönetmen sinemasını (cinema d'auteur) ideolojik olarak nasıl tanımlarsın?

G. — Nesnel olarak gericiyle anlaşmış bir sinemadır.

S. — Temsilcileri kimlerdir?

G. — Fellini, Antonioni, Visconti, Bresson, Bergman...

S. — Ya gençler?

G. — Fransa'da «Mayıs» tan önceki ben, Truffaut, Rivette, Demy, Resnais.. Hepsii.. İngiltere'de Lester, Brook.. İtalya'da Bertolucci, Pasolini... Polanski... Kısaca herkes.

S. — Önceden yaptığın sinema ile bugün yaptığın arasındaki fark nedir?

G. — Şimdi siyasal mücadeleye bilinçli bir şekilde katılan bir sine-

ma yapmak istiyorum. Önceden duygusal, bilinçsiz... sol birşeydi, ama sağ noktadan hareket ediyordum, bir burjuvaydım, bireyciydim. Sonradan duygusal olarak sola yaklaştım ve köklü, devrimci, parlamento dışı solu seçmeye kadar vardım; tabii bunun bütün çelişkilerini taşıyarak...

S. — Ya sinema olarak?

G. — Sinemada sürekli olarak hiç yapılmayana yapmaya çalıştım, hatta düzeni içindeyken bile. Şimdi «yapılmayana» devrimci mücadelelerle birleştirmeye uğraşıyorum. Önceden benim araştırmalarım bireysel bir mücadeleydi. Şimdi yanılıp yanılmadığımı, niçin yanıldığımı öğrenmeye çalışıyorum; doğrusam, niye doğruyum. Yapılmayana yapmaya çalışıyorum, çünkü sinemada, yapılanlar pratikte hep emperyalizmin ürünüdür. Doğu sineması emperyalisttir; Küba sineması - Santiago Alvarez ve bir iki belgencinin dışında - genel olarak emperyalist mo- dele göre iş gören bir sinemadır. Sovyet sineması kısa bir sürede emperyalist oldu, bürokratikleşti, buna karşı ancak birkaç yönetmen mücadele edebildi: Aizenştayn, Dziga Vertov ve daha pek bilinmeyen Medvedki... Şimdi ben işçilerle birlikte sinema yapıyorum, ancak onlara şunu da söylüyorum: «Dikkat edin! Bizzat bu sinemayı sizin yapmanızdan çok, pazar günleri düzenin sinemasını tüketmeye gitmemeniz gerekmektedir. Bu bizim görevimizdir ve «sinemacıların mücadelelerine» bir çeşit yardım etmemizdir». Kısaca şu sonuca vardım: Sinemanın görünüşünün çok karmaşık, çok karışık olmasına karşın, sinemanın içinden olmayan kimselerle «film çevirmek» gerekiyor, perdede gördüğüyle, kendi arasındaki ilişkileri anlamaya çalışan kimselerle.

(Cine del Tercer Mundo, 1969)

*ROCHA 1972: Karşı - sinema, setleri işgal etmek, makinelere el koymak.*

Rocha — 60 yıllarında sinema ilginç bazı araştırmalara yöneldi; fakat artık bütün bunların hepsi yokedildi. Eski birşeydi, yorucu, entelektüalist, halka ulaşamayan (popüler olmayan) birşey. Oysa iyi filmler halka ulaşmazlar.

Soru — Ya halka ulaşanlar (popüler olanlar)?

R. — Onlar emperyalizminkilerdir. Ben şahsen sinema karşısında şaşırıldım kaldım. Kapitalizmde her ilişki çarpıtılmıştır, bu sinemanın kökenlerinde olduğu kadar onun kullanılışında da öyledir.

S. — Bütün bunlarda özgül sorumluluklar da var, değil mi?

R. — Bu durumun sorumluları yönetmenlerdir, yazarlardır, müzikerlerdir. Burjuva kültürünün bir ortaklığıdır bu, gerçekten korkunç olan bir ortaklığı.

S. — Öyleyse ne yapmalı?

R. — Grev.

S. — Grev mi? Niye?

R. — Çünkü bunlar sınıf bilinci olmayan sınıfsal güçlerdir; bu nedenle emperyalizm karşısında teslim oluyorlar.

S. — Ya yönetmenler?

R. — Yönetmenler de öyle. Onlar sana şöyle diyorlar: «Filmleri yapmak için yapıyorum. Apartman kirasını ödemem gerekiyor». Bunlar emperyalizm için çalışan insanlardır; bu şekilde durumlarını kurtarmaya çalışıyorlar, bu şema için yeteneklerini, ehliyetlerini, tekniklerini satıyorlar.

S. — İtiraz ederler mi kolayca?

R. — Hemen itiraz ederler; şöyle derler: «Sinema zaten bir bataklık. Hiçbir çıkış yolu yok.» Fakat sınıf anlayışından yola çıkarak hiçbir zaman tavır almazlar. Godard bunu yapabilen pek az kişiden biridir.

S. — Ya sen, grevde misin?

R. — Evet, grevdeyim.

S. — Diğerleri de öyle mi?

R. — Diğerlerinin de greve katılacaklarını sanıyorum. Birçoklarının.

S. — Yani sinema bitti mi?

R. — Sinemanın bitmekte olduğunu söylemedim. Sinema yapanların çoğunluğu sağcı kimseler. Bunlar bunu yapmayı sürdüreceklerdir. Fakat bunu bitirmenin tek yolu, emperyalist sinemayla, düzen içinde hiçbir film yapmamaktır. Bu sorunun radikal yanındır. Ama bir sınıf siyaseti için, daha somut olan başka yapılacak şeyler de var.

S. — Neler örneğin?

R. — Grev yapmak, setleri işgal etmek, makinelere el koymak.

S. — Bu arada film çevirmek yok mu?

R. — Yapımcılara yeni kârlar getirecek filmler çevrilmeyecek. İşçilerin fabrikalarda yaptıkları gibi daha somut, kesin sabotaj eylemleri gerçekleştirilecek. Kısacası kapitalist sinemanın içinde sınıf mücadelesini kökleştirmek.

(Cuba International, 1972)

*GODARD - GORIN 1972 : Brecht'ten yola çıkmak.*

Ne eleştirel gerçekçilik, ne de Sovyet gerçekçiliği (biri burjuva değeri, öbürü ise burjuvalaştırılmışı); biz Brecht'in kuramlarına daha yakın olan yeni bir gerçekçilik aradık. Bu, yapımdaki kendi gerçek koşullarını saklamıyor. Filmin birinci kısmında bu böyledir (Tout va bien). İdeolojik ve ekonomik gerçeğiyle birlikte, hikâyenin ağırlığını, kendi işlevini, oyuncularını da; hepsini birlikte anlatmaktadır. Madem ki sürekli olarak kendisini irdeletecek ve seyirciyi gerçeğe geri yollayacak bir hikâye kurmaktadır söz konusu olan; film de işte buradan yola çıktı. Evet «Tout va bien» tarihsel bir filmdir, 1972 Fransa'sında geçmektedir olaylar ve film de o zaman çekilmiştir.

Film 1968 sonrasında toplumun çelişkilerini göstermektedir. Kendi olanaklarımızla gerçekleştirdiğimiz bir siyasal irdelemenin ürünüdür. Seyirci sinemada olduğunu hiçbir zaman unutmaz. Kişilerle hiçbir zaman bütünleşemez. Mesafeli bir filmdir ve tekrar ediyorum, Brecht'ten yola çıkmaya çalıştık sürekli olarak, ama başka bir çağda yaşadığımızı da unutmadık.

(Le Monde, Nisan 1972)

Çeviren : ENGIN AYÇA

# Soruşturma

## Toros Dağları'nda Sinema Soruşturması

Osman ŞAHİN

### 1 - Sinema Çerçileri

*ADI: MUSA ÖZDER. Yaşı 46. İlkokul mezunu. 16 mm. lik makina sahibi. Toros dağlarında gezginci sinemacılık yapıyor.*

— *Ne zamandanberi sinemacılıkla meşgulsünüz?* Epey oluyor. Mersin sinemalarında makinistlik yaptım yıllarca. Ama karın doyurmadı. Hem bıktım artık emiraltı olmaktan. Sonra babadan kalma öküzü tarlayı sattım. Niyetim bir sinema açmaktı köyüme. Ama ters gitti. Tuturamadım. Dedikodu yaptılar. «Sinema ahlâksızlık getirir» dediler. «Adama, çiftini- çubuğunu sattıran meretten seyredene hayır gelmez» dediler. Ben de, kızdım. Canınız isterse dedim. Gittim Arslanköy Belediyesiyle anlaştım. Açtım ÖZDER SİNEMA'yı.

— *Oraya da ilk siz mi götürdünüz sinemayı?* Evet eski bir halkevi vardı. Elektriği vardı. Köy de oldukça büyük... İki yıldan fazla iş yaptım orada.

— *Sonra ne oldu?* Köylüler uyandı. Baktılar ki, sinemacılıkta para var. Zengince olanın biri kalktı, hususi sinema inşa ettirdi. 35 mm lik makina aldı. «ARI SİNEMASI» diye açtı Epey sürtüştüysek de, rekâbete dayanamayıp terkettim orasını. Şimdi elde makina, çerçiler gibi köy köy dolaşıp duruyoruz işte.

— *Kaç köye gidiyorsunuz?* Vallahi yediden fazla. Yavca, Kavaklıpınar, Tırtar, Arpaç yaylası, Sunturas, Yüksekoluk, Kızılbağ köylerine gidiyorum. Bazan yukarı Yörük yurtlarına da çıktığım oluyor fakat geceleri sivrisinekten uyumuyor.

— *Peki zor olmuyor mu, hergün bir başka köye taşınmak?* Olmaz olur mu kardeşim. Ama ne yaparsın ki ekmek parası diye direniyoruz işte. Yalnız Yavca'yla Kavaklıpınar'da biraz rahat ediyorum. Çünkü elektriği var. Ama diğerlerine motor götürmek yok mu, öldürüyor adamı. İki eşeğim var. Birine motoru yüklüyorum. Altı-yedi beygir gücün-



de hafif zaten. Diğerineyse kendim binip, makinayı da kucağıma alıyorum. Bereket, köyler öyle uzak değil. Yedi-sekiz kilometre...

— *Yer sorununu nasıl hallediyorsunuz yaşadığınız köylerde* Her köyün okulu vardır. Zaten ben yazları çalışıyorum. Kışın kardan varılmaz. Eğer öğretmenle anlaşabilirsem okulda, değilse dıştan okulun duvarına, da olmazsa iki çam ağacının arasına perdemî geriyorum. Makinanın altına da masadan-sandalyeden bir şeyler uydurdum mu, tamam oluyor. Fakat film oynarken, bazan çıkan rüzgârdan perdenin düştüğü de oluyor.

— *Seyirciler? Seyircileri nereye oturtuyorsun? Yere...* Evinden çulunu-çaputunu alabilen gelip kuruluşu toprağa. Onlara göre dirsek keyfi; yan gel yat... Hatta bazan öyle işler oluyor ki, Öteğün Tırtar köyünde film oynatırken, atlı-eşekli bir gurup köylü geç vakit tarladan dönüyorlarmış. Köy meydanında benim filmi görünce durdular Hususi atın eşeğin üstünden seyrettiler filmi.

— *Çok ilginç.. Genellikle hangi tür filmler oynatıyorsun? Veya köylüler nasıl film istiyor?* Dini, tarihi, bir de köy filmlerini. Meselâ, İslâmın nuru / Hazreti Ömer / Hazreti İbrahim / Hazreti Yusuf / Mevlütün doğuşu / falan...

— *Niçin öyle dini filmler?* Mecbursun kardeşim. Meselâ ilk gittiğim Kızılbâğ köyünde kuran kursu varmış. İmam karşı çıktı. Sinema şeytan işi, ahlâksızlık işi dedi... Ben bunu bildiğimden «Mevlütün doğuşu»nu koydum ilkin. Hatta mevlüt şekeri, kolonya bile döktüm seyirciye. Parasını da almadım. Bu sefer imamın hoşuna gitti. Tuttu, tüm köylünün filme gelmesini sağladı. Dolup taşıtı meydan. Filmde ezan okunduğu vakit seyirciler de ayağa kalkıyordu. Yaşlılarsa tekbir getirip ağlıyordu. Mecbursun yani dini filmler oynatmaya. Sonraları seyirci filme alışınca köy filmleri getiriyorum. Daha sonra da istersen kadın oynat.. Köylü bir ke-re alışmış. İmamın falan gücü hak getire...

— *Paraları nasıl topluyorsun?* Benim için zor olmuyor. Bazan film kopunca araya girip topluyorum. Bazan da, en heyecanlı yerinde filmi koparıyorum. Şapka elde, dilenci gibi, gönlünden ne koparsa, diyorum. Fakat 150 kuruştan aşağısını kabul etmiyorum. Bazan parası olmayınca bedel olarak yumurta, bulgur vermek istiyor. Ama yüküm ağır oluyor. Üstelik de bana para lâzım..

— *Günlük kazancınız ne kadar?* Seksenle-yüz arası değişiyor. Film leri hafta sonu gidip Adana'dan getiriyorum. Beher filme 50/60 lira ödüyorum. Köylerde belediye rüsumu, vergi falan olmayınca kurtarıyor. Geçinip gidiyoruz.

*SAMI DÜNDAR: Aslanköylü. ARI sineması sahibi. Baba-oğul arıcılıktan gelme. Onun için ARI koymuş işletmesinin adını. 90 koltuk balkonunda 290 koltuk da salonda olmak üzere 380 seyirci alıyor. Yaz-kış çalışıyor. Salonda kıştan kalma üç adet talaş sobası var. Duvarlara gürlütlüğü emsin diye ot hasırlar asılmış. Yerler numarasız. İlk gelen oturuyor. Perde üstünde «Şekerbank» yazısı var.*

*Ayrıca gene duvarlara köy kahvelerinde rastlanan devlet büyükle-  
rinin renkli resimleri asılmış. Atatürk ve bayrak için özel köşe yapılmış  
Yılmaz Güney'in resimleri göze batıyor.*

— *Nereden geldi bu sinema açma fikri aklınıza?* Vallahi köy büyü-  
dü. Bizden önce ÖZDER sineması vardı. Baktık geliri de iyi gidiyor.  
Bari dedim köylümüzün parası başkasına gideceğine bizde kalsın... Pa-  
ra döktüm. İnşaata başladım. Ama çok mücedaleli oldu.

— *Ne gibi?* Biz CHP. liyiz Köy belediyesiyse AP. li. Onlar Özder si-  
n masını tuttu. Binamızın inşaatında suyumuzu kestiler. Bitince sine-  
maya ruhsat vermediler. Oysa sinemamızın seyirci kapasitesi büyüktü.  
Bu hesaptan belediyenin rüsum geliri de fazla olacaktı. Bunu bildikleri  
halde sırf partacılık olsun diye kuzgun fikirlilik ettiler. Sonunda sinema  
işletme hakkını açık arttırmaya çıkarmak zorunda kaldılar. Zaten iste-  
diğimiz de buydu bizim. Sermaye zoruyla üstümüzde kaldı. Böylece Öz-  
der sinema kapandı. Kapandı ama gene de rahat yüzü vermiyorlar. Mü-  
zik yayını yaptırmıyorlar. Dışarı sese izin vermiyorlar. Köylü rahatsız  
oluyca ezan sesini duyamıyor diyorlar. Oysa Özder sinema zamanında ta-  
dağlara vuruyordu müziği.

— *Ne tür filmler oynatıyorsunuz?* Alı Yemeni, Kozalı Gelin, Zalim  
Avcı, Kaderin Esiriyiz, Çirkin Kral, Acı Kader, Rabia, falan...

— *Yabancı film getirtmiyor musunuz?* Olmuyor. Sinemaskop Ob-  
jektifimiz yok daha. *Seyirciyle aramız nasıl?* Vallahi iki günde bir seyirci  
bitiyor. Adana'dan gidip filmi değiştiriyoruz hemen. Genellikle ucuz,  
yerli filmler alıyoruz. 250, 300 lira falan... Bir de köylüler çok sigara  
içiyor. Göz gözü görmüyor film oynarken.

— *Sizce sinema köylünün günlük yaşamında ne gibi izler bırakıyor?*  
Bir kere köy kahvelerinde kumar - kâğıt oyununu yarı yarıya kestiğimize  
inaniyoruz. Bu yüzden kahvecilerle aramız bozuldu. Müthiş tepki geldi.  
Müşterimizi ilk akşamdan çekiyor diye. İlkın çay-kahve fiyatlarını ucuz-  
latmaya yeltendiler. Olmayınca da, borçlanıp televizyon aldılar. Şimdi  
onlar da iyi, biz de.

## 2 - Seyirciler

*KÂMİLE EROĞLU : 53 yaşında. Dört kez sinemaya gitmiş.*

— *Hangileriydi bunlar? Neler gördün filmde?* Bilmem. Çıplak bir  
adam ağaçtan ağaca atlıyordu. Tarzan dediler. Diğeriyse Veysel Karanı  
efendimizin filmiydi. *Başka?* Bir de harp fimi gördüm. Vatan kurtarıcıy-  
mış. Bir adam vardı filmde. Elbombasını cavar üstüne atarken elinde  
patladı. Eli koptu. Benim babam çeteydi. Çete çocuğuyum ben. Fransız  
harp sıktı. Bombacıyken eli kopmuş. Ondan Çolaklı derler babama. Filmi  
o bakımdan hiç unutmam.

— *Sence köye sinema açılınca iyi mi oldu, kötü mü?* Kötü oldu hey  
yavrum. çok kötü... Bir oğlum var. Her akşam gider. Haylaz oldu. Elde

biçak, elinin tersiyle çamlarda kabuk kanga komadı. Vurdu. Kavgaya meyleder oldu. (Karate) Sonra eskiden köyümüzde Halkevi vardı. Her kes sahneye çıkar, taşkala - müsamerelik ederdi. Karılı kancıklı köycek gülüşürdük. Şimdiyse sinema geldi. Köy kalkındı dediler. İyi olur dediler. Allahın günü pilak-gramofon çalarlar. Film oynatırlar. Ama kadınlarla erkekler ayrı-gayrı oturur oldu. Uşaklarda saygı-döşen kalmadı. Eskiden ormana kızını sal, hirşeycikler olmazdı. Şimdiyse çeşmeye gönder, gözün ardında kalır. Herkes sinemaya buluyor bunu. Bir de eskiden erken yatılırdı. Ersabahta tarlaya gidilecek, ekin ekilecek, su koşulacak... Oysa şimdi milletin yüzü sinemadan beri gelmez oldu. Avucundaki dört kuruş tuz-sabun parasını da sinemacıya kaptırır oldu.

— *Yani iyi tarafları yok mudur sinemanın? Yahut seyirciye gösterilecek filmler nasıl olmalıdır sence?* Bilmem... Fikirililer bilir. Mese-lâ bizim köyde elmacılık yapılır. Onlar üstüne iyi fikirli resim olsa.. oynatsalar iyi olur. Elmanın dibi nasıl kazılacak, nasıl budanacak? Millete gösterseler fennen iyi olur...

**TESLİME ŞAFAK:** 67 yaşında. 9 çocuk, 28 torun sahibi. Bir kez sinemaya gitmiş.

— *Sinemaya ne zaman gittin? Kışındı. Kardeşim sinema açtı. Çağdı. Hayırlamaya gittim. Hoşunuza gitti mi? Hoşuma gitse tekrar giderdim. Peki, neler oluyordu filmde? Ne gördün? Okumam yazmam yok ki, bileyim... Yalnız kadının biri «civanım civanım.» diye türkü söylüyordu. (Doktor civanım..) Sonra bir erkekle sarmaş-dolaş oldular. Derken aşikar koklaşıp öpüşmeye durdular. Ruhum sıkıldı. Utandım. Sinemacı gardaşıma, bu öpüşme mizahını ne diye millete gösterirsin? diye kızdım. Bir daha da gitmedim.*

— *Yani sence sinema insanın ahlâkını mı bozuyor?* Bu yaştan sonra benim ahlâkım mı bozulur. Bozulmaz ama kızlarımızla oğlanlarımız oradan müsellemler yatkın olur diye korkuyorum.

— *Sence nasıl filmler oynamalı?* Hisse kaptırıcı şeyler olmalı.

**HAPILI DEVECEL:** Yörüük. Bolacalı aşiretinden. 38 yaşında. 11 çocuk sahibi. Tahsil yok. İlk kez sinemaya gitmiş...

— *Nasıl bir film oynuyordu? Neler gördün?* Boynuzlu bir koç vardı. Baktım havadan yere indi. Yanında da melek aleyhisselâm... Koç geviş kırıp duruyordu. Boynuzları öne kıvrıktı. Koçu herkes kendi malına benzetti. Sonra ak sakallı bir adam geldi. Çocuğunun babası dediler. Elindeki bıçağı taşa vurdu. Taşı kesti. Çocuğun boğazına vurdu. Kesmedi. Hepimiz orada, Allahın işine ağladık. (Hazreti İbrahim serisinden bir film olduğu anlaşılıyor.) Ondan sonra da yaylamıza bir daha sinemacı gelmedi.

— *Gelse tekrar gitmek ister miydin? İstemem olur mu? Giderim tabii..*

## NİJAT ÖZÖN'ÜN TEKZİBİ

(Nijat Özön'den, Ankara 5. Sulh Ceza Mahkemesi kanunıyla aldığı tekzip yazısıdır.)

-Yedinci Sanat- Dergisi

Yazışları

Derginizin 17. sayısında, benim açıklamaımla Vedat Türkali'nin cevabını yanyana yayımlayıp, altına da bu polemizi sayfalarınızda sürdürmeme kararınızı belirterek, hem basınızdaki bir geleceği çığnediniz, hem hakkım olan cevap olanağını esirgediniz, hem de iddia ettiğimiz gibi «tarafsız» değil tamamiyle taraf tutucu olduğunuzu gösterdiniz. Üstelik, «sosyalist ahlakınız gereği, doğruları dosdoğru, tastamam saptamak görevimiz» diyen kendini savunmak için bir askerî mahkemenin gerekçeli kararına sığınan bu çok huzur veriminin, hiç bir yerde bulunamayacak bu gerekçeli kararı, sosyalist ahlaka da düpedüz ahlaka da sığmayan biçimde çarpıtmak, eklemelere çıkarmalara uğratmak gibi sahteciliklerine de âlet oldunuz. Bundan dolayı, derginize gönderdiğim, fakat basmaktan kaçındığınız cevabın yerine bu kez mahkeme eliyle aşağıdakini gönderiyorum.

Önce Türkali'nin sahtecilik çabalarını örnekleyelim:

1. Türkali, açıklamamda belirtilen marifetini örtbas etmek için, örgütte asker kişiler olmasaydı da dava yine askerî mahkemeye gidecekti, çünkü deliller dosyasında Kore'ye asker yollanmasına karşı çıkan bir belge vardı diyor, Türkali'nin hiç olmazsa bir kez doğru söylediğine inanıp var sayalım. Ama ne işe yarayacak? Mahkeme bile bu delile itibar etmemiş ki, gerekçeli kararında kullanmamış. Gerekçeli kararda bu konuda tek gerekçe Türkali'nin marifetidir. Ama gerekçeli kararı kendini savunmada bir danışma kitabı gibi kullanmayı âdet edinen Türkali bu tek gerekçeyi nedense atlamak gereğini duymuştur. Okuyalım: «Maznunlar arasında 5. sınıf öğretmeni Abdülkadir Demirkan, 6. sınıf öğretmeni B.P. ve suç tarihinde kimyager üstöğmen A.H.M. bulduklarına ve bu şahıslar, parti mensubu oldukları iddia edilen ve yapılan duruşma sonunda merhabe-i subuta varan maznunlar tarafından ifsat edilmiş ve parti ameline hizmete sevkolunmuş ve bu şahıslar da sivil şahısları aynı hedefe sürükledikleri gibi, Abdülkadir Demirkan ile B.P. da birbirleriyle parti temas ve faaliyetinde bulunmuş olmalarına...»

Türkali belli ki, sözünü ettiği delilin gerekçe olarak kullanılmamasına, buna karşılık kendi marifetine itibar edilmesine çok öfkelenmiş, ama kendini savunmaya çalışırken kendini ele verdiğinin farkında bile değil. Türkali'nin bu şaşkınlığını anlamak güç değildir. Çünkü davranış affedilmez, bağışlanmaz, üstelik gereksizdi, Zira istese B.P. yi ele veremeyebilirdi, B.P. doğrudan doğruya kendisine bağlıydı ve bu ilişkiyi pek az kimse biliyordu. Ama Türkali-Demirkan, Kuleli Askerî Lisesi'ndeki meslektaşı ve arkadaşı B.P. yi yetiştirmiş, partilemiş, çalıştırmış, sonra da cezası hafifletilmek, karısına dokunulmamak şartıyla onu «büyük lokma» olarak polise teslim etmiştir.



2. Ankara'daki parti çalışmalarının tutuklanılardan sonra da sürdüğünü, partinin Ankara'daki en yetkili kişisi olan Vilâyet Komitesi Sekreteri Ömer Lütfü Tunçay'ın durumu da sık sık belirttiğini yazmıştı, Türkali, yine gerekçeli karardan cümle bile değil, cümleleik aktararak bunu çürütmeye çalışıyor; ama cümlecüğün üstünü ve altını geçiyor; atıldığı metnin yerini uzun yorumlarla dolduruyor, Tunçay'ın savunmasında, İstanbul'da tutuklanımları başladıktan sonra Ankara'da parti çalışması olmadığını, bunu önlemeğe gayret ettiğini söylediği doğrudur. Ama Tunçay bunu söylemekte pek geç kalmıştı, çünkü bütün duruşma boyunca, Ankara'da 1952 yılında nasıl hücreler kurup hücreler dağıttığını, tutuklanımların yerlerini doldurmak için nasıl ileriye dönük tedbirler aldığını uzun uzun ve somut örneklerle anlatmıştı. Savunmasındaki sözleriyle, yeni kanundan kurtulmak için geç kalmış, çok zavallı bir çabaydı. Türkali'nin bile bile atladığı paragrafın tamamını Tunçay'ın da Türkali'nin uzun zavallı çabalarını açıkça ortaya koyar. Okuyalım: -Diğer taraftan, duruşmada sorgusu yapılırken, «C.T. dan aidatını aldım, kendisiyle olan bu temasımız benim ve kendisinin tevkif tarihi olan 1952 Eylül ayından üç dört ay evveline kadar devam etmiştir, C.T. ı. F.U. ile de tanıştım... F.U. ın tevkifi halinde onunla parti temasında bulunan şahısları tanıyabilmesi için C.T. ı. F.U. ile temas ettirineyi uygun görmüş ve teması temin etmişim, Ancak bu mevzuda bir faaliyette bulunmak imkânını elde edemeden tevkif edilmişti» demekle de tevkif'nden evvel ve fakat 1952 yılı içerisinde parti teması yaptığını ve tevkifattan sonraki durumu dahi düşündüğünü kabul ve ikrar etmiştir ki, bu da 5844 sayılı kanunun neş'inden sonra faaliyetin sadece yardım parası toplamağa inhisar ettirilmediğini göstermiştir. Bu ifadesinde bahsettiği tarihin, kendisinin ve C.T. ın tevkifi tarihi 8 Eylül 1952 olduğuna göre, 1952 yılından evvel olarak kabulüne de imkân görülmemiştir. ... Ü.L. Tunçay'ın bütün bu beyanlarına rağmen duruşmada ve müdafasında İstanbul tevkifatı yapıldıktan sonra parti faaliyeti olmadığını, bunu önlemeğe gayret ettiğini söylemesi ve fakat yukarıdaki beyanı ile tezada düşmesinin sebebinin, son tadile göre ceza görmek endişesinden doğduğu ve maznunun bu noktada tevile gayret gösterdiğini anlatmaktadır.» (S. 494-495).

3. Sahteciliğin, gerekçeli kararın benimle ilgili bölümünde yapıları daha da ilginçtir Türkali burada yalnız atamalarla, budamalarla yetinmiyor, cümleleri bölüyor, -savunmasının bu bölümü karara nedense eksik ve yanlış geçmiştir» diyerek benim aduma savunma düzüyor! Oysa sorun böylesine cambazlıklara, kurgu oyunlarına yer vermeyecek kadar açıktır. Açıklamanda da belirttiğim gibi, ben Stalincilikle bağdaşmadığım için ayrıldım. Benimle ilgili savunma özetinden de -gerçekten eksik ve yanlış bir özet olmasına rağmen- belirdir bu, Okuyalım: «Gizli komünist partisine dünyanın sola kaydığı düşüncesiyle girdiğini; iktidarda buldukları müddetçe hürriyetin, haksızlığa uğrayanların, azınlıkların tek müdafili görünmeye çalışan komünizmin tesirine kapıldığını, fakat partiye katıldıktan, F.U., S.Ş., H.A., S.U. hücrelerinde tecrübe aldıktan sonra, marksist kültürünü iletlemek için böyle bir partiye girmeğe lüzum olmadığını anladığını...» (S. 518).

Bir de metin dışı çarpıtmaları görelim:

4. Bu çok hızlı ve bilgiç devrimci. Stalincilik konusunda erken aymama çok öfkelenmiş nedense, Stalincilik olgusunun SSKB Partisi 20, ve 22. Kongrelerinde (yani 1956 ve 1961'de) ortaya atıldığını, dolayısıyla -bu tarihlerden yıllara önce dönellik, hayınlık etmişlerin sarılacağı can kurtaran simidi olmadığını» yazıyor. Bazı kafalar için bu doğrudur,

Bazıları Stalincilik konusunda ancak Sovyet Komünist Partisi bunu kutuleme kararı verdiği vakit anlamışlardır. Hatta Türkali gibi bugün bile aymadığı, bunu «sosyalist uygulamadaki bir yanlışın adı» diye önemsemez görünüp geçiştirmeye çalışmasıyla anlaşılınlar da vardır. Oysa, Stalinciliğin tehlikesini daha Stalincilik doğmadan sazen Lenin bir yana («Lenin'in Vasiyetnamesi», Collected Works, Moscow, 1960, Vol. 36, 544-546), Stalincilik konusunda 1935-36 büyük temizliğinde ayanlar vardır; 1936'da İspanya'da özgürlük için çarpışırken ayanlar vardır; 1945'ten sonra halk demokrasilerindeki Stalinci partilerin giriştiği temizlikte ayanlar vardır; 1946'da Jdanov sanata burnunu soktuğunda ayanlar vardır; 1949'da Tito hüzaya getirilmek istendiğinde ayanlar vardır; 1959'da 21. Kongrede ayanlar vardır; 1968'de «Prag İkkbarı» kışa çevrildiğinde ayanlar vardır... «Kahpelik», «döneklik», «havinlik» e gelince, biz bunları istesek de yapamayız, beceremeyiz; içimizden de elimizden de gelmez çünkü.

5. Adımı belirterek karışılmayı belge sahteciliğine dayandıran Türkali, bunu bir de beni bir topluluk içine katarak denemeye çalışıyor. Tutuklarevindeki bazı olayları ele alarak, polise, saveya jurnaller yazıldığını söylüyor. Türkali benim jurnalleyenler arasında değil, jurnallenenler arasında olduğumu bilir («tutuklarevinde tutukluların morallerini yükseltme çabalarına sinema dersleri vererek katılmıştır» geçidinden jurnaller), bundan dolayı iftiraı oraya kadar vurduramamış, ama tekilden çoğul'a belirliden belirsizle, yaptı etti dea yapıtlar ettiler'e geçerek marifetini yine de göstermek istemiş. Oysa işin gerçeği çok basit: Dışarıda işi yüzlerine gözlerine buluşturanlardan, polisle işbirliği yapanlardan bazıları içeride aslan kesilip, particilik oynamağa kalkışmışlardı. Bu işte en ileri gidenler, Türkali gibi kendilerini en suçlu, en ezik hissedenlerdi. Ben çok önceden partiyle ilişkisini kesmiş biri olarak bu oyuna katılmadım, bu konuda zorlamaya yeltenenlere karşılığım hep «başka kapıya» oldu. Polisteki marifetinin yanı sıra tutuklarevinde kendi arkadaşlarının tecrit baskısına da dayanamayan Türkali için tabii bu akıl almaz bir davranıştı.

6. «TGKP», Türkali'nin dediği gibi, «devrim tarihimizde kendine özgü bir ağırlığı olan önemli bir olay» değildir. Önemlisine önemlidir ya, bu önemli,, Türkiye devrim tarihine de de, herhangi bir ülkenin devrim tarihinde de yüzkarası bir nitelik taşınmasından ileri gelir. Devrimciliklerinden utanan, devrimci olduklarını söylemekten korkan yöneticilerin elinde bir kuruluştur. Üstelik birçok yönüyle şüpheler uyandıran bir kuruluştur. Nasıl şüphe uyandırmazın ki, başkanı yöneticilerinden çoğu, vilâyet sekreterleri polise «doğruya söylemiş, suçlu ve failleri belirtmişler» dir; vilâyet arşivleri polise emanet edilmiştir; devrimcilik yapmak mı, yoksa devrimcileri bir araya getirip ilgili makamlara teslim etmek amacını mı taşıdığı henüz aydınlanmamıştır. Herhalde devrimci gençlerin heyecanlarını böylesine ucuzca, ahmakça, hoşuboşuna ve şüpheli biçimde hareyan bir kuruluşa hiç bir ülkenin devrim tarihinde rastlanmaz: rastlanrsa da ters bir örnek diye önem taşır. Çeyrek şüyzüldür, özel konuşmalarla bile sözünü açmamaya dikkat etmenin nedeni de budur. Pis kokan, eşeledikçe hüsbütün pis kokan bir olaydır çünkü. Ele alınca sağla sağlam bir havada, sağlıklı bir çevrede, zamanı gelince ele alınması gerekir. Ama bu pis kokuşta büyük payları olan Türkali gibiler bunu anlayamazlar.

Nijat Özön

# Haberler

## DEVRİMCİ SINEMA CEPHESİ ÇALIŞMALARI

Yeşileçam dışı bağımız sinema çalışmalarının, bir cephe ya da örgüt içinde daha güçlü bir yapım ve dağıtım desteğine kavuşturulması ve ideolojik bakımdan yönlendirilebilmesi için üteden beri bazı sinema dergileri, sinema dernekleri ve genç sinemacılar arasında görülmekte olan bir örgüt ya da cephe oluşturma tasarıları, ekim ayı içinde yapılan bir toplantıdan sonra «bir cephe için platform hazırlığı» görüşüyle somutlaşmış ve bir araya gelen çeşitli gurup temsilcileri, ön çalışmalar için bir «geçici komisyon» seçimi yapmışlardır. Bu komisyon tarafından hazırlanan basın bildirisi şöyledir:

1 - Sinemada anti-emperyalist ve anti-feodal mücadele veren tüm ilerici ve devrimci güçlerin bir araya getirilmesi amacıyla İzmir Sinema ve Kültür Derneği, İstanbul Bakiyezi Üniversitesi Sinema Kulübü, Taşkenti Köyü sinemacıları, bağımız genç sinemacılar Yedinci Sanat ve Gerçek Sinema dergileri, bir platformun ön hazırlıklarının yapılması için bir araya gelmişlerdir.

2 - Amaç, Türkiye'de egemen ticari sinema düzeninin dışında çalışmalar yapan çeşitli gurupların dayanışmasını sağlamak, platform içinde «materyalist sinema» anlayışının ağırlık kazanması ve yaygın biçimde uygulama olanaklarının araştırılması için çalışmaktır. Bu amaçla eski sinema deneylerinin eleştirel bir gözle yeniden değerlendirilmesi için caba gösterilecektir.

3 - Platform aynı doğrultuda çalışmalar yapmakta olan sinema dışı tüm sanat ve kültür kurumları ve güçleriyle de giderek ortak bir kültür cephesinin kurulması amacıyla bir dayanışma içine girmeyi öngörmektedir.

4 - TÜB - DER, İ.Y.Ü.K.D., Ankara Devrimci Gençlik Birliği ve O.D.T.U. Yüksek Öğrenim Derneği adlı kuruluşlar oluşmakta olan platformu desteklediklerini bildirmişlerdir.

Platform içinde Kasım ayında Alman yönetmeni Jean-Marie Straub'un «Anna Magdalena Bach'ın Günlüğü» ve «Barışmamışlar» adlı iki filmi, «gösteri sırasında Türkçeye çevrilerek» sunulacak ve tartışılacaktır. 6 ve 9 Kasım tarihlerinde Tünel'deki TMGT lokalinde yapılacak olan gösterilere dışardan izleyiciler de katılabileceklerdir.

## YILMAZ GÜNEY YENİDEN TUTUKLANDI

Ünlü sinema yönetmeni ve oyuncusu Yılmaz Güney, Adana'da «Endişe» adlı filminin çekimini sürdürürken, bir cinayet olayından sorumlu tutularak yeniden cezaevine girdi. Olayın ülkenin burjuva basını organlarında yansıtışı, ortada cinayetin işleniş ve failleri konusunda kesin deliller yokken, «Yılmaz Güney vurdu» biçiminde, kasıtlı ve tek yanlı oldu. Başyazımızda da değindiğimiz gibi savcısından, başına, TRT sine kadar herkes açığa suç işliyor, karanlık bir olgu karşısında yan tutan yorumlarda bulunuyorlardı. Bu arada yayımlanan «Devrimci İşçiler» imzalı bir bildiri, çeşitli çevrelerin olay karşısındaki bu yasalara aykırı tutumlarını kınıyor, protesto ediyor ve kamuoyunu bu kasıtlı yayınları karşı uyarırmaya çalışıyordu.

Öte yandan Türkiye Yazarlar Sendikası da, Başbakan Ecevit'e ve Barolar Birliği'ne yazılı olarak başyurdu ve Yılmaz Güney'in suçsuzluğuna inandıklarını belirterek tahliyesini istediği

## «UMUT» TV'DE GÖSTERİLMEDİ

Yılmaz Güney'in Yumurtalık'ta başına gelenler, filmlerinin gösterimlerini de etkiledi. Güney Film'in Adana İşletmecisi Selâhattin Azizoğlu, yapılan lüksüz tahrıklar sonucu müz-terilerinde Güney'in filmlerine karşı uyanın tereddüt karşısında, Güney Film'in yeni ya-pınadını haberleyip bir «güvence» yaratmaya çalışırken, TRT'nin de daha önceden ya-pılan anlaşmaya uymayarak Yumurtalık olayları yüzünden 16 Ekim günü TV'de gösteril-mesi gereken «Umut» filmini programdan çıkardığı görüldü. Yumurtalık olaylarını burjuva basının ağzını kullanarak «tek yanlış» yansıtan TRT, «Umut» un gösterilmesini de hissi ne-deslerle bilinmeyen bir tarihe erteliyor, hakkında henüz kesinleşmiş bir mahkeme hükmü bulunmayan Yılmaz Güney'i lüksüz bir biçimde yeniden sansür ediyor ve seviride şaşkı-nık yaratıyordu.

## «ENDİŞE» BİTTİ, «AĞIT» TAHRAN'DA

Yılmaz Güney'in tutuklanmasından sonra, yardımı Şerif Gören tarafından yöneti-lerek sürdürülen «Endişe» filminin çekimi ekim ayının sonlarında tamamlandı, Senaryosu Yılmaz Güney'e ait bulunan «Endişe», bir kan dâvasının çerçevesi içinde Çukurova'daki pam-uk işçilerini yaşantılarını, acılarını, sevinçleri, hayata bakışları, gelenek ve görenekleriyle; birlikte vermeyi amaçlayan ve «belgesel» yani ağır basan bir film olma çabasında. Yılmaz Güney'in tutuklanmasından sonra filmin başrolünü Ankara Sanat Tiyatrosu'ndan Erkan Yücel aldı. Filimde ayrıca Kâmuran Usluer,, Emel Mesci, Aden Tolay ve Adana yöresinin pamuk işçileri rol alıyorlar... Üte yandan Yılmaz Güney'in 1971 yılında oynayıp yönettiği «Ağıt» adlı filmi de 24 Kasım - 5 Aralık tarihlerinde yapılacak Uluslararası Tahran Film Şenliği'nde yarışmak üzere İran'a gönderildi, «Ağıt» 1971 Adana Altın Koza yarışmasında «yılın en iyi filmi» seçilmiş, 1972'de de Uluslararası Venedik Şenliği'nde gösterilmiştir.

## 11. ANTALYA ŞENLİĞİ'NİN SONUÇLARI

Bu sayımızda ayrıca genel bir değerlendirmesi yer alan 11. Antalya Türk Film Festi-vali, geçen sayımızda belirttiğimiz «jüri» nin Nijat Özön ve Ertem Göreç'in de katılma-malarından sonra kalan 9 üyesi tarafından saptanan aşağıdaki sonuçlarla kapandı:

En iyi film: 1 — Dügün (Lütfi Akad), 2 — Bedrana (Süreyya Duru), 3 — Umud Dü-nyası (Safa Unal), En iyi yönetmen: Lütfi Akad (Dügün), En iyi senaryocu: Sadık Şendil (Oh Olsun), En iyi görüntü yönetmeni: Enver Burçkin (Pir Sultan Abdal), En iyi özgün müzik: Yılmaz Duru (Namus Borcu), Jüri özel takdir belgesi: Sahipsizler (Ertem Göreç), En iyi kadın ve erkek oyuncu: Perihan Savaş (Bedrana) ve Hakan Balamir (Yunus Emre), En iyi yardımcı kadın ve erkek oyuncu: Yıldız Kenter (Kızım Ayşe) ve Orçun Sonat (So-kuklardan Bir Kız).

## YABANCI ŞENLİKLER TAKVİMİ

Geçtiğimiz Eylül ve Ekim aylarında yapılan ve önümüzdeki aylarda yapılacak olacak çeşitli ülkelerdeki uluslararası şenlikler şöyle sıralanıyor: New York (27 Eylül — 13 Ekim), Thonon (3 — 13 Ekim), Mannheim (7 — 12 Ekim), San Francisco (16 — 27 Ekim), Nyon (21 — 27 Ekim), Kartaca (26 Ekim — 2 Kasım), Londra (18 Kasım — 5 Aralık), Leipzig (23 — 30 Kasım), Tahran (24 Kasım — 5 Aralık), Floransa (2 — 8 Aralık), Knokke - Heist (25 Aralık — 2 Ocak 1975), Yeni Delhi (27 Aralık — 9 Ocak 1975), Bunlardan Hindistan-daki 5. Uluslararası Yeni Delhi Film Şenliği'yle ilgili bir broşür Devlet Film Arşivi tara-fından teksir halde yayımlandı.

## «SIKIYÖNETİM» İN ROMANI YAYIMLANDI

Rosi'nin «Salvatore Giuliano», Pontecorvo'nun «Kapo», «Cezayir Savaşı», «İsyân» gibi





Erkan Yücel «ENDİŞE» filminde

filmlerinin İtalyan senaryocusu Franco Solinas'ın, Costa-Gavras'ın «Sıkıyönetim - Etat de Siège» adlı filmi için yazdığı senaryo. Ulku Tamer'in türkçesiyle ve roman biçiminde Konuk Yayınları tarafından yayımlandı. Film, Güney Amerika'da, Montevideo'da Tupamaros'ların Amerikan Yardım Örgütü ve Polis Akademisi görevlisi orta yaşlı bir Amerikalı faşisti kaçırıp siyasal suçluluğunu ispat için sorguya çekmeleri ve hükümetle pazarlıkta anlaşamamaları üstüne öldürmeleriyle gelişen, ama sonu başından bilindiği için bir «sergileme», «bilinçlendirme» niteliği taşıyan ilgi çekici bir yapıttı. Roman, özellikle filmi dilden anlamadan izleyenler için daha bir çekicilik taşıyor.

### FRANSA'DA GURUPLAR VE FİLMLER

Fransa'da ticari sinema düzeninin dışındaki alternatif yapım ve dağıtım örgütleri çalışmalarını sürdürüyorlar.. VIVE LA REVOLUTION (YAŞASIN DEVRİM) adlı gurubun, 16 mm, olarak yaptığı 30 dakikalık, siyah-beyaz «On vous parle de Flins- Size Flins'den Sözediliyor» adlı film, ISKRA gurubu tarafından dağıtılıyor. Film, Çin yanlısı «Vive la revolution» gurubu komandolarının, Meulan kentinde göçmen işçiler üzerine girişilmek istenen baskılara karşı gerçekleştirdikleri eylemin nedenlerini, nasıl geliştiğini ve sonuçlarını ele alıyor.

«GROUPE 7» de, daha önce süper 8 mm, lik olarak yapılan ve anlattığı olayları mahkemesi sürdürdüğü gerekçesiyle, sansürden geçiş izni alamayan «Mohamed Diab: Pourquoi et Comment on tue un Travailleur Immigré» (Mohammed Diab: Bir Göçmen İşçi Neden ve Nasıl Öldürüldü) adlı uzun filmi anlattığı olayı, bu kez 12 dakikalık, siyah-beyaz ve 13 mm, lik bir filmde işlemekte ve Mohamed Diab'ın polislerle nasıl soğukkanlı bir biçimde öldürülmüş olabileceğini göstermeye çalışmaktadır.

# Filmler

Montaldo ve «burjuva hümanizması»

## SULHÜ DE ASKERLER KAZANIR

-Dio è Con Noi-, Yönetmen / Giuliano Montaldo, Senaryo / Barbato - Jemma - Montaldo - Battistrada, Görüntü yönetmeni / Silvano Ippoliti, Müzik / Ennio Morricone, Oyuncular / Franco Nero, Richard Johnson, Helmuth Schneider, Bud Spencer, Larry Aubrey, Rojda Basiç, Torello Angeli, İtalyan - Yugoslav ortak yapımı (1969), Reuhl.

Yeni sinema mevsiminin üzerinde durulabilecek ilk filmi İtalyan sinemasından gelmiş ve en sözü edilmeyecek filmleri her hafta çarşaf çarşaf okurlarına tanıtan günlük gazete eleştirmenleri bu filmi atlayarak açtılar mevsimi. «Sulhü De Askerler Kazanır» adıyla gösterilen ve orijinal adı «Tanrı Bizimledir» anlamına gelen İtalyan filmi, ilk bakışta, bu ülkenin kurulu sinema endüstrisinin çarkları içinde sinema yapan ama özellikle bu çarka tam kendini kaptırmayıp az film çevirmesiyle dikkati çeken bir yönetmenin, Giuliano Montaldo'nun filmi olmasıyla «ele alınabilir» bir nitelik taşıyordu. Biz de bu yazıda, Türkiye'de film eleştirisi yapan ama öte yandan düzen sinemasına karşı yeni, alternatif bir sinemayı savunan bir kişi olarak, Montaldo'nun filminin İtalya'daki kurulu sinema düzeni içinde, hangi dünya görüşünden hareketle, neyi, nereye kadar ve nasıl bir anlatım içinde savuna-bildiğini saptamak istedik.

«Sulhü De Askerler Kazanır», -bildiğimiz kadarıyla- Montaldo'nun «Dokunulmazlar - Gli Intoccabili - 1968» dan sonra Türkiye'de gösterilen ikinci filmi. Biz yönetmenin bu iki filmiyle daha sonra, 1970'de yaptığı «Sacco ve Vanzetti» adlı yapıtını da -görememize karşın- ele aldığı konu açısından göz önünde bulundurarak, hakkında vardığımız kimi genellemeleri ortaya koymak istiyoruz. «Dokunulmazlar» da, günümüz Amerika'sının Las Vegas'ında, Mafia'nun gücünü ve yapısını, giderek bu örgütlü gücün karşısında tek başına direnmeye çalışan eski bir gangsterin harcamışını anlatan Montaldo, «Sulhü De Askerler Kazanır» da, gerçekte olmuş bir olaydan hareket ederek, geçen sayıda verdiğimiz kısa sinopsisten de görülebceği gibi, inanamadıkları bir dava için savaşmak istememiş, bu nedenle de savaştan kaçmış iki genç Alman, hep birlikte tutsak buldukları bir Kanada tutsak kampında üstleri tarafından, savaşın sona erdiği anlaşılmasına karşın sorguya çekilip, Savaş Divanı'nda ölüme mahkûm edilmişlerini ve bu durum karşısındaki umutsuz çırpışlarını konu ediniyor. Montaldo daha sonra yaptığı «Sacco ve Vanzetti» de de, 1920'lerin ABD'sinde cereyan etmiş ve Howard Fast'ın romanına kaynak olmuş gerçek bir olaydan vola çıkarak, ABD'de o dönemin yaşam koşullarının, toplumsal bunalımının ürünü olan üç lümpen hırsızın yaptıkları fabrika soygunundan ve işledikleri iki cinayetten sorumlu tutularak yargılanan ve ölüme



«Sulhü De Askerler Kazanır» da Franco Nero

mahkûm edilen, anarşist- ve «diş başlı» kişiler olarak tanınmış iki suçsuz İtalyan göçmen işçisinin durumunu ve umutsuz direnişlerini anlatmıştı. Bu üç yapıtta da gözlenebilecek «egemen güçlere karşı direnme ve yenilme» teması, bir yerde Montaldo sinemasının vazgeçilmez bir özelliği olarak karşımıza çıkıyor. Montaldo önce «egemen çevreler» in güçlülüğünü sergilemeye çalışıyor («Dokümanazlar» da devlet içinde devlet gibi çalışan Mafin örgütü: «Sulhü De Askerler Kazanır» daki temelsiz militarist disiplin anlayışı, savaşta ve barışta devam eden tävistsiz faşist ideoloji; «Sacco ve Vanzetti» de, «kızıl tehlike» endişesi içindeki gerici, şoven, ırkçı ABD egemen sınıfları; sonra bu güçlere karşı «bireysel», «tekil», «örgüt-süz» bir direnişi savunmaya çalışıyor ve yenilginin kaçınılmazlığına ulaşıyor.

Montaldo'nun sorunlara bakışı bu üç filmin kendi içinde göreceli bir gelişme de göstermiyor değil ama temelde değişmeyen bir nokta var ki bu. Montaldo sinemasının gücünü belirliyor, sınırıyor, Montaldo bir Marksist değil. Sorunlara «sınıfsal» analizlerle yaklaşmıyor, giderek «Sacco ve Vanzetti» de dahî başkahramanlar işçi sınıfından gelse bile, Montaldo'nun temeldeki yaklaşımı salt «insanel», «hümanist» bir ideolojik yaklaşım oluyor. Filmleri Marksizmin bilimsel yaklaşımından uzağa düşüyor, Montaldo ortaya koyduğu ezen ezilen çelişmesine «sınıf» açısından bakmıyor, özgürlüğü kısıtlanan, haksızlığa uğrayan, harcanılmak istenen «İnsan» ın açısından bakıyor. Böyle olunca da karşı çıktığı egemen güç devirecek, yok edecek «alternatifi» bulamıyor, filmleri ister istemez kişilerin egemen güçler karşısında «tekil» yenilgilere uğramalarının burukluğunu, ezikliğini seyirciye tek yanlı olarak kabul ettiriyor, seyirciyi «pasifize etmiş» oluyor. Böylece yönetmen bilimsel kuram eksikliği yüzünden doğru noktalardan hareket edip bir çıkmazın içine saplanıp kalıyor ve kitleleri

de ters biçimde şartlanmış oluyor, Montaldo ve onun benzeri durumundaki yönetmenlerin bu tür yetersiz yapıtları da sonuçta kurulu kapitalist sinema düzeninin işleyişine çok ters düşmüyor. Hatta onu destekliyor. Zaten tersi bir durumu, bu yönetmenlerin, düzenle bütünleşerek sinema yapmayıp, alternatif sinema yapım ve dağıtım yollarını denemelerini sonuçlandıracığı da bir gerçek olarak düşünülebilir.

Montaldo'nun sınıfsız aydın «hümanizma», «Sulhü De Askerler Kazandı» örneğinde de tüm öğeleriyle karşımıza dikiliyor. İki Alman askeri inandırdıkları faşist ideoloji yolunda zorla dövüşmek, savaşmak istemiyorlar; soyut özgürlük, barış, kardeşlik sloganlarıyla savaşa karşı çıkıyorlar (Burada hemen Francesco Rosi'nin «Karşı İnsanlar - Uomini Contro» adlı darba direkt sözlü ve savaşa çıkararak egemen güçlere dönük eleştiriler de getiren ama yine «karnavalesk» biten filmi de anımsıyoruz). Ancak Montaldo, Rosi kadar bile savaşın ekonomik temellerine karşı çıkamıyor, sorunu salt «insancıl» açıdan yorumlamaya çalışıyor. Örneği: Graber ve Schultz'un yanında savaşmadıkları Nazi ideolojisi bile açıkça ortaya konmuyor, Faşizmin bildiği varsayıp Nazi'lere küfrediliyor. Giderek sorun, barışın kesinleştiği günlerde savaş disiplininin sütün sürmemesi sorunu olarak kalıyor ki, Montaldo'nun eleştirisi gereken temelden yoksun olduğundan «disiplin» dahi seyirci için savunulacak bir anlayış olabiliyor. Montaldo, seyirciye faşizmin maddî temeli konusunda yorum getiremeyince eleştirisi tam bir burjuva hümanizma» anlayışı taşıyor ve geçerlilik kazanmıyor. Montaldo'nun söyleyebildiği tek söz, o da aydın seyirciler için, barış günlerinde bu «savaş disiplini» savunmaya devam eden anlayışın, sürekli barışta örtülü faşizmin başlıca uygulayıcıları olduğunu hissettirmek oluyor ki Naziler kadar müttefikler de bu anlayışın içinde gösteriliyor.

Montaldo'nun Marksist düşüniştten uzak kalışı, onun sinemasını «epik» den çok, «dramatik anlatım» biçimiyle karşımıza çıkarıyor. Montaldo'nun filmleri «hikâyeye» dayanıyor. Olguları açıklıyor, öğretici, bilinçlendirici bir nitelik taşımaktan çok, anlatı ve duygulanıma bir düzeyde kalıyor. Çoğu zaman gerçek olaylardan yola çıktığı halde, «Sulhü De Askerler Kazandı» da olduğu gibi bu olayları doğuran toplumsal koşulları filmde yansıtmıyor, yorumlamıyor, doğrudan doğruya olayı anlatıyor. Böylece seyirci de şartlanmış olduğu bir «seyir düzeni» içinde heyecanlanarak, duygulanarak filmin hikâyeye ettiği olayları izliyor; olaylar bir yerde kesilince de «iyi» ya da «kötü» vakit geçirmiş bir durumda sinemadan çıkıp gidiyor. Akılda kalanlar, «olaylar», «oyuncuların oyunu» ve «tek tek sahnelerin etkisi» oluyor. Şematik bir biçimde, «olumlu - olumsuz», «iyi - kötü» diye ayrılan filmin kahramanları, seyirciye hiçbir kazandıracak bir boyutluluk taşımıyorlar. Buna karşılık renkli görünüşlerin ve müziğin «etikleme» açısından ustalıkla kullanılması, seyirciyi filme dolayısıyla sinema salonuna, dolayısıyla kapitalist düzenin tüketim mekanizmasına bağlamaya yardımcı oluyor. Sonuç olarak, egemen güçler karşısında çaresizlikten sözedene ve en fazla da olduğu yerde «hümanist» bir gurupını içinde debelenen Montaldo, bu ideolojisi ve uyguladığı anlatım biçimiyle, sinemasını burjuvazinin hizmetine «tüketilecek bir mal» olarak vermiş bulunuyor.

NEZİH COS



## VAHŞİ SÜRÜCÜ

-Junior Bonner-. Yönetmen ve senaryo / Sam Peckinpah, Görüntü yönetmeni / Lucien Ballard. Müzik / Jerry Fielding. Oyuncular / Steev Mc Queen, Robert Preston, Ida Lupino, Ben Johnson, Joe Don Bocker, Amerikan filmi (1972). Renkli. Geniş ekran, Süresi / 103 dakika.

Günümüz Hollywood sinemasına belirgin bir örnek Sam Peckinpah'ın Vahşi Sürücü'sü. Bir yandan büyük pazar koşullarının sağladığı teknik ve maddî olanaklar, çoğu kez ustalık derecesine varan düzgün bir anlatım, kusursuz deneye kadar güçlü bir sahnelene ve o güne yönetimi - "gerçek gibi" oynayan oyuncular; öte yandan bilinçaltı öğelerinden de yararlanarak seyirciye aşılınmak istenen bireyci bir dünya görüşü ve son çözümlenmede idealist bir anlayış.

-Genç- Junior Bonner, 1972 yılında yarışmalara katılan bir rodeo sürücüsüdür. Doğduğu kent olan Prescott'ta düzenlenen bir rodeo'ya katılmak için döner. Kente girerken, ona gibi bir rodeo yarışmacısı olan babasının evinin önünden geçer. Buldozerler bu eskimiş çiftlik evini yıkmak üzeredirler. Yokalmış eski bir düzen ve ona karşı olan yıkıcı güçlerin ürktücü görüntüsünü iletir filmin ilk başlangıcı. Nedir ki, ortadan kalkmakta olan eski düzen, özlem dolu baba evi, karşı güçler de filmin bir süre sonra gösterdiği üzere Junior'un kardeşi Curly'nin simgelediği çağdaş dünyanın çıkarıcı, bencil, tecimsel tutumudur. Baba Bonner - belirlenmek istenen eski düzen gibi - yaşlı, ama yine de dinçtir. Hernekadar geçirdiği bir araba kazası yüzünden hastanede yatmakta ise de,, yarışmaya katılmak gerektiğinde basta yatağını da, hastabakıcısını da bir kenara iter, kalkar, rodeo'ya gelir. Bir yandan hayaleldir-gümüş madeni bulma düşleri kurar, aneak, zayıf yönleriyle de insandır, cana yakındır. -eski toprak- ır.

Baba Bonner'in tam karşısı ise diğer oğlu Curly'dir. Curly babasından ucuz kapattığı çiftliğin toprağını parselleyip satmakta, öte yandan da kendi prefabrike evler girişimini geliştirmektedir. Curly'nin belirleyici yönü paradır, çıkarıcı hesaplardır, bu doğrultuda da filmin önerdiği bakış açısına göre -çağdaş- olmaktadır. Babasının hastane hesabını kendisi öder, ayrıca babası kente kalırsa ona az da olsa geçinmesi için para verecektir. ama yaşlı Bonner'in düşlediği Avustralya yoleuluğu için giderlerini ödemeyi kabullenmez. Kardeşi Junior'un önünden yararlanmak ister, emlakçılık işlerinde yanında çalışırsa ona maaş bağlayacaktır.

Junior Bonner, filmin baş kişisi, yönetmenin sözcüsü, seyircinin özdesi olarak, baba Bonner ve kardeşi Curly arasındaki çelişki alanında belirlenen bir kişiliktir. Rodeo yarışmacısı olarak babasının yaşam biçimini, değer yargılarını, dünya görüşünü sürdürür. Aneak bu yaşamı sürekli olarak kardeşi ve onun simgelediği koşullarla çatır. Aynı zamanda da yaşlanmaktadır. Ütünün nedeni olan rodeo başarısızlığı, bir gün sona erecektir. Filmin dramatik gelişiminin yoğunlaştığı bölümde - rodeo yarışması - Junior Bonner'in hem başarısızlığına, hem başarısına tanık oluruz. Artık Bonner'in utuklu çizgisi gölgenmeye başlamıştır. Bu arada Junior, güzel ve çekici bir kızla ilişki kurar. Kız bir bankada memuredir, dolaylı olarak Curly'nin simgelediği evrene aittir. Doğallıkla, eski Wild West (Vahşi Batı) kahramanlarının sonuncusu olarak bir yere bağlanamayan Junior ile bu kız arasındaki ilişki de geçici olacaktır, bir sonuca ulaşmaz.

Filmin sonunda oğul Bonner rodeo'dan kazandığı parayla babasına Avustralya'ya bir ucağ bileti alır. İnsanel tutumunu böylelikle bir deha kanıtlamış olur. Atı ve arabası ile Proccott'tan ayrılır. Yeni bir rodeo'ya doğru, aynı zamanda «çağdaş» dünyada yitimekte olan eski değerlerin trajik bir simgesi olarak bireysel bir yalnızlık içerisinde yola koyulur.

Peckinpah öyküsünü anlatırken, başta sözünü ettiği ustahların yanında, biçimsel bazı öğelerden de yararlanmıştı denemiştir. Yarışma sırasında doğrusal anlatımı kesen ve tamamlayan geriye döndüler, filmin sonlarında «kızla ayrılış sahnesinde» donmuş (fotoğraf) görüntüler. Genellikle epik anlatım öğeleri olan bu uygulamaları, burada biçimsel bir davranış olarak nitelenebilir. Nasılsa özünde materyalist olan bir konu yalnız epik bir yöntemle en iyi biçimde anlatılabilsen, Vahşi Sürücü gibi özünde idealist bir tutumu içeren bir filmde, epik yöntemle çağrışımda bulunmak isteyen bir anlatım, öz ile biçim arasındaki birliğin kurulmasına yeterli olmamaktadır.

Vahşi Sürücü soruna bakış açısı bakımından tamamıyla idealist bir tarih anlayışını yansıtır. Temelde doğru olan «eski» ile «yeni» gelişkisinden yola çıkarak bu iki kavramı ayırtır. Bu soyutlanmadan sonra da onları bireysel felsefenin romantik içerikleriyle somutlaştırır. «Eski» yitimekte olan düzendir, özlem duyduğumuz değerlere sahiptir. «Eski» nin yokolması trajik bir gelişimdir filmin önerisine göre. Üte yandan «eski» nin karşısı olan «yeni», başka bir deyişle çağdaş oluşum, yine Peckinpah'a göre tecimselliklidir, çıkar hesaplarıdır, insanlıktan soyutlanmış bir düzendir, kısaca kapitalist üretim ilişkileridir. Filmin kabul ettirmek istediği düşünceye göre, biz istesek de, istemesek de - burada bizim altını çizmek gerekli, çünkü seçireci ile bu önerilen gelişmeye zorunlulukla uyacak olan Junior Bonner arasında özdeşlik vardır - geleceğin, yani kapitalist üretim ilişkilerindedir.

Bu çözümleme, gerçekte var olan bir doğrudan - eski ile yeni'nin çatışması - yola çıkarak, idealist tarih anlayışının doğruları nasıl soyutlayıp saptırdığını, gerçek tarihsel gelişim yerine düzmece bir gelişim doğrultusunu nasıl açıldığını göstermek bakımından Vahşi Sürücü filminin iyi bir örnek olduğunu kanıtlamaktadır.

## JAK KAMIII

Peckinpah usta bir yönetmen, Solcu değil kuşkusuz, konularına diyalektik maddeci bir görüşle el atıyor, sınıfsal yaklaşımlarda bulunmuyor, sınıfsal çözümlemelere de gitmiyor, ama gene de Peckinpah'ın sineması izlenmesi gereken önemli bir sinema. Çünkü Peckinpah sinemayı çok iyi biliyor ve çok iyi uyguluyor.

Peckinpah'ın sineması, bunu açık olarak söyleyebiliriz, dramatik bir sinema değildir. Seyircileri canlı tutacak, düşüncesiyle izletecek, estetik yaklaşım olacak epik bir sinemadır. Sinemasının epik özellikleri başlı başına bir inceleme araştırma konusu olmak gerekir. (Sinema yapmak için öğrenmek durumunda olanların Peckinpah'tan alacakları çok şey var kuşkusuz.)

Amerika'da gelişen toplumun yıkıcı sonuçları olarak yok olan «İnsan» ın, yok olan insanel zenginliklerin, değerlerin epik şüirini sinemalaştırıyor Peckinpah. Zencilerin blues'u gibi yok edilen insanın trajik şüirini yansıtır. Kısaca bir yok oluşun ozanı Peckinpah. Vahşi Sürücü bu bakımdan önemli ve izlenmesi gereken bir film.

Sınıfsal bir yaklaşımı yok diye Peckinpah'ı devrimcilik adına, her şeye karşın yadırtmak mı gerekir? Bu ciddi olarak tartışılacak bir konudur. Devrimciliğin, söleuluğun kistası

ille sınıfsal olmayan bir yaklaşımı yadsımak mıdır?

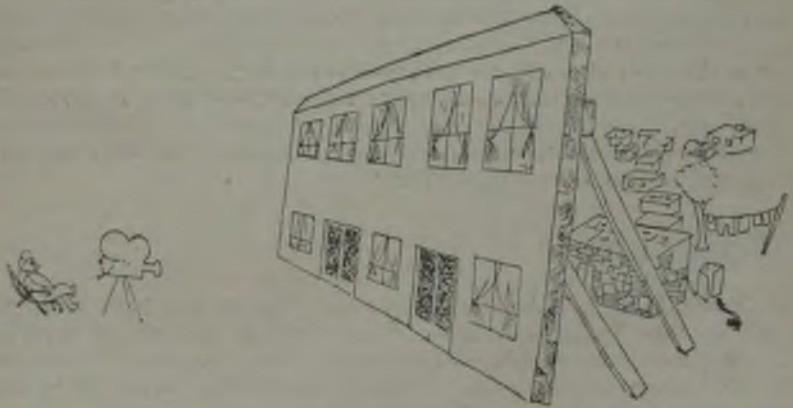
Peckinpah'ta geçişle bugünün bir karşılaşması, hesaplaşması var; bugünle yarının değil. Bu nedenle kişileri feodal, sanayi öncesi toplumunun insanları, yarına dönük sanayi işçileri değil, Sanayi gelişmesi, teknoloji toplumu tarihsel bir süreç içinde feodalizmi kaçınılmaz bir şekilde yok etmektedir, buna ağılanmaz kuşkusuz, bu gerici bir tavadır; ama teknoloji toplumu feodalizmi yıkarken insani çoraklaştırıyor, nesneleştiriyor, bir anlamda metamorfoza sokarak başkalaştırıyor, yabancılaştırıyor ise -İnsan- ın bu yok oluşunun epik şiiri yapılır elbet ve bunun da gericilikle hiç bir ilişkisi olmamak gerekir. Aksi halde tüm zenci blues'unu yadsımamız gerekirdi.

Sorun bence, filmlerin kendi içlerinde taşıdıkları özgül olgularla, gösterildikleri süreçte bağunlu oldukları dış koşulların özgül olgularının birleşmesi sonunda ortaya çıkan yeni olguların neler olabileceğidir. Yani filmin bir kendi özgül kapsamı var, biçimiyle, içeriğiyle, bir de gösterildiği yerin, zamanın toplum olarak, sınıf olarak, kültür olarak bir kapsamı var. Bu karşılıklı iki kapsamın gösterimde ya da gösterim sonrasında oluşturduğu durum esas önemli olan, değerlendirilecek olandır.

Devrimci film diye etiketlenen Potemkin Zirhlisi filmi NBC televizyonunda gündüz vak tı gösterilmiş olsa, devrimcilik yapılmış olunur mu? Ya da kendi içinde gerici özler taşıyan bir film gösterildiği bir yerde bir grev olgusu için yeterli birikimi oluşturur da grevin patlamasını kolaylaştırırsa, gerici bir iş mi görmüş olur?

Sorularına bir takım şablonlarla, kolaycı formüllerle yaklaşmak, kataloglama yapmak bir etiket yapıştırmayı bitirmek gerici davranışın ta kendisidir.

ENGİN AYÇA



## DEĞİNMELER

«Yedinci Sanat» önumüzdeki mevsimin filmlerini değerlendirirken «notlama» yöntemini kullanmayıp okuru «kolay», «şabloncu» ve «sematik» bir değerlendirme anlayışından kurtarmaya, uzaklaştırmaya çalışacaktır. Bir burjuva değerlendirme anlayışı olarak ülkemizde çok uzun yıllardan beri uygulanan ve «Yedinci Sanat» tarafından da yakın zamana dek kullanılmış bulunan «yıldızlama», «notlama» yöntemi, aslında okuru, filmlerin tutarlılıklarını «notlarla», «sayılarla» (bir yıldız, üç yıldız, beş yıldız gibi) düşünmeye alıştıran, sonuçta da burjuva kapitalist sinema düzeni içinden bir yıldız'dan, beş yıldız'a kadar çeşitli değerlerde film çıkabileceğini kabule zorlayan yanıltıcı, saptırıcı bir değerlendirme biçimidir. «Yedinci Sanat» ilk sayılarından beri sinema yazarlarının kişisel görüşlerini yan yana getiren «yıldız tablosu» na karşı çıkmış, okuru belli biçimde etkilemek için nesnel «tek not» ilkesini benimsemiş, ancak yukarıdaki gerekçeyle, yeni mevsimden itibaren okurun düşünme eylemini körelten bu yöntemi de bırakma kararı almıştır. Dergimiz, eleştiri yazıları dışında bu bölümde vereceği kısa değinmelerle de okurun filmleri ideolojik açıdan değerlendirmesine yardımcı olmaya çalışacaktır.

### YABANCI FİLMLER :

**ÜLDÜRMEK SUÇU (Il Vero e il Falso).** (Oy. / Terence Hill, Paola Pitagora, Martin Balsam, Maria Merli). Luchino Visconti'nin yeğeni Eriprando Visconti, sinemanın alışılmış «akademik» anlatım biçimini kullanarak, karı-koca - aşık üçgeni içinde gelişen bir cınal dram yaparken, «toplumsal eleştiri» adına da bir cumhuriyet savcısının kişisel yükselme hırsıyla genç bir kadının dâvasında ihmaller yapmasını ve bu yüzden kadının yıllarca hapis yatmasını ve çıkınca da yeni bir suçta yönelişini göstermeye çalışmış. Tek tek kişileri eleştirerek toplum eleştirisi yapmış gözükten burjuva yöntemini kullanan Visconti, sorunu sınıfsal boyutlar içinde de ele almayı tam bir idealizme yaslanmış. «Üldürmek Suçu» aslında İtalyan toplumundaki sınıfsal farklılıklar örtbas eden, sınıfsız toplum anlayışı içinde «iyi - kötü insan» idealizmini karışımıza getiren saptırıcı bir örnek.

### TÜRK FİLMLERİ :

**ÜLUM KARARI.** (Oy. / Tufan Giray, Fatma Belgen, Yıldırım Gencer, Turgut Uzatay, Hüseyin Zan, Doğan Tamer). İsmet Soydan, Yeşilçam koşullarını zorlayarak egemen sınıfları bir eleştiri getirmek istemiş. Polisiye bir hikâye örgüsü içinde gelişen, işyerini soymuş genç bir banka memuru ile, onun sevdiği kızı yıllardır evine kapatmış bulunan aşık bir parabası arasındaki çatışma, genç sevgililerin ölümü ile sonuçlanıyor. Bu düzmece hikâye, toplumun sınıfsal analizi açısından da yetersizlik taşıyor. Soydan, burjuvaziye karşı küçük bur-



juva özelemleri taşıyan bir dar gelirli memurun çatışmasını işliyor, karamsar, kötümser, pasifize eden bir yoruma ulaşabiliyor, filmine olumlu bir alternatif sokmıyor, «Ölüm Kararı»nın erkek karakterleri de inandırıcı bir biçimde çizilmemiş.

**ENAYI.** (Oy. / Kadir İnanır, Meral Zeren, Kâmuran Usluer, Şukriye Atav, Erol Keskin Hüseyin Kutman). «Kızgın Toprak» filmiyle bir süre poppoplanan ve kendini kandırın Feyzi Tuna «Enayi» ile de dış görünüşüyle iddiasız ama seyredildiğinde «soleu» görünme iddiaları taşıyan, sinifsal analizlere gitmeye çalışmış, oysa bütünüyle tutarsız ve yanlış bir yapıta imzasını atmış. Bir yoksul, parasız delikanlıyla zengin bir ilaç ithalâtçısının yeğeni arasında ki aşk ilişkisi, Tuna, yoksul gence serbest resamlık (evet resamlık) yaptırıyor ve eline geçen iş ve para kazanma olanaklarını cömertçe harcadığı, fazla iyimser ve duygulu davranıldığı için de «enayi» damgasını vurdurtuyor. Gelişen olaylar sonunda kontrolsüz ilaçları piyasaya süren ithalâtçi burjuva, mahkemede suçunu itiraf ediyor ve yoksul enayi gençle, kendi yeğeninin birleşmesini sağlıyor, Tuna'nın «solculuk» adına Ertem Eğilmez'den daha ileri gidemeyen bu «çarpıtması» karşısında ancak «pes» denir doğrusu.

**KIZIM AYŞE.** (Oy / Yıldız Kenter, Necla Nâzır, Tülin Orsek, Şükran Güngör, Nuzan Adalı, Selçuk Uzer, Mahmut Hekimoğlu). Yeşilçam'ın bir numaralı «millici» ve «gerici» yönetmeni Yücel Çakmaklı, seyircileri afyonlamaya devam ediyor. Çakmaklı büyük kent burjuvalaşmış kesimlerindeki «yozlaşmış» gençlik ile köyden gelen yoksul bir ailenin Tıp'ta okuyan kızı arasındaki çelişkileri anlatmaya çalışıyor, sonunda Ayşe, Refiğ'in «Fatma Bacı»sındaki gibi anasına hak verip bu yozluğa karşı çıkıyor. Çakmaklı, bilinçli olarak, toplumuzun sorunlarını ekonomik temelinden soyutluyor, çarpıtıyor, düzmece moral ilişkilerden, düzmece, yanlış sonuçlar çıkarıyor ve «gericilik» in bayraktarlığını yapmaya devam ediyor.

**KÜYDEN İNDİM ŞEHİRE.** (Oy. / Kemal Sunal, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Meral Zeren, Oya Alasya, Mine Mutlu, Tekin Akmansoy). E. Eğilmez, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun üç güldürü oyuncusundan yararlanarak yeni bir «ticarî başarı» peşinde koşmaya, bu arada da Türkiye'nin sosyo - ekonomik yapısı üstüne bilimsel bir temele dayanmayan paradine özgü görüşlerini savunmaya çalışıyor. Eğilmez, köyde buldukları bir çuval altını paraya çevirmek için İstanbul'a giden dört kardeşin, altınların tümüne konmak için birbirleriyle ve kuyumcu hemşerileriyle giriştikleri mücadeleleri anlatıyor. Türkiye sorunlarının Marksist yorumlarla çözülebileceğine inanamayan ve Türk toplumunda sınıf kabul etmeyen Eğilmez, «talan ekonomisi»nden söz etmeye çalışıyor, yine de kahramanlarını köylerine eli boş yolluyor (!) Eğilmez seyirciyi yine bir masal dünyasına sokmaya, gerçekdışı olguları gerçekmiş gibi gösterip, işin içine biraz da «güldürü» katıştırıp afyonlamaya, tüm sorunlarını unutturmaya çalışıyor. Kabareciler ise seyircinin zevkini küçümseyen çok kaba, çok ilkel bir güldürü anlayışı içinde yönetiliyorlar. Sonuçta özü ve biçimiyle yeni bir Yeşilçam gericiliği daha..

Prof. RUDOLPH SCHLESINGER

## MARKSİST HUKUK

ve

## SOVYET HUKUK TEORİSİ

Ek olarak, Sovyet Anayasası tam metnini içeriyor.

Marksist dizinin başucu kitabı

SİNAN YAYINLARI — Cağaloğlu, Kredi Han, 8/3 İST.

Tel : 27 40 60

Konuk Yayınları

●  
CAN YÜCEL

BİR SİYASİNİN ŞİİRLERİ

●  
HASAN HÜŞEYİN

BAĞDAT BASRA YOLLARINDA

●  
FRANCO SOLINAS / ÜLKÜ TAMER

SIKIYÖNETİM

Konuk Yayınları : Cağaloğlu, Tasvire han, kat 3, İstanbul

## YAR YAYINLARI

jorge amado

SONSUZ  
TOPRAKLAR

yar yayinlari P.K. 37 istanbul.

YAR yayinlari



a. l. herzan

kabahat kimde

Yayınlanma Tarihi

P K 37 İSTANBUL

ÇERNİŞEVSKI'nin  
tükenen kitabı

**NASIL YAPMALI**

(Ne Yapmalı)

İkinci baskısı yakında çıkıyor

## ODA YAYINLARI

### FIRTINADAN SONRA

HOWARD FAST'ın ünlü romanı

İkinci basımı çıktı

Howard Fast'ın bu romanında

- ★ İşçi hareketleri
- ★ Provokasyonların içyüzü
- ★ İdamlar
- ★ İşçi sınıfının direnişi
- ★ Af
- ★ Affın gerekçesi : Bu af değil, hakların geri verilmesidir, çünkü hiçbir zaman suçlu değildirler.

ODA YAYINLARI — P.K. 57 İSTANBUL



koral yayınları

AMILCAR CABRAL  
GINE'DE DEVRİM

bir afrika halkının kurtuluş mücadelesi

Türkçesi : Defne Behramoğlu

İsteme Adresi : P.K. 907

Fiyatı : 15 TL.

Yedinci Sanat

BUGÜNE KADAR ÇIKMIŞ OLAN

BÜTÜN SAYILARINI

% 50 İNDİRİMLE VERİYOR

(Not : 1. sayı tükenmiştir)

İsteme adresi : P.K. 164 Beyoğlu - İSTANBUL



bağımsız bir sinemanın oluşturulması yolunda

## Gezginci Film Gösteri Ekipleri

i ç i n

### Güç Birliği Çağrısı

YEDİNCİ SANAT dergisi, Yeşilçam dışı bağımsız sinema çalışmalarını hızlandırmak, yaygınlaştırmak, işçi sınıfının kendi sinemasını yapabilmesine yardımcı olmak ve sinemaya daha eleştirel gözle bakacak yeni ve dinamik bir seyirci kitlesi oluşturmak için Yeşilçam içinde ve dışında yapılmış uzun ve kısa sivrilmiş örnekleri, gezginci ekipler halinde emekçi sınıfların karşısına çıkartma, tartışmalı gösteriler düzenleyerek değerlendirmeye ve idealist sinema anlayışına karşı «materyalist sinema» görüşünü benimsetme yolunda girişilen çalışmaları sürdürmekte ve desteklemektedir.

İlk elde İstanbul yöresinde başlatılan bu tartışmalı gösteri çalışmalarının, emekçi sınıflardan yana yeni bir sinemanın oluşturulması yolunda, gerek teorik, gerekse pratik yönden büyük yararlar taşıdığı, giderek yeni filmlerin yapımı konusunda verimli işbirlikleri doğurduğu görülmektedir. Kısa ve uzun filmlerden oluşturulan çeşitli proqramların, sendikalarda, halkevlerinde, öğrenci ve öğretmen kuruluşlarında, parti şubelerinde, köylerde vb. yerlerde sunulma çalışmaları devam etmekte, yapılan film sonrası tartışmalarıyla seyircilerin filmleri yeni bir gözle değerlendirmeleri ve gelecekteki çalışmalar üzerine önerilerde bulunmaları sağlanmaya çalışılmaktadır.

YEDİNCİ SANAT, bu sinema çalışmalarının yararına inanan devrimci kişi ve kuruluşlara güç birliği çağrısında bulunmakta ve harekete katkıda bulunmalarını beklemektedir.

*YEDİNCİ SANAT*

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



# ant yayınları

- |  |  |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> ŞEREFNAME _I_<br>(Kurt Tarihi)<br>Şeref Han, 20 lira                | <input type="checkbox"/> SABAHATTİN ALİ<br>DOSYASI<br>Kenan Sülker, 7,5 lira               |
| <input type="checkbox"/> ŞEREFNAME _II_<br>(Osmanlı - İran Tarihi)<br>Şeref Han, 15 lira     | <input type="checkbox"/> LİDERLER DİYOR Kİ<br>10 lira                                      |
| <input type="checkbox"/> YUNANISTAN<br>DOSYASI<br>Konstantin Çukalas, 10 lira                | <input type="checkbox"/> DİNLE YANKEE<br>Wright Mills, (basılıyor)                         |
| <input type="checkbox"/> FİLİSTİN'DE HALK SAVAŞI<br>VE ORTADOĞU<br>Nayif Havatme (basılıyor) | <input type="checkbox"/> MARKSİZMİN<br>TEMEL KİTABI<br>Emile Burns, 7,5 lira               |
| <input type="checkbox"/> DOĞU'DA ULUSAL<br>KURTULUŞ HAREKETLERİ<br>V. I. Lenin, (basılıyor)  | <input type="checkbox"/> GİZLİ BELGELERLE<br>BARİŞ GÖNÜLLÜLERİ<br>Müslim Özbalkan, 10 lira |
| <input type="checkbox"/> SOSYAL DEVRİMLER,<br>ULUSAL SAVAŞLAR<br>Nehru, 15 lira              | <input type="checkbox"/> PENTAGONİZM<br>Juan Bosch, 5 lira                                 |
| <input type="checkbox"/> OSMANLILARIN<br>YARI SÖMÜRGE OLUŞU<br>T. Çavdar, 7,5 lira           | <input type="checkbox"/> ÇİZGİLİ DÜNYA<br>Ferruh Doğan, 5 lira                             |
| <input type="checkbox"/> SİYAH İKTİDAR<br>Stokely Carmichael<br>7,5 lira                     | <input type="checkbox"/> YAŞANTIM<br>Yevtuçenko, 5 lira                                    |

Genel Dağıtım: ANT YAYINLARI - P.K.701 - İstanbul

İLK DEFA  
sinemamıza

her yönü ile mükemmel bir film  
her yönü ile mükemmel bir müziği

# ARKADAŞ



Söz ve Müzik : Şanar Yurdatapan  
Orkestra : Dün Bugün Yarın  
Hazırlayan : Şat Yapım  
Prodüktör : Nino Varon  
Solist : MELİKE DEMİRAĞ



6070 044

## PHILIPS

plakları

YILMAZ GÜNEY'in „ARKADAŞ„ filmi ile  
sinemamıza kazandırdığı

MELİKE DEMİRAĞ'ı „ARKADAŞ„ plağı ile  
hafif müziğimize kazandırmakla oour duyar.





MAY

**sosyalizme geçiş  
sürecleri üzerine**

paül eweazy  
charles bettelheim

MAY

**sosyalizme  
giriş**

paül beran  
paül eweazy

MAY

**sosyalist gözle  
sanat ve toplum**

georgi plahanov  
yan freylik

MAY

**İNSANLARI  
SEVECEKSİN**

REMARQUE

MAY

**SARAGÖL**

ÖMER POLAT

MAY

**EKMEĞİMİ  
KAZANIRKEN**

MAKSİM GORKİ

KASIM AYINDA 4 YENİ BASIM 7 YENİ KİTAP



**ekonomi politigin  
eleştirilmesine  
katkı**

karl marks