METİS

Giovanni
Scognamillo

TÜRK SİNEMA TARİHİ

İkinci Cilt, 1960-1986



TÜRK SİNEMA TARİHİ-II

Giovanni Scognamillo

Scognamillo 1929'da İstanbul'da doğdu. 1948-1961 yıllarında başta İtalyan ve Fransız basını olmak üzere yabancı basında, 1961'den sonra ise Türk basınında Akşam, Yön Dergisi, Sinema 65, Yeni Sinema, Ulusal Sinema, Yedinci Sanat, Hey Dergisi, Bravo ve Videosinema dergilerinde sinema yazarlığını sürdürdü. Türk Film Arşivi yayını olan Türk Sinemasında 6 Yönetmen **adlı kitabının yanısıra Agâh Özgüç'le birlikte** Türk Sinemasında Kadın ve Cinsiyet'i **ve** 1965 Sinema Yıllığı'**nı hazırladı.** Dünyamızın Gizli Sahipleri, Uzaydan Geldiler **ve** Geleceğimizin Anahtarları **(Koza Yayınları),** Batının İnanç Temelleri **(Dergâh Yayınları)'nın yazarıdır. Scognamillo video program danışmanı olarak çalışmaktadır.**



Sevmek Zamanı'nın
Çekiminde Sema Özcan,
Müşfik Kenter, Metin Erksan
ve kameraman Mengü Yeğin.

Giovanni Scognamillo

TÜRK SİNEMA TARİHİ

İkinci Cilt, 1960-1986

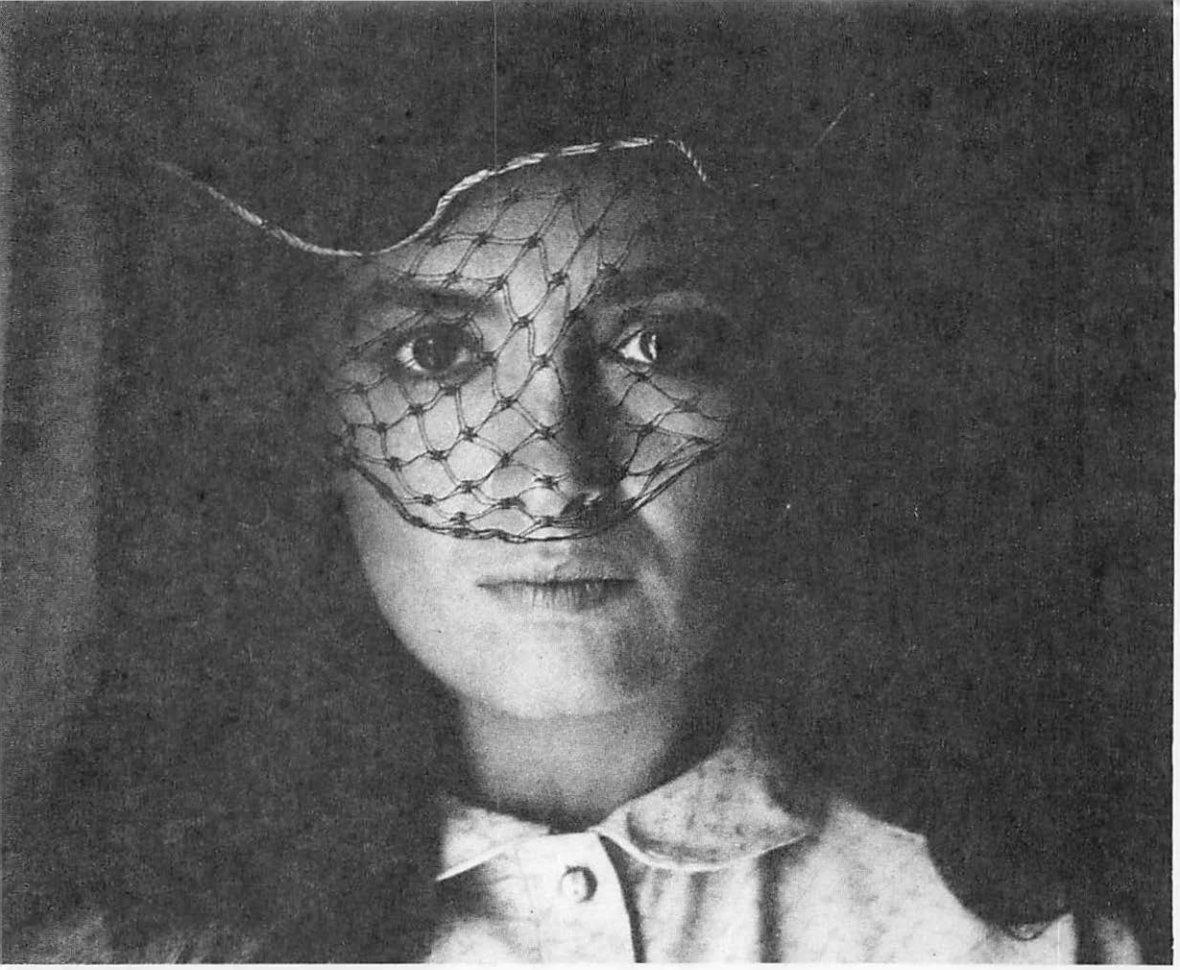


TÜRK SİNEMA TARİHİ-II
Giovanni Scognamillo
Birinci Basım: Kasım 1988.

Bu kitap özgün bir Metis yayınıdır.
Bütün yayın hakları Metis Yayınları
ve Giovanni Scognamillo'ya aittir.

Dizgi: Metis Yayıncılık Ltd. Film: Doruk Grafik.
Ofset Baskı: Kent Basımevi. Cilt: Nurettin Mücellithanesi.

Ön Kapak Fotoğrafı: Seyyit Han'da Yılmaz Güney, 1968.
Arka Kapak Fotoğrafı: Bomba Gibi Kız'da Türkân Şoray, 1964.



Asılacak Kadın, 1986,
SABUNCU. Müjde Ar.

İçindekiler

	Önsöz	7
1	Bir Dönemin Kronolojik Anatomisi	9
2	Sinemacılar Kuşağı	41
3	Yeni Kuşak	105
4	Ticarilik ve Ötesi	121
5	Yılmaz Güney'den Yeni Sinemaya	154
6	Kaynaklar, Türler ve Etkiler	195
	Summary	212
	İndeks	216

Türk Sinema Tarihi'nin 2. cildine özel arşivinden fotoğraf temin ederek katkıda bulunan AGAH ÖZGÜÇ'e, kitabın yayına hazırlanmasında danışmanlık yapan İBRAHİM ALTINSAY ve FATİH ÖZGÜVEN'e teşekkür ederiz.

Metis Yayınları
Kasım, 1988

Önsöz

Bu çalışmamızın birinci cildinde ele aldığımız Türk sinemasının ilk 63 yılı (1896-1959) bir hazırlık dönemini teşkil ediyor; her ne kadar bu hazırlık dönemi içinde Türk sineması "konuşmaya", yani kendine bir sinema dili oluşturmaya başlıyorsa da. Buna rağmen, bu ikinci ciltte taramak niyetinde olduğumuz 27 yıl ülke sinemasının en zengin, en olgun, en araştırmacı, tartışmalı, karmaşık, inişli çıkışlı ve güncel bölümünü kapsıyor; tüm malzeme bolluğu, uçta davranış ve örnekleri, bunalımlan ve aşırılıkları ile.

1960'lardan sonra Türk sineması gerek "neyi" anlatacağını, gerekse "nasıl" anlatacağını çok daha dikkatli ve kendi olanakları içinde bilinçli bir şekilde saptamaya ve denemeye koyuluyor. 1960'dan başlamak üzere Türk sineması ülkedeki toplumsal ve siyasal değişim ve gelişmelere, olaylara, buhranlara, çalkantılara, hükümet değişikliklerine ve bunların getirdiği özgürlüklere, ya da çoğunlukla sınırlamalara çok daha duyarlı olmaya başlıyor, olmak zorunda kalıyor ve kaçınılmaz bir paralellik içinde ülkedeki her türlü buhran, bunalım ve umutlara, hatta her belirgin ve etkin "moda" ve "akım"a ister dolaylı ister dolaysız, bağımlı oluyor; sendikal olaylardan cinselliğe, 12 Eylül 1980 öncesinden feminizme kadar.

Türkiye'de sinema devletin-ordunun yardımı ile kurulup ilk adımlarını atıyor. Tek partili Cumhuriyet döneminde serbest ve özel sermayenin bir ürünü oluyor ve yıllar yılı çizgisini böylece sürdürüyor, herhangi resmi bir destekten, hiçbir hükümetin somut ilgisinden yararlanmaksızın.

"Türk Sinema Tarihi"nin bu ikinci ve daha kapsamlı cildini hazırlarken olayları, kişileri ve ürünleri ülkenin son 27 yılı içinde ortaya çıkan çeşitli durumlara bağlamak zorunluğunu duyduk. Çok bilinen ve çok tekrarlanan bir gerçektir; Türk sinemasını ülke sorunlarından, ülkenin gidişatından soyutlamak olanaksızdır.

Üzerinde durmak isteğimiz başka bir *değerlendirme* yöntemi de şudur: Genelde Türk sinemasından söz edildiğinde *Türk Sineması*'na rağmen bir *Yeşilçam Sineması*'ndan söz edilmektedir; son derece pratik oysa bir hayli kolay ve giderek yanıltıcı olabilen bu tanımlama, bir *kodifikasyon* endişesi taşıyor. Kanımızca her ülke si-

neması, tarihsel perspektif içinde, bir bütündür: Ticari yapımları ve strüktürleri, konusal klişeleri, anlatım *tik*'leri, sanatsal-deneysel-özgün-özenci yapıtları ve yaklaşımları ile. Birini öbüründen ayırmak, estetik kaygı ve çeşitleme doğuruyorsa da, yanılmalara ve değer dengesizliklerine yol açabilmektedir.

Türk sinemasında dönem dönem kopan enflasyonist gidişatı, bu gidişatın doğurduğu *furya*ları ya da duraklama, buhran ve geçiş yıllarını ve bunların ortaya attığı çözüm şekillerini ucuz ya da olumsuz diye silip atmak son derece kolaydır. Ne var ki bunlar, siyasal-toplumsal-ekonomik süreçleri içine yerleştirilip açıklanmadığı sürece varılacak sonuçlar ve iletilecek eleştiriler sağlam ve geçerli bir temele dayanmış sayılamaz. Kaldı ki, tekrarlamakta belki yarar vardır, tarihçi ile eleştirmeni kanştırmamak gerekiyor: Tarihçi, nesnel bir yaklaşım içinde olaylar, kişiler ve ürünler ile ilgilenir, yorum yapar fakat yargılamak onun görevi değildir. Yargı ya da övgü, tarihsel süreç içinde olumlu veya olumsuz olan; bu tür bir yaklaşımda kendiliğinden ortaya çıkar. Olumsuz ve zararsız sayılanı yermek ve suçlamak daima çok kolaydır. Olumsuz ve zararlı sayılanın nedenlerini saptayıp temeline inmek ise bambaşka ve çok daha uğraştırıcı bir yöntemdir. Örneğin, başlangıçta umut veren, umutla karşılanan bir sanatçıyı sonradan, değişik bir çizgiyi seçtiği için yermek, yorgunluğundan, tükenmişliğinden söz etmek aceleye gelmiş değerlendirmelere neden olur.

Tarihçi, kanımızca, burun kıvırmamalı ve genelde çizmek istediği panoramanın gerçek bütünlüğünü bozmamak için *değer* veya *önem* taşımayan, taşır gibi görünmeyen oysa *var olmuş* ya da *varolan*ları görmemezlikten de gelemez, gelmemelidir; çünkü tarih, bilindiği gibi, küçük olaylarla da oluşur. Tarihçi geçmiş olaylara, kişilere ve ürünlere belirli bir uzaklıktan, bir çeşit *zaman tüneli*'nden baktığında kimi zaman acımasız, kimi zaman da fazla anlayış ve hoşgörü sahibi olur. En doğrusu ve uygunu, hiçbir uç noktaya kaçmaksızın, gerçekçi, nesnel ve ölçülü olabilmesidir. Eksikliklerimize ve kusurlarımıza rağmen böyle bir noktaya yaklaşmış isek görevimizi başarmış sayılacağız.

Ve son bir nokta: Bu çalışmamızın ilk cildini okumuş olanların bir kısmı *nostaljik* yaklaşımımızdan söz ettiler. İhtimal o özlemi bu sayfalarda da bulacaklar. O da kusurlarımızdan biri olsun.

Giovanni Scognamillo
İstanbul, 1987

1

Bir Dönemin Kronolojik Anatomisi (1960-1986)

Çalışmamızın bu ikinci cildinde ayrıntılı bir şekilde ele alacağımız dönem 27 yılı kapsıyor ve hedefimiz yakın, hatta çok yakın, içinde bulunduğumuz, günü gününe yaşadığımız bir tarihtir. Böyle olunca kendine tarihçi adını yakıştırmaya kalkan kişinin karşısına çeşitli engeller ve zorluklar çıkmaktadır.

Bir dönemin tarihini tarafsız, nesnel ve sağlıklı şekilde çizebilmek için bir *mesafe* gereklidir. Aksi takdirde yakın olayları ve yapıtları, çalışmaları, gereği gibi değerlendirmek çoğu kez olanaksız olur; bunlar daha çok *yeni* olup zamanın denetiminden geçemediklerinden. Ne ki, amaç ve niyetlerimiz ne olursa olsun, biz burada bu tür bir uğraşı sürdürmek zorundayız, eskiyi ve yeniyi, en yeni olanı, dünü ve bugünü bağlamak ve var olan ilişkilerden, bağlantılardan belirli sonuçlar çıkartabilmek için.

Ele aldığımız dönem, tekrar ediyoruz, 27 yılı kapsıyor, bir önceki cildin 63 yılına rağmen. Bir sinema tarihi, hatta bir tarih için, oldukça kısa bir süre. Ama sonraki bölümlerde görüleceği gibi, hareketli, zengin ve yapıtları, aşamaları, buhranları, olayları ve ortamı ile son derece ilginç.

Bu dönem bir ihtilal ile başlıyor (27 Mayıs 1960), çeşitli ve değişik siyasal-toplumsal olaylar ve değişimlerle devam ediyor (10 Ekim 1965 seçimleri, 12 Mart 1971 ara rejimi, 14 Ekim 1973 seçimleri, 12 Eylül 1980 ihtilali gibi); bir sanayi kolunun (Türk sinemasının ne denli bir sanayi kolu olduğu ayrı bir araştırma ve değerlendirme konusudur, hiç kuşkusuz), ulusal bir görsel sanatın gitgide büyümesine — ve büyüdükçe güçlüklerle karşılaşmasına— tanık oluyor. Büyüme enflasyona yol açıyor, furyalar yaratıyor, yeni endişeler, aşamalar ve buhranlar ortaya çıkıyor. Renkli sinema gelip yerleşiyor, dış ülkelerle ilişkiler gelişiyor, Türk filmleri uluslararası yarışmalara katılıyor, ilgi çekiyor, ödüller kazanıyor, giderek Türk sineması bir *bilinmeyen* olmaktan çıkıyor.

Sinemaya yön vermek isteyen, bir sinema kültürünü, bir sinema bilimini, öğretimini yaymayı amaçlayan kurumlar bu dönemde doğuyor. Devlet, zaman zaman sinemanın varlığını hisseder gibi oluyor. Sonra kuramlar yaratılıyor (Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinema), tartışmalar ko-

puyor, tartışmalar suçlamalara varıyor, gruplaşmalar, anlaşmazlıklar, düşmanlıklar ortaya çıkıyor ve zamanla, doğal olarak, sönüyor.

Tabiî bu arada hiç durmaksızın, rekorlar kıran filmler çevriliyor. Sinemaya yeni kişiler, sanatçılar, yapımcılar, teknikerler, hevesliler, özenciler akın ediyor. Daha öncekilerin kimi bir kat daha bilinçlenip en tutarlı, en sağlam yapıtlarını veriyor, kimi ise koşullara uyuyor.

Kısa ve son derece hareketli, özetlenmesi pek kolay olmayan, tümü ile uğraştırıcı ama aynı derecede heyecan verici bir dönem bu, her görüntüsü ile, iyisi ve kötüsü ile.

Bir ihtilalle başlıyor bu dönem ve bu ihtilal, en azından bir süre için, Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut getiriyor. Daha önce *tabu* sayılan konular ve sorunlar ilk kez coşku ile ele alınıyor. Sinemada *gerçekçilik* çeşitli eğilim ve biçimleri ile bir öz/biçim sorunu oluyor, daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla. Konusal değer ve ayırımlar daha bir netleşiyor ve *sözü* olan sanatçıların ardından başkaları da sürükleniyor; bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin ve *akım*'ların çerçevesi içinde.

Bu değişim ve evrim gerçeğe, giderek topluma ve toplumsal endişelere daha yakın konuların işlenmesinde olmuyor sadece. Bir önceki dönemde, 1950'lerde, halledildiği sanılan biçim sorunu, ya da *Türk Sinemasının Dili,* zorunlu bir revizyondan geçiyor, geçmek zorunda kalıyor: ister henüz denenmemiş —ya da aynı açıklıkla denenmemiş— konu ve türlerde, ister yepyeni deney ve çalışmalarda. Geniş perde çok az uygulanıyor ve teknik olanaksızlıklardan dolayı sonradan vazgeçiliyor.1968'den sonra en önemli etken ise *renk* oluyor ve sinema adamları artık renklerle hesaplaşmak, renkleri kullanmak zorunluğu ile karşılaşıyorlar. Tedricen *boyalı* filmden *renkli* filme geçiliyor. Belirli yeni türler (ki bunların çoğu Batı sinemasının bize kadar ulaşan ticari örneklerinden esinlenmelerdir) yeni sorun ve çözümlemeler getiriyor.

Yapım sayısının artması ile artan dar bütçeli filmler enflasyonun hem nedeni hem de sonucu oluyorlar ve de başka durumlar yaratıyorlar: Bu filmleri çekenler, bunlarda çalışanlar ister istemez uygun bir *biçim* tutturmak zorunda kalıyorlar. Bu hareketli, dinamik ve aynı zamanda dağınık biçimin başlıca özelliği gene ilkelliktir. Nedir ki bu, *Muharrem Gürses*'in *naif* ilkelliği değil, çağdaş ve çarpıcı olmayı amaçlayan *eliptik* bir ilkelliktir (bilinçsizce "eliptik" olsa bile).

Her türün kalıpları, fotoroman sinemasından Bond tarzı macera veya erotik/cinsel filme kadar bir zorlamayı gerektiriyor; bir uygulama/uyarlama, bir el çabukluğu zorlamasını. Bu filmleri çevirenler, *memur* yönetmenlerden çok *ağır işçi* niteliğini taşıyan, genellikle kural tanımayan (çekim için kendilerine tanınan bütçe ve süre zaten kural kavramını kendiliğinden yok ediyor), bir öyküyü değil de birkaç olayı uzatarak, besleyerek film şekline getiren emekçiler oluyor; kimi genç ve sinemaya yeni gelen, bu tür filmlerde bir çeşit staj yapan, çoğunlukla bunlarda saplanıp kalan, kimi ise önceki dönemde

yetişmiş yönetmenler bunlar.

1960'ların ve 1970'lerin enflasyonist tutumu bir bütün olarak sinemadaki yapım kurallarını çiğniyor, yok ediyor. Enflasyonist tutum deyimi, Türk sinemasının bir dönemi için, çok sık kullanılan bir terimdir; oysa bu terimle ne kastediliyor, belirti ve sonuçları nelerdir?

Genel tablonun ayrıntılarına geçmeden önce dönemin, yapımla ilgili sayılarını dizelim:

Yıl	Film Sayısı	Siyah/Beyaz	Renkli
1960	68	68	—
1961	116	116	—
1962	127	127	—
1963	125	124	1
1964	178	177	1
1965	214	212	2
1966	238	238	—
1967	206	199	7
1968	177	153	24
1969	229	173	56
1970	225	147	78
1971	266	128	138
1972	298	142	156
1973	208	30	178
1974	188	6	182
1975	225	—	225
1976	164	—	164
1977	124	—	124
1978	128	—	128
1979	195	—	195
1980	68	—	68
1981	72	—	72
1982	72	—	72
1983	78	—	78
1984	124	—	124
1985	127	—	127
1986	185	—	185

(1975'teki artış seks filmleri furyasının başlangıcına rastlıyor, 1979'un 195 filminin 131'i, 16 mm. olarak çekilen seks filmleridir, 1980-1986 yılları arasında çevrilen toplam 726 filmin 183'ü de 16 mm. olarak çekilmiştir.)

Tek başına film sayısı, pek bir şey açıklayamaz, kuşkusuz olsa olsa bir artışı ya da bir düşüşü belirtir. Nedir ki bu artış düzensizdir, gerçek bir arz-talep işleminden doğma değildir, bir zorlamanın sonucudur ya da bir *sürümden kazanma* politikasının örneğidir (özellikle bir yığın dar bütçeli film imâl eden yapımevleri için). Örneğin, 1960'ta çevrilen 68 film 1958'deki 80 filme rağmen biraz da olsa, düşüş teşkil ediyor. Aynı şekilde 1966'da 238'e fırlayan yapım sayısı iki yıl sonra 177'ye iniyor ve 298 filmle 1972'de dönemin uç noktasına varıyor; sonradan 1974'te 189'dan 1977'de 124'e iniyor. 1979 yılında görülen 195 film aslında başka bir zorlamanın sonucudur ve bu zorlama ortadan kalkıp, araya siyasal/toplumsal durum da girince, bir sonraki yıl film sayısı 68'e düşüyor. Grafik, benzer inişler ve çıkışlarla, 1980'lerin ikinci yarısında da sürüyor.

1968'e kadar renkli film parasal-biçimsel bir sorun teşkil ediyor; çünkü renk, henüz deney faslında. Buna rağmen 1971'de çevrilen filmlerin yarısından fazlası renkli oluyor ve1975'ten sonra siyah-beyaz film tarihe karışıyor.

Film sayısının artmasına paralel olarak Türk sinemasındaki teknisyen ve sanatçı kadrosunda da doğal olarak bir artış beklenilmektedir. Aslında böyle bir artış, en azından aynı orantıda, olmuyor: 1960'da sinemaya 14 yeni yönetmen giriyor, 1963'te 5 olan bu sayı 1965'te 18'e yükseliyor ve 1969'da 6'ya düşüyor. 1975'te sadece 2 yeni yönetmen görüyoruz, 1979'da 5, 1983'te 7, 1985'te 10 ve 1986'da ise 13; bu 27 yıl içinde tek filmle yetinenleri saymaksızın.

Yapımdaki artış var olan kadrolara yükleniyor, şöyle ki; *hızlı* yönetmenlerin, dönem içinde çektikleri film sayısı, başka rekorlar oluşturuyor:

Dönem	Yönetmen	Film Sayısı
1960-1986	Atıf Yılmaz	85
1960-1986	Orhan Elmas	82
1960-1975	Semih Evin	96
1960-1979 ve 1980-1986	Aram Gülyüz	120
1960-1986	Osman Seden	125
1960-1977	Nejat Saydam	100
1961-1986	Ülkü Erakalın	157
1963-1986	Orhan Aksoy	73
1963-1986	Yılmaz Atadeniz	80
1964-1986	Yücel Uçanoğlu	118
1965-1978 ve 1985-1986	Mehmet Aslan	88
1966-1986	Yavuz Figenli	112
1967-1986	Çetin İnanç	137
1970-1986	Temel Gürsu	74
1972-1979	Oğuz Gözen	67
1972-1979	Naki Yurter	45

(Naki Yurter, bir kısmı porno olmak üzere, 1979'da 29 adet 16.mm. lik film çekmiştir!)

Enflasyonist tutumun doğurduğu artış, yukarda işaret ettiğimiz gibi, bir arz-talep sürecini izlemiyor, bu tür bir sürecin kesin sonucu da değil. Asıl neden yapım harcamalarını düşürmek, gerektiğinde içiçe iki film çekmek örneğin, buna rağmen film sayısını ve her filmden beklenilen kân arttırmaktır. Yıl sonlarına doğru ise "amortisman" filmlerine yüklenmektir.

Bir noktadan sonra yapımın aşın yükünü taşıyanlar "büyük" sayılan yapımevleri olmuyor. Tersine "ufak" diye adlandınlan, dizi halinde film çeviren, Anadolu'yu besleyen, kimi büyük bir şirketin desteğinden yararlanan, "paravan" görevi gören şirketlerdir.

Sinema endüstrisinde yer alan çalkalanma ve buhranlar madalyonun bir yüzünü teşkil ederken, öbür yüzünü ise 27 yıl içinde meydana getirilen yapıtlar, olumlu sonuçlar veren çalışmalar oluşturuyor.

27 Mayıs 1960 ihtilali sinemaya da yeni bir soluk, yeni düşünsel olanaklar getiriyor; fakat sinema çevresinin gösterdiği tepki, iyi niyetli ve tarihsel evrimi değerlendirme yeteneğine sahip birkaç sanatçı bir yana, pek açık değil. Ticari sinema, olağan bir davranışla, bildiği ve tekrarladığı konulardan uzaklaşmıyor, olsa olsa bunların içine daha güncel, bir nebze daha *toplumcu* unsurlar serpiştiriyor.

1960 yılının başlıca özellikleri, *Nijat Özön*'e göre, *Metin Erksan*'ın, *Atıf Yılmaz*'ın, *Memduh Ün*'ün ve *Osman Seden*'in çalışmaları bir yana, *"Argolu, külhanbeyli, erkek tavırlı kadın kahramanlı filmler"in devamı, "Ayşecik dizisi ve çocuk kahramanlı filmler furyası", "yabancı film aktarmaları" ve "piyasa romanları uyarlamaları"dır. Sonraki yıllarda bunları salon güldürüleri, polis filmleri, dinsel filmler, macera fimlerinin her çeşidi, güldürüler, Western'ler, cinsel filmler vb. izleyecektir.*[1]

Türk sinemasında adeta ardı ardına kopan furyalar, ya da ticari sinemanın —bazen ticari kalıpların dışına çıkmayı amaçlayan sinemanın bile— başarılı gördüğü bir türü tekrarlaması belirli bir zorlamanın sonucu oluyor. Seyircinin ilgisini çeken bir türün birkaç örneğidir furyayı yaratan; "örnek" olanlar azınlıkta kaldığından ve bunları izleyenlerin, taklit edenlerin aynı seviyeye ulaşabilmesi, aynı ilgiyi görmesi olanaksız olduğundan her furya kısa süreli oluyor, bir iki mevsim içinde kopup sönüyor.

Furya, kuşkusuz, bir sömürüdür. Furya seyirciye hem aradığını — en azından o an aradığını, o an benimsemek istediğini, ihtiyaç duyduğunu— veriyor hem de, bir noktadan sonra, empoze ediyor.

Başta benimsenen sonradan ise empoze edilen her şey olabilir ve oluyor: gözyaşları, hareket, kahkaha, heyecan, duygu, şarkı türkü, inanç ya da cinsellik. Nedir ki tüm bu sunulanlar, satürasyon noktasına varınca, kendi kendilerini yok ediyorlar.

1. Nijat Özön: **Türk Sineması Kronolojisi**, 1895-1966, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968.



Ayşecik Şeytan
Çekici, 1960, YILMAZ. Hulusi Kentmen, Belgin Doruk, Aliye Rona, Zeynep Değirmencioğlu.

Bir ülke sinemasını şekillendiren hiçbir zaman ticari filmler değildir, her ne kadar ticari dediğimiz filmler bir ülke seyircisinin —belirli bir dönem içinde ve toplumsal/ kültürel değişimlerin ışığında değişmek kaydıyla— genel beğenilerini ve gereksinmelerini yansıtıyorsa da. Ulusal niteliğe sahip bir sinemaya kişilik kazandıran düşünsel/ biçimsel özgün yapıttır. Gerisi sadece bir sanayinin sorunudur. Şu var ki, özellikle Türkiye'de, sinema tarihçisi hiçbir zaman salt olumlu, özgün ve yenilikçi örnekler üzerinde duramaz, durmaması gerekir; çünkü boyutları saptayan, ele alınan tarihsel dönemi açıklayan sadece iyi ve başarılı örnekler değildir. Kötü, olumsuz ve başarısız diye nitelendirilen örnek de tarihsel döneme ağırlığını koymaktadır; bu da gerçek bir "ağırlık"tır.

Türk sinemasında, son on yıl öncesine kadar, mutlu azınlığa dönük sinema hiçbir zaman beklenileni vermemiştir, *aydın* özentisi sinema da öyle.1963-1965 yılları arasında sinemaya geçen ilk "genç kuşak"ın bir kısmı, örneğin, özentili bir yaklaşımla hareket ettiğinden, içerik ve iletişim sorununu çözümlemeden biçim sorununu çözümlemeye kalktığından ya bir saman alevi gibi parlamış ya da, meslekte tutunabilmek için zorunlu olarak geleneksel kural ve şartlandırmalara uymuştur. Aynı şekilde, sinemayı "değişik" bir sahne gibi gören birkaç tiyatro adamı, sinema seyircisini, geniş halk topluluklarını etkileyebilmenin ne denli güç bir uğraş olduğunu bir iki



Cilalı İbo'nun Çilesi, 1960, AKAD. Osman Alyanak, Hulusi Kentmen, Feridun Karakaya, Peri-han, Muazzez Arçay.

deneyden sonra anlamıştır.

Ayrıntılara girmeden önce 1960-1986 döneminin, şematik dahi olsa, bir panoramasını çizmek ve her yılını, özet olarak değerlendirmek kanımızca yararlı olacaktır.

1960

1960 yılı, bir bakıma, *başlangıç* yılıdır. İleride yeşerecek tohumların atıldığı, yeni kazanılan ve kazanılacak (bir zaman sonra ise kaybedilecek) özgürlükleri değerlendirmeye çabalayan bir yıl. Nedir ki, ilk bakışta bu yıl fazla bir özellik göstermemektedir.

1960 yılı **Gecelerin Ötesi** (Metin Erksan), **Kırık Çanaklar** (Memduh Ün), **Namus Uğruna** (Osman Seden), **Suçlu** (Atıf Yılmaz) ve **Kanlı Firar**'ın (Orhan Elmas) yılıdır. Aynı yıl içinde **Ateşten Damla** (Memduh Ün), Locarno, Karlovy-Vary ve Venedik film şenliklerine katılan **Denize İnen Sokak** (Atillâ Tokatlı), **Mahallenin Sevgilisi** (Memduh Ün), **Ölüm Peşimizde** (Memduh Ün), **Yangın Var** (Lütfi Akad) ve **Şoför Nebahat** (Metin Erksan) ile karşılaşıyoruz.

Belirli ticari türler doğal olarak, egemenliklerini koruyorlar. Nedir ki bunların arasında bazı ilk örnekler de yer alıyor:

Memduh Ün'ün **Ayşecik**'i ve onu izleyen Atıf Yılmaz'ın **Ayşecik Şeytan Çekici** adlı filmi Zeynep Değirmencioğlu'nu "Çocuk Yıldız" tahtına oturtup uzun yıllar sürecek ve Parla Şenol, İlker İnanoğlu, Sezer İnanoğlu, Menderes Utku'ları da içine alarak Gülşah Koçyiğit'e kadar varacak olan bir diziyi başlatıyor. Metin Erksan'ın "erkek kadın" imajı üzerine kurulu **Şoför Nebahat**'ına rağmen Hülki Saner **Aslan Yavrusu**'nda Leyla Sayar'a bir olanak



Şöför Nebahat, 1961, AKAD. Sezer Sezin, Sami Hazinses, Hakkı Haktan.

tanıyor. Osman Seden'in Zeki Müren'li **Berduş**'unda seyircisini bulan **Cilâlı İbo** (Feridun Karakaya) tipi, 1959'daki maceralarına **(Cilâlı İbo Yıldızlar Arasında**/Osman Seden, **Cilâlı İbo Casuslar Arasında**/Nuri Ergün) ek olarak **"Cilâlı İbo** ve **Tophane Günü**/Nuri Ergün ve **Cilâlı İbo'nun Çilesi**/Lütfü Akad ekleniyor.

Yıl içinde *Semih Evin*'in **Dostluklar Yaşadıkça**'sı ile Türk sinemasında ilk kez üç ayrı öyküden oluşan bir film meydana getiriliyor ve kurgudan gelen *Ertem Göreç*, Orhan Elmas'ın bir senaryosundan, ilk çalışması olan **Kanlı Sevda**'yı yönetiyor.

Arslan Yavrusu, 1960, SANER. Ahmet Tarık, Leyla Sayar.



1961

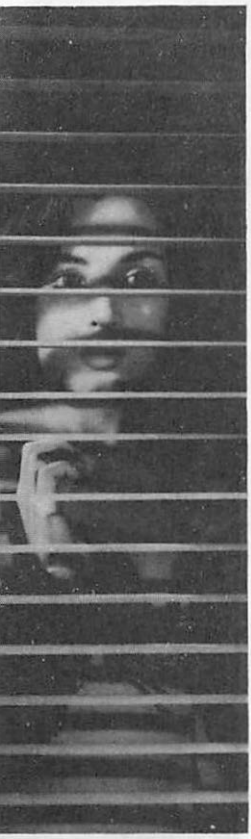
1961 yılı *Halit Refiğ*'in ilk filmi olan **Yasak Aşk**'ı getiriyor. *Atıf Yılmaz,* Vedat Türkali'nin bir senaryosundan yola çıkarak, sürükleyici bir polis güldürüsü olan **Allah Cezanı Versin Osman Bey**'e, *Memduh Ün* ise, Orhan Kemal'in **Devlet Kuşu**'nu uyarlayarak, **Avare Mustafa**'ya imzasını atıyor.

Osman Seden kalıplaşmış konulara biçimciliğini getiriyor: **Aşktan da Üstün, İki Aşk Arasında**; Atıf Yılmaz, Vedat Türkali işbirliği ise **Dolandırıcılar Şahı** ile devam ediyor ve Memduh Ün polisiye çalışmalarını **Güneş Doğmasın'**la sürdürüyor.

Çocuk filmleri veya çocuklu melodramlar furyası bir önceki dönemden kalan bazı yönetmenler ile de sürüyor (Muharrem Gürses ve **Can Mustafa**, Münir Hayri Egeli ve **Kolsuz Bebek** gibi). Çok tutulan bazı romanlar ise sinemada hemen benimsenen ve bir çeşit kentsoylu güldürüsünü oluşturan kahramanlar getiriyor (Muazzez Tahsin Berkant'ın **Küçük Hanımefendi**'si gibi).



Yedi Günlük Aşk, 1962, UÇAK. Ahmet Mekin, Neşe Yulaç.



Aynı yıl içinde Halit Refiğ ikinci filmi **Sevişilğimiz Günler**'i, Metin Erksan ise **Mahalle Arkadaşları** ve **Oy Farfara Farfara**'yı yönetiyorlar. Akad **Sessiz Harp** ile Ümit Deniz'in Murat Davman'ını beyazperdeye çıkartıyor, Burhan Bolan, Ahmet Tarık Tekçe'nin fiziğinden de yararlanarak, yarı fantastik bir **Toros Canavarı**'nı deniyor ve Ernest Von Theumer'in yönettiği ilk Türk-Alman ortak yapımı **Silâhlar Konuşuyor** çevriliyor.

1962

1962'de Metin Erksan, **Sahte Kumrular** ve **Çifte Nikâh** gibi duygusal güldürüler bir yana, **Acı Hayat** ve geniş yankılar yaratan **Yılanların Öcü** ile yeni bir çıkış yapıyor. Seden ve Ün ise, yapımcı olmanın ağırlığı altında, türden türe geçiyorlar (Osman Seden: **Ayşecik Yavru Melek, Cilâlı İbo Rüyalar Aleminde, Ne**



Genç Kızlar,1963, PESEN. Türkân Şoray, Tülin Özek, Zühal Tan.

Şeker Şey, Sokak Kızı; Memduh Ün: **Akasyalar Açarken, Belalı Torun, Kısmetin En Güzeli**). Atıf Yılmaz ise çeşitlemelerini rahatlıkla sergiliyor (**Battı Balık, Beş Kardeştiler, Bir Gecelik Gelin, Cengiz Hanın Hazineleri**).

Yıl içinde Halit Refiğ iki film yönetiyor, **Gençlik Hülyaları** ve bir yıl sonra Moskova Film Şenliği'nde gösterilecek olan **Şehirdeki Yabancı**. Lütfi Akad ise, sonradan Memduh Ün'ün tamamlayacağı **Üç Tekerlekli Bisiklet**'e başlıyor.

Bu arada yapımcı Nevzat Pesen, John Steinbeck'in "Fareler ve İnsanlar"ından uyarladığı, **İkimize Bir Dünya** ile beklenmeyen bir çıkış yapıyor. Ertem Göreç, Ayhan Işık'a uygun, hareketli bir anlatımla **Rıfat Diye Biri**'ni çekiyor. Orhon M. Arıburnu **Elalem Ne Der** ile sinemaya dönüyor ve Tarık Dursun Kakınç, Robert Aldrich'ten esinlenerek, bir kara film ile sinemaya yönetmen olarak giriyor (**Aramıza Kan Girdi**).

Ticari yapımların genel eğilimi değişmiyor ve gitgide önem kazanan kentsoylu duygusal güldürüler seyirci tarafından benimseniyor. (**Küçük Hanımın Şoförü, Küçük Hanımın Kısmeti, Küçük Hanım Avrupa'da**/Nejat Saydam; **Küçük Beyefendi**/Türker İnanoğlu).

Ve İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Sami Şekeroğlu ile Selahattin Gerçek, Türkiye'nin ilk sinema kulübü olan **Kulüp Sinema 7**'yi kuruyorlar.





Aşk Rüzgarları, 1960, PALAY. Suna Pekuysal, Türkân Şoray, Sunay Uslu.

1963

1963'te bir olay kopuyor: Metin Erksan'ın **Susuz Yaz** filmi Berlin Şenliği'nde, Türk sinemasına ilk uluslararası ödülünü kazandırıyor. Aynı yıl Halit Refiğ, jet pilotlarının yaşamını ve ordu/sivil ilişkilerini ele alan **Şafak Bekçileri**'ni veriyor. Osman Seden, profesyonel yaklaşımıyla büyük bir rahatlıkla her türe girip çıkıyor, güldürüleri tercih ederek (**Badem Şekeri, Beni Osman Öldürdü**), Zeki Müren'i de unutmaksızın (**Aşk Hırsızı**), çocuklu filmleri (**Bana Annemi Anlat**) ve macera (**Yaralı Aslan**) konularını da dizisine ekliyor.



Cinayet Gecesi, 1963, PARS. Turgut Özatay, Mine Soley.

Seden'in profesyonelliği, Ertem Göreç (Mark Twain'den uyarlanan **Ayşecik Fakir Prenses**, Bedri Koraman'ın çizgi romanlarından **Cici Can**) , Memduh Ün (**Bire On Vardı, Çapkın Kız**), Lütfi Akad (**Dişi Kurt**) ve Atıf Yılmaz'da (**Azrail'in Habercisi, Yarın Bizimdir, İki Gemi Yanyana**) değişik tonlamalar kazanıyor.

İkimize Bir Dünya'dan sonra Nevzat Pesen, Maxwell Anderson'un bir sahne oyunundan, **Kötü Tohum**'u çekiyor. Ülkü Erakalın, en sayılı temsilcisi olduğu "fotoroman sineması"na **Çalışan Aşk** gibi bir örnek ekliyor, Hulki Saner ise bir uyarlama ile (**Helal Olsun Ali Ağbi**) gişe rekorları kırıyor. İleride başlı başına halk tipi bir şöhret ve bir dizi filmin kahramanı olacak Turist Ömer (Sadri Alışık) tipini seyirciye tanıtıyor, İlhan Engin, özentili bir şekilde, bunalımlı genç kuşağın sorunlarına eğiliyor (**Üç Öfkeli Genç**). Ferit Ceylan ise Yılmaz Güney'in bir senaryosunda, **İkisi de Cesurdu** ile adeta bir prototip yaratıyor.

Dış pazarlara çıkma endişesi ortak-yapımlara neden oluyor, ister



Paylaşılamayan Sevgili, 1964, HEKİMOĞLU. Muhterem Nur, Parla Şenol.



Almanlar'la (**Cehennemde Buluşalım**), ister Yunanlılar'la (**Kibarlar**). Yapımcı-yönetmen Turgut Demirağ başka bir formül deniyor, yabancı yönetmenli ve yabancı oyunculu **Yabancı Kız** ile.

1964

1964'te 21 yaşındaki Feyzi Tuna ilk filmi olan **Aşka Susayanlar** ile eleştirmenlerin dikkatini kazanıyor. Aynı kuşaktan olan Tunç Başaran ise **Hayat Kavgası**'nı çekiyor. **Denize İnen Sokak**'ın ticari başarısızlığından sonra Atillâ Tokatlı fars tarzında bir güldürü seçerek (**Gel Barışalım**), ikinci ve son filmini yönetiyor.

Halk tipi güldürüye damgasını basan Aram Gülyüz oluyor, Öztürk Serengil'in oynadığı **Abidik Gubidik** ile. Hulki Saner ise uzun bir dizinin ilk örneğini veriyor: **Turist Ömer**. Daima geçerli olan duygusal güldürüyü Memduh Ün de sürdürüyor fakat polis filminde (**Kanun Karşısında**) ve sahne oyunu uyarlamasında (**Ağaçlar Ayakta Ölür**) daha başarılı oluyor. Osman Seden bir kez daha her türün adamı olduğunu kanıtlıyor (**Affetmeyen Kadın, Anadolu Çocuğu, Beş Şeker Kız**); Nevzat Pesen, bu kez özgün bir senaryodan yola çıkarak, sinema çevresini konu edinen **Ahtapotun Kolları**'nı çekiyor ve Orhan Elmas **Duvarların Ötesi** ile yeniden yüze çıkıyor.

Yılın en çok sözü edilen filmi Türk sinemasına ilk kez emekçi ve grev sorunlarını getiren Ertem Göreç-Vedat Türkali ikilisinin **Karanlıkta Uyananlar**'ı oluyor. Epik sinemaya yanaşan Atıf Yılmaz, Haldun Taner'in **Keşanlı Ali Destanı**'nı çekiyor, **Erkek Ali** ile de köye bir dönüş yapıyor ve **Kalbe Vuran Düşman** ile, yirmi yıl sonra "fantastik" diye nitelenecek, soyut ve simgesel örneklerini veriyor. Halit Refiğ bir yıl içinde en başarılı üç kişisel yapıtını art arda

diziyor (**Gurbet Kuşları, İstanbulun Kızları, Şehrazat**). Ve Metin Erksan, Zeki Müren'li bir maceradan sonra (**İstanbul Kaldırımları**), kendine özgü kahramanlarını **Suçlular Aramızda**'da çarpıştırıyor.

Yalnız Değiliz, 1964, PESEN. Neriman Köksal, Cüneyt Arkın, Nilüfer Aydan.



Bu arada Orhan Aksoy **Vurun Kahpeye**'nin ikinci çevirimini çekiyor. Turgut Demirağ-Nusret Eraslan ikilisi de ordunun geniş çaptaki yardımı ile, üstün yapımsal **Çanakkale Aslanları**'nı gerçekleştiriyorlar.

1964'te çocuklar için düşünülen bir film de çevriliyor: Dr. Nurhan Şener ile Tarık Dursun Kakınç'ın işbirliğinden doğan **Aydede'ye Gidelim.** Ümit Utku'nun, arabesk öncüsü, **Fabrikanın Şoförü** filmi Anadolu'da büyük bir ilgi ile karşılanıyor ve Yılmaz Güney adlı bir oyuncu yıl içinde çevirdiği 11 filmle mitosunun ve "çirkin kral"lığının temellerini atıyor.

1965

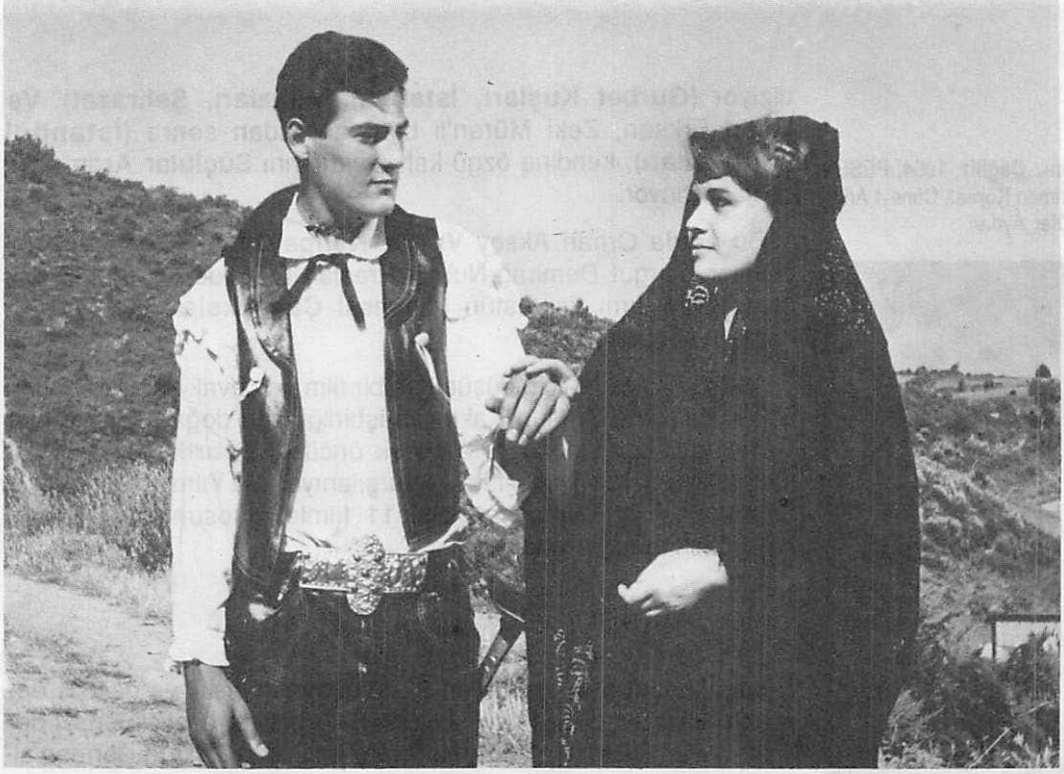
1965'te film sayısı 178'den 214'e çıkıyor. Çeşitli ve değişik deneyler birbirini izliyor: İlhan Engin sağ eğilimli siyasal sinemayı deniyor (**Artık Düşman Değiliz**), tiyatro sanatçısı Haldun Dormen sinemadaki macerasını iki filmle noktalıyor (**Bozuk Düzen, Güzel Bir Gün İçin**). İlk "yeni kuşak"tan sayılanlar seslerini duyuruyorlar: Feyzi Tuna, Halit Refiğ'in bir senaryosundan, **Yasak Sokaklar**'ı, Erdoğan Tokatlı, Ayşe Şasa'nın yazdığı, **Son Kuşlar**'ı ve Tunç Başaran, Orhan Kemal'den uyguladığı, **Murtaza**'sı ile.

Yılın olaylarından biri Duygu Sağıroğlu'nun sansür kurulu tarafından gösterilmesi yasaklanan —artık esen havanın bir belirtisi olan— ilk filmi **Bitmeyen Yol** oluyor. Sağıroğlu, aynı yıl, Yılmaz Güney'li bir film yönetiyor: **Ben Öldükçe Yaşarım**.

1965'te senaryo yazarı Vedat Türkali de kameranın arkasına geçiyor, **Sokakta Kan Vardı** ile; yazar Cengiz Tuncer ilk ve son kez soyut sinemayı deniyor (**Sevmek Seni**). Metin Erksan ünlü bir "lânetli" filme imzasını atıyor: **Sevmek Zamanı.**

Güzeller Kumsalı, 1964, İNCİ.





Halit Refiğ, aynı yıl içinde, dört film yönetiyor ve **Haremde Dört Kadın** ile o güne kadar çevrilen en tutarlı çağ filmini vermekten başka **Kırık Hayatlar'a** da çağdaş ve geçerli bir yorum katıyor.

Atıf Yılmaz ağalık sorunundan (**Muradın Türküsü**) gerilim filmine (**Sayılı Dakikalar**) geçerken, Memduh Ün şiddet gösterisini (**Namusum İçin**) ve atmosfer araştırmasını (**Yıldıztepe**) yeğliyor.

Türk sineması, sansür kurumunun sertleşmesine, AP hükümetinin siyasal çizgisine uygun olarak, dönem ve koşulların içinde "geçerli" görülen bir türe, dinsel filmlere, belirli bir ağırlık veriyor. Yılın bu türdeki örnekleri arasında; **Cennet Fedaileri** (Mehmet Dinler), **Hak Yolunda Hazreti Yahya** (Muharrem Gürses), **Hazreti Eyub'un Sabrı** (Asaf Tengiz), **Hazreti Yusuf'un Hayatı** (Muharrem Gürses), **Veysel Garanl** (Hüseyin Peyda), **Yahya Peygamber** (Hüseyin Peyda) vb. sayılabilir.

Bu arada *Türk Sinematek Derneği* kuruluyor.

Beş Hikaye, 1963, AKINCI. Beş bağımsız öyküden oluşan bir deneme.

Cüppell Gelin, 1964, GÜLTEKİN. Öztürk Serengil, FilizAkın.



1966

1966 yılı buhranlı, tartışmalı ve hareketli geçen bir yıl oluyor: Lütfi Akad'ın ikinci çıkışını müjdeleyen **Hudutların Kanunu** sansür tarafından yasaklanıyor ve ancak sonraki yıl gösterime girebiliyor; Metin Erksan Kartaca Film Şenliği'ne iki filmle (**Sevmek Zamanı, Yılanların Öcü**) katılıyor ve bir Bronte uyarlaması olan **Ölmeyen Aşk**'ı çeviriyor. Sinema öğrenimini Fransa'da yapmış olan Alp Zeki



Kız Kolunda Damga Var, 1967, REFİĞ. Sadri Alışık, Altan Günbay.

Heper, kendi olanaklarını kullanarak, ilk filmini yönetiyor: **Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri.** Nedir ki, film sansür tarafından yasaklanıyor. Atıf Yılmaz-Ayşe Şasa ikilisinin özlem dolu taşlaması **Ah Güzel İstanbul** İtalya'da Bordighera Şenliği'nde bir özel ödül kazanıyor, yönetmen ise biri petrol sorununu (**Toprağın Kanı**), diğer ikisi köy yaşamını ele alan (**Pembe Kadın, Ölüm Tarlası**) üç seviyeli film veriyor.



1966'da Türk sinemasında iki devreli bir film çevriliyor: Osman Seden, Zeki Müren'li ve Türkân Şoray'lı fantezilerinden bir süre sıyrılarak, Reşat Nuri Güntekin'in, yıllar sonra televizyona da uyarlanacak olan **Çalıkuşu**'nu geniş bir oyuncu kadrosu ve özenli bir çerçeveleme duygusu ile çekiyor.

Memduh Ün, James Bond taklitlerine (**Altın Çocuk**) ve Arap melodramlarına (**Fakir Çocuklar**) bağlanırken Ertem Eğilmez bir "Kamelyalı Kadın/Tatlı Hayat" karışımı olan **Ben Bir Sokak Kadınıyım** ile Nizamettin Nazıf'tan çok John Sturges'in **Yedi Silahşörler**'ini (The Magnificent Seven) anımsatan **Bir Millet Uyanıyor**'u yönetiyor. Süreyya Duru **Malkoçoğlu** ile seyircinin tutacağı bir tarihsel macera dizisinin ilk örneğini verirken, Duygu Sağıroğlu antik eşya kaçakçılığından (**Kanlı Mezar**) şiirsel bir aşk öyküsüne (**Nuhun Gemisi**) geçiyor. Halit Refiğ **Karakolda Ayna Var** ile ticari türleri taşlıyor ve Ertem Göreç, Yılmaz Güney-Hülya Koçyiğit ikilisini bir araya getiriyor.

1967

1967 duraklamalı bir yıldır, yeni türler ve yeni kahramanlar getirip furyalar yaratmakla birlikte eski defterleri karıştırmadan da edemiyor ve az sayıda özgün çalışma sergileyebiliyor.

Lütfi Akad **Ana**'da Anadolu kadınını ele alıyor, **Kızılırmak Karakoyun** ile ikinci dönemine tutarlı bir yapıt ekliyor; Memduh Ün **Avare Mustafa**'yı **Zilli Nazife** olarak tekrarlıyor; üstelik kahramanın cinsiyetini değiştirerek. **Yaprak Dökümü**'nde ise ilk başarılarının etkisini sürdürme gayretini gösteriyor.

İkinci çevirimler modasına Turgut Demirağ renkli bir **Bir Dağ Masalı** ile katılıyor —o da kahramanının cinsiyetini değiştirerek—; Orhan Aksoy sonraki yıllarda uzmanı olacağı renkli melodramlara **Samanyolu** ile bir örnek veriyor; Feyzi Tuna iki uyarlamadan anlatımı akıcı iki hareketli film çıkartıyor (**Devlerin İntikamı, Silâhları Ellerinde Öldüler**); bir ara 1001 Gece Masalları'na kadar uzanan Atıf Yılmaz (**Harun Reşidin Gözdesi**) ise **Kozanoğlu**'nda tarihsel/toplumsal bir araştırmayı deniyor; Duygu Sağıroğlu, Yılmaz Güney ile, **Kuduz Recep**'i; Yılmaz Duru, gene Güney ile ve Güney tarzında, **İnce Cumali**'yi çeviriyorlar. Mehmet Dinler **Sinekli Bakkal**'ı resimlendirirken, Halit Refiğ **Kız Kolunda Damga Var** ile bir ikili kuruyor.



Ölüm Süvarisi, 1967, CONTÜRK. Meral Küçüker

Yılın favori türü Bond filmleri oluyor: **Altın Çocuk** (Memduh Ün), **Dehşet Yaratan Adam** (Nejat Okçugil), **İstanbul Dehşet İçinde** (İlhan Engin), **Yakut Gözlü Kedi** (Nejat Saydam) vb.

Bu yıl Türk sinemasına "western" türü de giriyor: Zafer Davutoğlu'nun yönettiği, Cüneyt Arkın'ın oynadığı **Ringo** ile.

1968

1968'de yapımda az bir düşme görülüyor. Oysa konu sıkıntısı halen uç noktada olduğundan ikinci çevirimler çoğalıyor. Örneğin:

Dağları Bekleyen Kız (Süreyya Duru), **Ezo Gelin** (Orhan Elmas), **Funda** (Mehmet Dinler), **İlk ve Son** (Memduh Ün), **Kadın Severse** (Ülkü Erakalın), **Kanun Namına** (Aram Gülyüz), **Nilgün** (Ertem Eğilmez), **Ömrümün İlk Gecesi** (Nuri Ergün), **Parmaksız Salih** (Turgut Demirağ), **Paydos** (Ülkü Erakalın), **Yedi Köyün Zeynebi** (Kemal Kan) gibi.

Aynı konuların değişik yönetmenler tarafından ele alındığı da görülüyor: Ertem Göreç **Şeyh Ahmed**'i, Hüsnü Cantürk ise **Çöl Kartalı** adı altında Rudolf Valentino'nun ünlü "Şeyh"ini (The Sheik) uyarlıyorlar; Ertem Eğilmez **İngiliz Kemal**'i çekerken, Osman Seden **İngiliz Kemalin Oğlu** ile karşılık veriyor ve klasik çizgi roman kahramanı "Kızıl Maske" (The Phantom) Çetin İnanç'ın ve Alpay Ziyal'ın aynı adla çevrilen **Kızıl Maske** filmlerinin kaynağı oluyor.



Yıl içinde Metin Erksan **Kuyu**'da kırsal bölgede geçen kara sevda öyküsünü tutkulu bir şekilde anlatıyor. Yılmaz Güney, yönetmen olarak, **Seyyit Han** ile bir hamle yapıyor, Lütfi Akad **Vesikalı Yarim**'de fahişe romantizminin tuzaklarından kurtuluyor ve Atıf Yılmaz, Cüneyt Arkın-Fatma Girik ikilisine uygun bir **Köroğlu** çekiyor.

1969

1969 yılı fazla bir değişiklik getirmiyor: Halit Refiğ **Bir Türke Gönül Verdim**'i çekiyor, Metin Erksan iki ayrı öyküden oluşan **Yılın Kadını Değil** ile kendine özgü bir çalışmaya giriyor. Lütfi Akad, Türkân Şoray'lı **Seninle Ölmek İstiyorum**'a imzasını atıyor.

Resmi Gazete'nin 3.1.1969 tarihli 13091 sayılı nüshasında yayınlanan "Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi Yönetmeliği" ile *Devlet Film Arşivi* çalışmalarına başlamış oluyor.

1969'da ikinci çevirimlerin sayısı artıyor:

Sazlı Damın Kahpesi (Sırrı Gültekin), **Ala Geyik** (Süreyya Duru), **Cingöz Recai** (Safa Önal), **Çakırcalı Mehmet Efe** (Yılmaz Atadeniz) **Fato** (Feyzi Tuna), **Fosforlu Cevriye** (Nejat Saydam), **Hancı** (Ertem Göreç), **Kızıl Vazo** (Atıf Yılmaz), **Mezarımı Taştan Oyun** (Hüseyin Peyda), **Ölmüş Bir Kadının Mektupları** (Ülkü Erakalın) vb. gibi.

İtalyan "spaghetti western"lerin ardından dar bütçeli "yerli kovboylar" iyice yerleşiyor:

Maskeli Süvarinin Dönüşü (Kayahan Arıkan), **Maskeli Süvari Tom Miks'e Karşı** (Kayahan Arıkan) **Ringo Vadiler Kaptanı** (Yılmaz Atadeniz), **Zorro Kamçılı Süvari** (Yılmaz Atade-



Bizansı Titreten Yiğit, 1967, GÜRSES. Atilla Gürses.

niz), **Zorro Dişi Fantoma'ya Karşı** (Feridun Kete, Alpay Ziyal), **Zorro'nun İntikamı** (Yılmaz Atadeniz), **Zorro'nun Kara Kamçısı** (Feridun Kete, Alpay Ziyal) vb.

1970

1970'de renkli film sayısı bir kat daha artıyor, yıl içinde çevrilen 225 filmin 78'i renkli oluyor. Artık yapım siyasetinin ölçüsünü tayin edecek olan "renk"tir.

Bu yeni kurallara uygun olarak Halit Refiğ, renkli sinemaskop olarak, baskısı ve özel efektleri İngiltere'de hazırlanan, **Adsız Cengâver**'i yönetiyor; Atıf Yılmaz **Aşktan da Üstün**'de Zeki Müren ile çalışıyor, **Zeyno**'da ise Yılmaz Güney-Hülya Koçyiğit ikilisini bir kez daha kuruyor. Sinemaskop'u Orhan Aksoy da kullanıyor **Kezban Roma'da** ile.

Aynı yıl içinde Ertem Göreç hasılat rekorları kıran **Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler** ile masal filmleri furyasına yol açacak olan bir ilk örnek getiriyor, Türk sinemasının kadın yönetmenlerinden Bilge Olgaç kadınsız bir film çekiyor, Kerim Korcan'dan uyguladığı **Linç** ile; Çetin İnanç'ın yerli western'i **Çeko** ise Anadolu'da olay yaratıyor.

Ve iki genç yönetmen giriyor Türk sinemasına, ikisi de yönetmen yardımcılığından gelme: Temel Gürsu (**Dikkat Kan Aranıyor**) ve Yücel Çakmaklı (**Birleşen Yollar**).

Yılmaz Güney ise **Umut** ile başyapıtlarından birini veriyor.

1971

1971 Yılmaz Güney'in yılı oluyor. **Acı, Ağıt, Baba, Umutsuzlar** ve **Vurguncular** ile. Lütfi Akad **Anneler ve Kızları**'nı, Atıf Yılmaz **Yedi Kocalı Hürmüz**'ü, Orhan Elmas **Kerem ile Aslı**'yı çekiyorlar. Memduh Ün **Üç Arkadaş**'ı yeniden ve renkli olarak çekiyor, Halit Refiğ ise Türkân Şoray'ın oynadığı **Sevmek ve Ölmek Zamanı**'na imzasını atıyor.

Yıl içinde oyuncu Fikret Hakan yönetmenliği deniyor (**Sürgünden Geliyorum**), Semih Evin de **Don Kişot** ile Cervantes'i Türk sinemasına getiriyor.

Yılın favori türlerinden biri masal filmi oluyor, bir önceki yılın **Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler**'inin ardından Masal Sineması:

—**Alaeddinin Lambası** (Natuk Baytan), **Altın Prens Devler Ülkesinde** (Muharrem Gürses); **Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde** (Tunç Başaran), **Binbir Gece Masalları** (Ertem Göreç), **Bir Varmış Bir Yokmuş** (Sırrı Gültekin), **Keloğlan** (Süreyya Duru), **Keloğlan Aramızda** (Sırrı Gültekin), **Keloğlan ve Yedi Cüceler** (Semih Evin), **Mistik**

(Ülkü Erakalın), **Sinderella Kül Kedisi** (Süreyya Duru), **Şehzade Sinbad Kaf Dağında** (Muharrem Gürses) gibi örnekler veriyor.

1972

1972'de Türk sineması 298 filmle bir rekor kırıyor. Kuşkusuz bu 298 film arasında, azınlıkta kalsa da yeni atılımlar, ilginç çalışmalar eksik olmuyor.

1972'de Türkân Şoray ilk yönetmenlik sınavını **Dönüş** ile veriyor. Ertem Eğilmez **Sev Kardeşim**'le bir çıkış yapıyor; Nejat Saydam **Vukuat Var** ile Orhan Kemal'i beyaz perdeye getiriyor; Yılmaz Duru **Kara Doğan**'ı veriyor; Duygu Sağıroğlu ise geleneksel bir **Leyla ile Mecnun** filmiyle şiddet dolu **Namus**'u yönetiyor.

Bu arada Atıf Yılmaz üç değişik türde üç film veriyor: **Cemo, Köle** ve **Zulüm.** Halit Refiğ hareketli bir **Çöl Kartalı** ile dramatik bir **Fatma Bacı**'ya imza atıyor. Lütfi Akad, **Yaralı Kurt** bir yana, kırsal bölgeye **Gökçe Çiçek** ve **Irmak** ile dönüyor.

Yapımın bir kısmı küçük yapım şirketlerinin dar bütçeli filmlerinin dürtüsüyle seks ve seks-macera türüne kayıyor. Bir dizi acayip adlı kahraman tipi beyazperdede sergileniyor:

Akrep Mustafa (Semih Evin), **Atmaca Mehmet** (Yücel Uçanoğlu), **Bitirim Kemal** (Semih Evin), **Fırtına Kemal** (Erdoğan Tokatlı), **Hızlı Hızır** (Lale Oraloğlu), **Kan Dökmez Remzi** (Çetin İnanç), **Ustura Behçet** (Asaf Tengiz) vb. gibi.

1973

1973 yılı yakında patlayacak bunalımın ilk yankılarını verir gibi oluyor. Gerçi Lütfi Akad, **Gelin** ve **Düğün** ile, üçlüsünün ilk iki bölümünü veriyor. Atıf Yılmaz **Kambur**'u, Memduh Ün **Toprak Ana**'yı imzalıyorlar; Ertem Eğilmez **Canım Kardeşim** ve **Yalancı Yarim** ile neredeyse günün adamı oluyor; Safa Önal duyarlı bir **Umut Dünyası**'nı yönetiyor.

Gençlerden Zeki Ökten, Selim İleri'nin bir senaryosundan, **Bir Demet Menekşe**'yi, sonradan ise **Ağrı Dağının Gazabı**'nı çekiyor; Fevzi Tuna **Kızgın Toprak** ile bir olgunluk çağı örneği veriyor.

Nedir ki: "*Türk sineması son günlerde büyük mali bir bunalımın içine düştü. Yerli filmciliğin geleceği giderek kararıyor. Bir yandan büyük kentlerden kasabalara doğru ulaşan televizyonun, öte yandan gelişi güzel yurda sokulan yabancı filmlerin rekabeti karşısında sinemamız geriliyor.*"[2]

2. Turan Gürkan: Türk Sinemasındaki Bunalım Artarak Sürüyor, **Cumhuriyet**, 23 Ocak 1974.

1974

1974'te film sayısı 189'a düşüyor, buna rağmen bir dizi hayli ilginç film yapılıyor: Yılmaz Güney **Arkadaş** ile yeniden olay yaratıyor, Atıf Yılmaz'ın tamamlayacağı **Zavallılar** ile çizgisini sürdürüyor; Lütfi Akad **Esir Hayat**'tan başka, **Diyet** ile üçlüsünü tamamlıyor; Metin Erksan bir uyarlama ile doğaüstücü korku sinemasını deniyor (**Şeytan**). Halit Refiğ **Vurun Kahpeye**'nin üçüncü çevirimini çekiyor; Atıf Yılmaz töresel bir **Kuma** ile taşlamalı bir **Salako** veriyor ve **Oh Olsun** ile Ertem Eğilmez eleştirmenlerin yeni "keşfi" oluyor.

Ömer Kavur **Yatık Emine** ile kendinden söz ettiren bir ilk film veriyor ve Süreyya Duru, Bekir Yıldız ile işbirliğine girişip, **Bedrana** sayesinde uluslararası film şenliklerine katılıyor.

Ve **Erkek Dediğin Böyle Olur** adlı bir güldürü yakında kopacak olan furyanın öncüsü durumuna giriyor...

1975

Film sayısı 226'ya çıkıyor; başlıca sorunlar ise bir yandan televizyonun artan etkisi, öte yandan aile seyircisini sinema salonlarından uzaklaştıran "seks" filmleri furyası.

Televizyonun cam ekranı beyaz perdeye yeni kahramanlar getiriyor, "Tatlı Cadı", "Kaygısızlar", "Pembe Panter", "Temel Reis" ve "Kaynanalar" gibi. Sinemayı yıpratmak konumunda görülen TRT, buna rağmen Halit Refiğ'e **Aşk-ı Memnu**'yu, Metin Erksan'a altı öyküllük bir diziyi ve Lütfi Akad'a Ömer Seyfettin'den dört öyküyü çevirmek olanağını tanıyor.

Tutuklu olmasına rağmen Yılmaz Güney sesini duyuruyor, çekimine başladığı **Endişe**'yi Şerif Gören tamamlıyor ve **İzin** ile **Bir Gün Mutlaka** adlı senaryoları Temel Gürsu-Bilge Olgaç tarafından yönetiliyor.

Memduh Ün, Yaşar Kemal'in romanından, **Ağrı Dağı Efsanesi**'ni çekiyor. Atıf Yılmaz **Deli Yusuf** ile Köroğlu'nu çağdaşlaştırıyor ve **İşte Hayat**'ta ise Uğur Dündar'ın popülaritesini kullanıyor. Bu arada Melih Gülgen **Cemil**'de "toplumcu" bir polisi kahramanlaştırıyor ve Süreyya Duru-Bekir Yıldız ikilisi **Kara Çarşaflı Gelin** için yeniden bir araya geliyor.

Yapımın ağırlık merkezinde her çeşitten "seks" filmleri, seks güldürüleri yer alıyor, türün niteliklerini "incelikle" vurgulayan adlarla:

Ah Mualla Oh Ne Ala (Naki Yurter), **Ah Ne Adem Dilli Bademi** (Çetin İnanç), **Anahtarı Bendedir** (Yücel Uçanoğlu), **Bana Beş Avrat Yetmez** (Çetin İnanç), **Ben Armudu Dişlerim** (Semih Evin), **Beş Atış Yirmibeş** (Nazmi Özer), **Çalkala Yavrum Çalkala** (Ülkü Erakalın), **Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak** (Nazmi Özer), **Çukulata Tarlası** (Günay Kosova), **Dünden**



Şeytan, 1974, ERKSAN.

Bugüne Seks (Oğuz Gözen), Hababam **Git** Hababam **Gel** (Aram Gülyüz), **Hasan Almaz Basan Alır** (Aram Gülyüz) vb. gibi.

1976

Türk sinemasının bunalımlı yıllarından biri de 1976 oluyor, ağır sansür baskısı, yapımsal ve konusal sorunları ile. Buna rağmen Metin Erksan **İntikam Meleği**'ni ve **Kadın Hamlet**'i çeviriyor; Atıf Yılmaz **Mağlup Edilemeyenler** ile siyasal sinemaya yaklaşır gibi oluyor. Şerif Gören **İki Arkadaş** ile benzer bir yol izlerken, **Deprem**'de insan-doğa çatışmasına yanaşıyor; Türkân Şoray **Bodrum Hâkimi** ile yönetmenliğini sürdürüyor; Orhan Aksoy **Aile Şerefi** ile melodramdan kurtulmayı deniyor ve Ertem Eğilmez **Hababam Sınıfı Uyanıyor** ile ticari başarısını sürdürüyor.

Bu arada iki yıldız oyuncu da yönetmenliğe geçiyorlar: Cüneyt Arkın (**Şahin, Tek Başına**) ve Kartal Tibet (**Tosun Paşa**).

Ve dar bütçeli sinema Taner Oğuz'un dört günde çektiği **Boş Verdim Kalbimin İşine** ile başka bir rekor kırıyor.

1977

Film sayısı 124'e düşüyor, bunalım çeşitli etkenlerle (siyasal çatışmalar, yeni sansür tüzüğünün baskısı, döviz darboğazı, yapımdaki kararsızlık) uç noktasına varıyor.

Ve sinema örgütleniyor, 5 Kasım 1977'de sinema sanatçıları ve



İntikam Meleği, 1976, ERKSAN.

emekçileri Ankara'ya yürüyorlar: *"Kutlamak gerekir 2. MC'yi, en başta Erbakan'ı sonra Türkeş'i ve daha sonra Demirel'i ... Peyniri 70'e çıkarmak, Türk parasının değerini yüzde 40'a düşürmek, Millet Meclisi'ni kapatmak, kentleri elektriksiz bırakmak belki beceridir, ama, sinema sanatçılarını sokağa dökecek yönetim marifetini MC'den başkası gösteremezdi."*[3]

Yıl içinde Atıf Yılmaz **Acı Hatıralar** ile şarkıcılara bir dönüş kaydediyor, **Baskın** ile polisiye melodrama geçiyor, **Gülşah ile İbo**'da çocuklu güldürüye kayıyor; sonunda **Yangın** ve özellikle Cengiz Aytmatov'dan uyarladığı **Selvi Boylum Al Yazmalım** ile seviye değiştiriyor.

Metin Erksan **Sensiz Yaşayamam'a** başlıyor, Ertem Eğilmez "Hababam" dizisini **Hababam Sınıfı Tatilde** ile sürdürüyor, Süreyya Duru **Güneşli Bataklık'ta** siyasal sinema yapıyor.

Ve Türk sinemasına iki yeni yönetmen katılıyor; Zeki Alasya (**Aslan Bacanak**) ve **Fıratın Cinleri** ile uluslararası şenliklere katılan Korhan Yurtsever.

1978

1978 yılı, yapım sayısı açısından, önceki yıla kıyasla fazla bir fark göstermiyor: 124'e karşılık 128 film. Nedir ki sayısal olarak ağırlığın

3. İlhan Selçuk: **Beyaz Perde Yürüyor, Cumhuriyet**, 4 Kasım 1977.

kimde ve hangi türde olduğu en çok film çevirenlerin adlarından ve niteliklerinden ortaya çıkıyor:

—en çok film çeviren yönetmen: Çetin İnanç (13)
—en çok film çeviren kadın oyuncu: Zerrin Egeliler (21)
—en çok film çeviren erkek oyuncu: Kâzım Kartal (16)[4]

Piyasa seks filmlerinin, seks güldürülerinin içinde çalkalanıyorsa da yıl içinde, yaklaşık %10 oranla, seviyeli birkaç çalışma bir umut ışığı getiriyor.

Halit Refiğ, senaryosunu yıllar önce yazmış olduğu "Kırık Çanaklar"dan hareket ederek, **Yaşam Kavgası**'nı veriyor. Atıf Yılmaz, **Kibar Feyzo** ile, Kemal Sunal'lı bir güldürü imzalarken; Orhan Aksoy, buruk bir hicivle, **Altın Şehir** ile "iyi" bir film çıkartıyor.

Yeni yönetmenlerden Kartal Tibet, senaryosunu Yavuz Turgul'un yazdığı **Sultan**'da, sinema diline ve "Eğilmez ekolü"ne yatkınlığını kanıtlarken, Feyzi Tuna, Selim İleri'nin bir senaryosundan, kentsoylu Madam Bovary'nin bunalımlarını sergiliyor (**Seninle Son Defa**).

1978 yılına damgalarını basanlar, gerçeklerden yana olan bir sinemaya örnekler kazandıran Zeki Ökten, Erden Kıral ve Yavuz Özkan'ın yapıtları oluyor. Ökten, Yılmaz Güney'in bir senaryosundan yola çıkarak, Ali Özgentürk'ün katkısı ile, Türk sinemasının sayılı başyapıtlarından birini veriyor: **Sürü**. Erden Kıral gerçek bir olaydan kaynaklanan **Kanal** ile öz ve biçim sorunlarını halletmiş bir sinema adamı olduğunu kanıtlarken, Yavuz Özkan **Maden**'de kolektif bir çalışmanın olumlu sonuçlarını ortaya koyuyor.

Aynı hızla değilse de yabancı kaynak uyarlamaları çoğunlukla dar bütçeli, cinselliğe dayalı güldürülerde sürüyor. TV dizilerinin etkisi de öyle (**Balkonetti, Biyonik Futbolcu, Çarli'nin Kelekleri, Astronot Fehmi**). Yabancı sahne oyunları (**Kış Bekârı, Üşütük**), yabancı filmler ("Bir Yıldız Doğuyor"dan **"Minik Serçe"**/ Atıf Yılmaz; "Vahşi Adam"dan, **"Vahşi Gelin"**/Osman Seden) zaman zaman kaynak teşkil ediyorlar. Bu arada birkaç ortak-yapım da çekiliyor; İtalya ile **Hedef** (Guido Zurli), **İnsanları Seveceksin** (Melih Gülgen) ya da S.S.C.B. ile **Bir Aşk Masalı** (Ejder İbrahimof).

Nedir ki, sinema ortamını bulandıran "tehlike" halen ortalarda ve bu "tehlike":

Antika Karyola, Bizim Fıstıklar, Fırçana Bayıldım Boyacı, Kadınlar Hamamı, Tatlı Sevgilim Kaymaklı Lokum, Yüzme Bilmiyorsan İşin Ne Ağaçta gibi ilginç adları olan filmlerden kaynaklanıyor.

1979

Genel görünüm, ülkenin artan anarşik kargaşası içinde, benzer özellikler sergiliyor: yapım sayısı 195'e çıkıyor; bunların 131'i seks,


MUAMMER KARACA
ADILE NAŞIT
ŞEHVET KURBANI ŞEVKET
SEYYAL TANER


İŞ BİLMİN
YÜKSEL GÖZEN ROMİNA TER
DEMİRCAN TÜRKDOĞAN
RENKLİ


SERMET SERDENGEÇTİ
EMEL AYDAN
YUMURTANIN SARISI
GÖNÜL EREN TEVFİK BİLGE
AGUMAN ARSAN OKTAY DURUKAN
ÇETİN TOLBAŞ
RENKLİ
ÇETİN İNANÇ
DİNÇER ÖNAL


ARZU OKAY
ÜNSAL EMRE
KOCAM, ERKEK Mİ?
PERİHAN AKTEŞ ÖZCAN ÖZGÜR
KAYHAN YILDIZOĞLU SİNAN SEVEN NUR SOYLU
VE GÖNÜL TANSEL
MEHMET ASLAN DİNÇER ÖNAL BİSAR YÜKE
RENKLİ


BEHÇET NACAR
HÜLYA SENGÜL
PERİHAN ATEŞ
TURGUT ÖZATAY DOĞAN TAMER
GÜLTEN KAYA EMEL ÇAVUŞOĞLU
GÖNÜL EREN REŞİT ÇILDAN
YAVUZ FİGENLİ
RAFET ŞİRİNER
RENKLİ


İŞTE KAPI İŞTE ŞAPI
YALÇIN GÜLHAN
FATMA BELGEN
SAMİ TUNÇ
ÖZCAN BİLGE MÜRVET SİM
NUR SOYLU KADİR KOR


ADNAN SENSES
DENİZ ERKANAT
GAZANFER ÖZGİN
PEKCAN KOŞAR
DEMİR ÖZGÜR
DİR SINUN EMEL AYDAN
RENKLİ




TATLI CADI
ARZU OKAY
SALİH KARMED

19'u türkülü ve 45'i de çeşitlidir. Uzun süre salt sansürü değil de tüm basını meşgul eden, ulusal boyutlara varan ve sinema baskınlarına yol açan "seks salgını", Naki Yurter'in yönettiği ilk "porno"ya (**Öyle Bir Kadın Ki**) ulaşıncaya dek uç noktasına varıyor. Aslında "seks salgını" son günlerini yaşıyor ve yerini 1980'den başlayarak, tek alternatif olarak görülen ve uygulanan, "arabesk" türüne terk etmek zorunda kalıyor.

Buna rağmen 1979 yılı az ve öz filmlerin de yılıdır: Atıf Yılmaz, senaryosunu Başar Sabuncu'nun yazdığı **Adak** ile gerçek bir olaydan kaynaklanan çarpıcı fakat yorumu tartışılan, değişik bir çalışma veriyor. Şerif Gören **Almanya Acı Vatan**'da göç sorununu ele alıyor, yılların oyuncusu ve senaryo yazan İhsan Yüce **Bebek** ile içtenlikli bir ilk film veriyor. Süreyya Duru, toplumcu-gerçekçi çizgisinden ayrılarak, Necati Cumalı'nın doğalcı sahne oyunu **Derya Gülü**'nü sinemalaştırıyor; Ertem Eğilmez güldürü dünyasına yeni bir kahraman ve yeni bir güldürü yıldızı ekliyor: **Erkek Güzeli Sefil Bilo** ve İlyas Salman.

Orhan Aksoy **İsyan** ve **İstanbul 79** ile gerçekçi olma gayretini sürdürürken, yapımcı-yönetmen-oyuncu Cüneyt Arkın, eşini ve oğlunu da beyazperdeye çıkartarak, **Vatandaş Rıza**'da bir antikahramanın yalın öyküsünü yer yer abartılmış bir duyarlılıkla anlatıyor.

Yılın önem kazanan yapıtları —karşılaştıkları gösterim güçlükleri bir yana— genç yönetmenlerin imzasını taşıyor: Zeki Ökten, **Sürü**'nün başarısını izleyerek, Yılmaz Güney'in yazdığı **Düşman** ile Berlin Film Şenliği'nde, En İyi Senaryo dalında Jüri Özel Ödülü'nü kazanıyor; Erden Kıral Orhan Kemal'in **Bereketli Topraklar Üzerinde**'sini çekiyor; Ömer Kavur ise **Yusuf ile Kenan**'da başıboş çocukların sorununa eğiliyor.

Ali Özgentürk, Onat Kutlar'ın bir senaryosuna dayanan, **Hazal** ile festival rekortmeni olan bir film verirken, Yavuz Özkan **Demiryol** ile, Korhan Yurtsever de Almanya'da çekilen **Karakafa** ile iki "lânetli" yapıt çekiyorlar.

Düşündürücü, oysa bir bakıma doğal olan, yıl içinde çevrilen 131 adet seks (kısmen porno) filmi oluyor; her ne kadar nedenleri ve gerekçeleri son derece açık ise de.

Ve örnekleri: **Büklüm Büklüm, Dilber Dudağı, Dokunma Yanarım, Dudaktan Dudağa, Ilık Ilık, Isıt Beni, Kasımpaşalı Emmanuel, Oh De Yavrum Oh De, Öttür Kuşu Ömer, Tornavida, Yataktan Yatağa, Yudum Yudum Sev** vb.

1980

1980, gerek 12 Eylül öncesi, gerek sonrası Türk sinemasının kritik durumuna değil çare getirmek, aksine daha da ağırlaşan —ve toplumsal/siyasal ortamdan kaynaklanan— koşullar yaratıyor. Yapım

sayısı en düşük noktasına ulaşıyor (68 filmle); ticari sinemanın kurtuluşu, "arabesk" türü müzikli dramlar oluyor. Üzerinde durulacak çok az sayıdaki filmin çoğu ise güldürülerden oluşuyor: Ertem Eğilmez bir **Banker Bilo,** Memduh Ün —Orhan Kemal'i üçüncü kez kullanarak— bir **Devlet Kuşu,** Atıf Yılmaz, Başar Sabuncu'nun senaryosundan bir **Talihli Amele**, Kartal Tibet ise Aziz Nesin'in romanından bir **Zübük** veriyorlar. Öte yandan ilk uzun metrajlı konulu filmini yöneten Sinan Çetin **Bir Günün Hikâyesi** ile dikkat çekiyor.

Yılın en umut verici olayı uluslararası yarışmalara katılan ve kimi ödüllendirilen yapıtlar oluyor: **Sürü** (Londra Film Şenliği, Rotterdam Şenliği, Anvers Şenliği), **Hazal** (Prades, San Sebastian, Manheim şenlikleri), **Bereketli Topraklar Üzerinde** (Nantes) vb.

Kesin bir son bulan seks furyasına antitez teşkil eden ve eski kalıplarla beslenen "arabesk" beyaz perdeye iyice yerleşiyor; yeni ses sanatçısı oyuncular getirerek ya da daha önce var olanları destekleyerek. Örneğin:

—Orhan Gencebay (**Ben Topraktan Bir Canım**/Osman Seden; **Kır Gönlünün Zincirini**/Şerif Gören; **Yarabbim**/Temel Gürsu),
— İbrahim Tatlıses (**Ayrılık Kolay Değil**/Temel Gürsu; **Çile**/Remzi Cöntürk),
—Ferdi Tayfur (**Boynu Bükük**/Temel Gürsu, **Durdurun Dünyayı**/Osman Seden, **Huzurum Kalmadı**/Natuk Baytan),
—Müslüm Gürses (**Bağrıyanık**/Yücel Uçanoğlu, **Kul Sevdası**/Melih Gülgen),
—Ercan Turgut (**Perişanım**/Temel Gürsu),
—Gökhan Güney (**Sevgi Dünyası**/Kartal Tibet),
—Erhan Tünay (**Senin Olmaya Geldim**/Engin Temizer),
—Azize Gencebay (**Beni Böyle Sev**/Oksal Pekmezoğlu).



Yıkılmışım Ben, 1986. TATLISES. İbrahim Tatlıse Necla Nazır.

1981

1981'de ne yapım sayısında (72), ne ticari sinemanın egemen türünde (arabesk), ne de sinemanın temel sorunlarında (azalan seyirci, kapanan sinemalar, televizyon rekabeti, boyut kazanmak üzere olan video) bir değişiklik görülmüyor. Nedir ki, en azından bir önceki yıla kıyasla, nitelikli filmlerin sayısında, güldürüler de dahil olmak üzere belirli bir artış göze çarpıyor.

Ali Özgentürk **At'ı**, Ömer Kavur **Ah Güzel İstanbul'u**, **Kırık Bir Aşk Hikâyesi**'ni, Sinan Çetin **Çirkinler de Sever**'i çekiyorlar.

Yıl içinde Türkân Şoray, bu kez Yaşar Kemal'in bir romanından hareketle, **Yılanı Öldürseler**'de yeniden yönetmen-oyuncu olarak karşımıza çıkıyor, Şerif Gören **Herhangi Bir Kadın**'da arabesk-ten kurtuluyor; Ertem Eğilmez **Hababam Sınıfı Güle Güle** ile bir diziyi noktalarken Kartal Tibet **Gırgırlye** ile başka bir halk tipi güldürünün ilk örneğini vermiş oluyor.

1982

Yapım sayısı sabit kalıyor (72), "arabesk", yapımın yaklaşık olarak % 50'sini egemenliği altında tutuyor, fakat yine de birkaç olumlu, iyi niyetli, giderek özgün çalışma gerçekleşebiliyor, var olan koşulları zorlayarak.

Erden Kıral, Ferit Edgü'nün "O" adlı romanından ve Onat Kutlar'ın senaryosundan, Türkiye'de beş yıl sonra gösterime girebilecek olan, fakat bu arada yurt dışı yarışmalarda ödüller kazanan, **Hakkari'de Bir Mevsim**'i çekiyor. Zeki Ökten **Falze Hücum**'da banker olayını dürüst bir şekilde taşlıyor. Şerif Gören, İbrahim Tatlıses'li bir **Allşan**'dan sonra, Osman Şahin'in bir öyküsünden **Tomruk**'u yönetiyor, Sinan Çetin **Çiçek Abbas**'ta başarılı bir "minibüs" güldürüsü veriyor ve Ömer Kavur, Selim İleri'nin senaryosundan **Göl**'de değişik bir tutku öyküsü anlatıyor.

Bu arada Memduh Ün, denenmiş kalıplara dayanan bir kan davasını-büyük kente göç öyküsünü (**Gülsüm Ana**) ve yirmi yıl önceki **Üç Tekerlekli Bisiklet**'i —bu kez romanın özgün adı altında— **Kaçak** olarak yeniden uyarlıyor, Atıf Yılmaz iki güldürüden (**Dolap Beygiri, Baş Belası**) sonra **Mine**'de "yeni" bir Türkân Şoray'ı kullanıyor. Halit Refiğ **Leyla ile Mecnun** filmiyle büyük hasılatlar elde ederken **O Kadın** ile kentsoylu bir drama eğiliyor; Feyzi Tuna, Selim İleri'nin işbirliği ile **Seni Kalbime Gömdüm**'de çatışmalı bir aşk öyküsü anlatıyor.

1983

Yapım sayısında önemsiz bir kıpırdanma (78 film). Türk sineması, televizyondan sonra, video olayı ile karşı karşıya kalıyor, azalan sinema salonları ve eriyen seyirci potansiyeli ile. Siyasal yaklaşım

"liberalizm" havasında, oysa sansür bilinen Demokles kılıcıdır. Bu bir hayli karmaşık durum içinde sorun sinemaya yeni seyirci çekmek değil de elde olanları yitirmemektir. Hedef, anarşik dönemde sinemadan uzaklaşarak TV ve video cihazlarına sımsıkı bağlanan izleyiciye yeniden seslenmektir, özellikle "aile" seyircisine. Fakat nasıl ve kiminle, hangi yoldan ve ne tür yapımlarla. Belirli bir çizgiyi sürdüren —ve zaten ticari sinemadan ayrı kalan— birkaç yönetmen bir yana, gerisi bir arayış havasında ya da bir yön, bir çıkış bulmak endişesi içindedir.

1983'te Şerif Gören **Derman** ve **Güneşin Tutulduğu Gün**'ü çekiyor. Halit Refiğ, esrar/uyuşturucu tutkusunu ilk kez etraflı ve dramatik şekilde işleyen **Beyaz Ölüm** ile gişe şampiyonu bir yapıma imzasını atıyor, **İhtiras Fırtınası** ile çağ filmine dönüyor. Atıf Yılmaz, bir İlyas Salman güldürüsü (**Şekerpare**) ve Türkân Şoray'lı bir "seviyeli" melodram (**Seni Seviyorum**) arasında kalıyor, Kartal Tibet **Şalvar Davası**'nı veriyor. İki yeni yönetmen ilk yapıtlarına imza atıyorlar: Nesli Çölgeçen (**Kardeşim Benim**) ve Yusuf Kurçenli (**Ve Recep ve Zehra ve Ayşe**).

1984

1984 yılında hem yapım sayısında belirli bir artış görülüyor (nedir ki yıl içinde çevrilen 124 filmin 39'u 16 mm. olarak çekilen dar bütçeli filmlerdir) hem de bir çeşit "genç sinemacılar" toplu gösterisine dönüşüyor. En önemlisi, sonraki iki yıl, giderek geleceğin Türk sinemasının yolunu çizer gibi oluyor.

Yıl içinde Erden Kıral, Yunanistan'da, bir Alman yapımı olarak **Ayna**'yı; Ali Özgentürk, Orhan Kemal'in **Murtaza** romanından, **Bekçi**'yi; Zeki Ökten **Pehlivan**'ı; Yavuz Turgul ilk filmi olan **Fahriye Abla**'yı ve uzun bir aradan sonra sinemaya dönen Erdoğan Tokatlı **Fidan**'ı çekiyorlar.

Şerif Gören seçkin filmler listesine üç yapıt katıyor: Osman Şahin'in bir öyküsünden uyarlanan **Firar**, cinsellik sorularını ele alan **Gizli Duygular** ve aynı çizgiyi izleyen **Güneş Doğarken.** Bilge Olgaç, bir yabancı film (Who Will Love My Children/Çocuklarımı Kim Sevecek) uyarlaması olan **Yavrularım** bir yana, gerçek bir olaydan kaynaklanan bir köy filmi çekiyor: **Kaşık Düşmanı.**

Atıf Yılmaz kadın üzerine kurulu filmlerine iki örnek daha katarken (**Bir Yudum Sevgi, Dağınık Yatak**), Ertem Eğilmez **Namuslu** ile örnek bir taşlama veriyor; Feyzi Tuna **Tutku** ile kırsal bölgeye dönüyor, Necati Cumalı'nın bir öyküsünden yararlanarak; Yusuf Kurçenli **Ölmez Ağacı**'nı çekiyor ve Halit Refiğ, **Alev Alev** ile, bir gişe şampiyonu daha veriyor.

1985

1985 yılı, toplam 127 filmle, bir dizi ilginç ve nitelikli yapıt getirdiği gibi Türk sinemasının var oluşunu da yurdışındaki çeşitli şenlik ve yarışmalarla kanıtlıyor.



ul Bir Kadın, 1986,
LMAZ. Müjde Ar, Nur Süer.

Atıf Yılmaz **Dul Bir Kadın** ile cinsel yalnızlığı işledikten sonra kendisine "fantastik" olma niteliği yakıştırılan **Adı Vasfiye**'yi yönetiyor. Ömer Kavur bir gerilim öyküsünü (**Körebe**) ve uzun bir kamyon yolculuğunu (**Amansız Yol**) anlatıyor. Feyzi Tuna bir yandan kentsoylu kadınları izliyor (**Bir Kadın Bir Hayat**) öte yandan da sağlam bir **Kuyucaklı Yusuf** veriyor. Nesli Gölgeçen ise **Züğürt Ağa** ile adeta şaşırtıcı nitelikler taşıyan bir yapıt imzalıyor.

Yıl içinde üç yeni yönetmen ilk yapıtlarına imza atıyorlar; Muammer Özer (**Bir Avuç Cennet**), Atillâ Candemir (**Kırlangıç Fırtınası**) ve Ümit Elçi (**Kurşun Ata Ata Biter**).

Türk sinemasının kadın yönetmeni Bilge Olgaç bir "kuma" öyküsünü anlatırken (**Gülüşan**), Sinan Çetin doğalcı bir yaklaşımla genelev dünyasını deşiyor (**14 Numara**); Şerif Gören'se kırsal bölgelerin sorunlarına değinen üç film veriyor: **Kan, Kurbağalar** ve **Yılanların Öcü**'nün ikinci çevirimi.

1986

Yirmi yılı kapsayan özetimizin sonuna gelmiş bulunuyoruz. Yıl içinde çevrilen film sayısı 185'i buluyor; üstelik sinema salonlarının

bütün Türkiye'de ardı ardına kapandıklan bir dönemde.

1986 yılı Türkiye'de ilk kez kabul edilen bir Sinema Yasası'nın yılıdır; Sinema Yasası, sinema ile yakından ilgilenen bir Kültür Bakanlığı ve "liberal" gibi görünen, hatta "kendi kendine sansür"e yönelik bir denetim yılıdır.

Sinema çevresi halen sancı içinde ise de Türk sinemasını şekillendiren, boyut ve kalıplannı zorlayan bir yenilemenin ürünleri artıyor. Yine de, ekonomik açıdan, sinemanın temelleri gereken sağlamlıktan halen yoksundur.

Sürekli olarak furya peşinde koşan ve bunlan besleyen ticari sinemanın yerine, son 3-4 yılın sineması daha çok bir içerik sineması oluyor — "tür" sinemasının antitezi ve alternatifi şeklinde. Henüz bir "cinéma d'auteur" değilse de izlediği yolun bu sonuca varması doğaldır. En önemlisi, yılların hayali olan dış pazar bugün kesin bir gerçek değilse bile en azından var olan, kullanılabilen bir açılma faktörüdür.

1986 yılı iki ayn tematiğin yılıdır denilebilir: 12 Eylül öncesi filmleri ve kadın sorunları üzerine kurulu, geleneksel kalıplan kırmayı değilse de çağdaşlaştırmayı hedefleyen öyküler.

Yılın olayı, ticari başarı açısından da, Atıf Yılmaz'ın düşsel **Aaahh Belinda**'sıdır. Yılmaz, yıl içinde **Aslye Nasıl Kurtulur**'un ikinci ve müzikal çevirimi ile Reşat Nuri Güntekin'den uyarlanan **Değirmen**'i çekiyor.

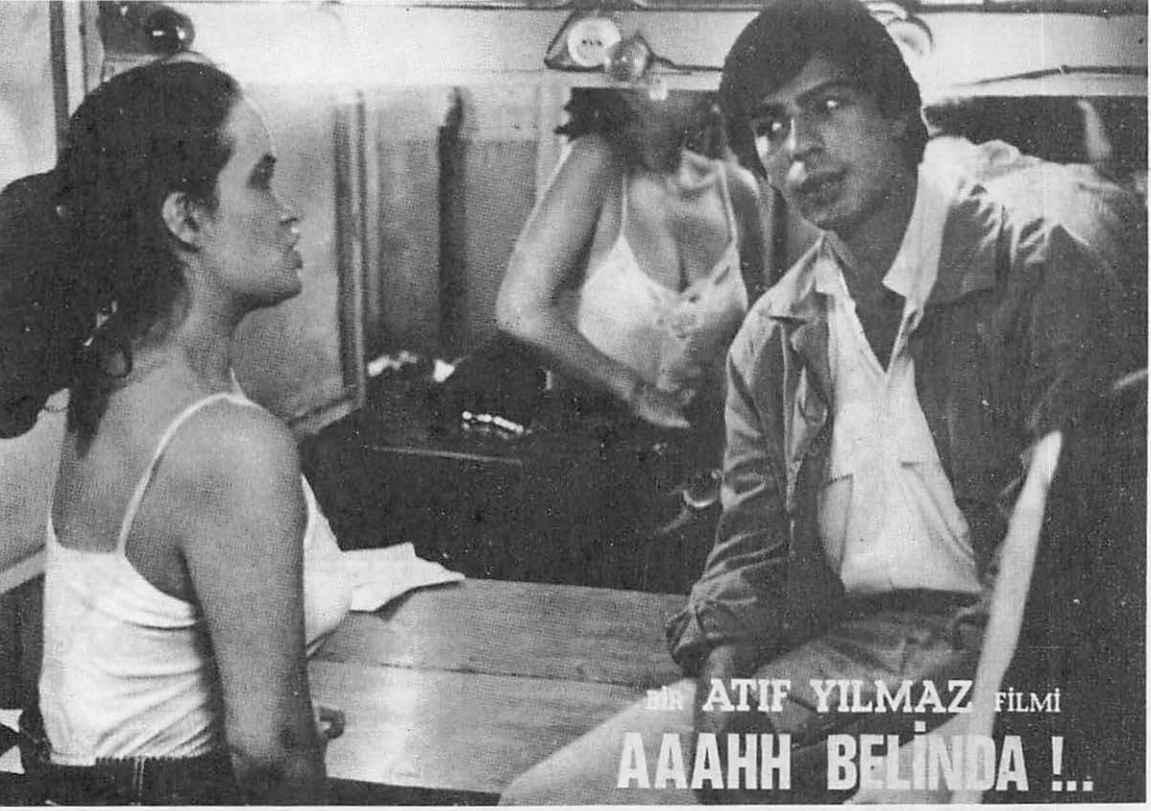
12 Eylül filmlerini daha çok "genç" yönetmenler imzalıyor; Zeki Ökten (**Ses**), Şerif Gören (**Sen Türkülerini Söyle**), Sinan Çetin (**Prenses**) gibi. Nedir ki bunlara Zeki Alasya da katılmaktadır, **Dikenli Yol** ile.

Edebiyat uyarlamalan da yıl içinde önemli bir yer tutmaktadır: Ömer Kavur, Yusuf Atılgan'ın romanından, **Anayurt Otell**'ni çekiyor. Başar Sabuncu —Luis Buñuel'e bir atıf olan **Kupa Kızı**'ndan sonra— Pınar Kür'ün olaylı **Asılacak Kadın**'ını uyarlıyor. Süreyya Duru, Necati Cumalı'dan, **Uzun Bir Gece**'yi çekiyor, Erdoğan Tokatlı ise Kemal Tahir'den **Güneşe Köprü** ve Oktay Akbal'dan **Suçumuz İnsan Olmak**'ı, Ümit Efekan da Bekir Yıldız'dan **Halkalı Köle**'yi uyarlıyorlar.

Yıl içinde iki yeni yönetmen de ilk filmlerini veriyorlar: eleştiriden gelen Aydın Sayman (**Güneşten Leke**) ve fotoğraf sanatçısı Nisan Akman (**Beyaz Bisiklet**).

1986 Şerif Gören için de ilginç bir yıldır, çünkü Gören **Sen Türkülerini Söyle**'den başka, **Adem ile Havva**'da içtenlikli bir güldürü, **Beyoğlu'nun Arka Yakası**'nda iki ayn boyut üzerine kurulu dramatik bir belgesel, **Umut Sokağı**'nda da bir hayli özentili (ve bir süre denetimde takılan) bir yerli Mafya öyküsünü veriyor.

Yılın üzerinde durulacak diğer filmleri; Süreyya Duru'nun, Vedat



Aahh Belinda, 1986, YILMAZ. Müjde Ar, Yılmaz Zafer.

Türkali'nin bir senaryosuna dayanarak çektiği **Fatmagül'ün Suçu Ne?**; Zeki Ökten'in **Davacı**; Sinan Çetin'in **Gökyüzü**; Yusuf Kurçenli'nin **Merdoğlu Ömer Bey**; Halit Refiğ'in **Teyzem** adlı filmleriyle, özellikle Yavuz Turgul'un özlemle dolu dramatik güldürüsü **Muhsin Bey** oluyor...



Gelin, 1973, AKAD. Hülya Koçyiğit, Kerem Yılmazer, Kahraman Kıral.



Düğün, 1974, AKAD.

2

Sinemacılar Kuşağı

LÜTFİ ÖMER AKAD

1960'ların başlannda Lütfi Akad ilk dönemini kapatmış, zorunlu olarak ticari filmlere yönelen ve bu yolda kendini zorlayan bir yönetmen olarak karşımıza çıkıyor.

1959'da çekimine başladığı **Yangın Var**'ı bir yıl sonra tamamlayabiliyor; güçlüklerle, yapımcısı ile olan anlaşmazlıklarla. Ortaya çıkan yapıt o dönem eleştirmenleri tarafından çeşitli şekillerde yorumlanıyor:

"Lütfi Ö. Akad bu filmiyle kendi seviyesini bile tutturamıyan bir çaba ile karşımıza çıkıyor. Üstelik tam Türk sinemasının prodüktör zihniyetine uyan bir takım ticari şansları sağlayacak faktörler peşinde koştuğu filmin birçok bölümünden anlaşılıyor."[5]

*"**Yangın Var**, Akad'ın filmleri arasında belki de en doyurucu, en bütünü olanı. Biz Lütfi Ö. Akad'tan çok şey öğrendik. Daha uzun süre çok şey öğreneceğimize inanıyoruz."*[6]

*"Necip Fazıl'ın senaryosundan çevrilen **Yangın Var** ... inanılır cinsten hiç bir açıklamaları yapılamıyacak tuhaf olaylann yarattığı, yer yer eski Yunan'ın herşeyi o dev tanrıların isteğinden ileri gelmiş gösteren trajedilerine dönmüş bir aşk serüvenini anlatıyordu. Ayrıca birer soysuz serseri mi, yoksa yiğitlik örneği mi oldukları hâlâ tartışılan mahalle tulumbacılarının durumu da filmde söz konusuydu. Rejisör Akad bazan yiğit, bazansa aşağılık tipler çizerek, olaylar anlatarak bu konuyu kesin bir sonuca bağlamıyordu."* [7]

Yangın Var tartışılan bir çalışma oluyor, **Dişi Kurt** (1960) ve bir Murat Davman macerası olan **Sessiz Harp** (1961) ise Akad'ı, ne kendisine ne de yaratıcısı olduğu sinema anlayışına bir şey getirmeyen, çalışmalarına ve kişiliğine uymayan kaygılara itiyor. Akad'ın birinci dönemi böylece kapanıyor ve yönetmen, 1966'ya dek, iki filmle yetiniyor: belgesel bir çalışma olan, oysa Akad'ın sinemasal yaklaşımını, anlatım/dil endişelerini belki de en somut şekilde ortaya koyan **Tanrının Bağışı Orman** (1964) ve bazı bölümlerini Memduh Ün'ün çektiği **Üç Tekerlekli Bisiklet** (1965).

5. Çetin Özkırım: **Yeni Sabah/Si-Sa Dergisi**, Sayı 2, 5 Mart 1960.
6. Erdoğan Tokatlı: **Akşam/Si-Sa Dergisi**, Sayı 2, 5 Mart 1960.
7. Ali Gevgilili: Türk filmleri 1960, **Yedinci Sanat-Yeni Sinema**,Sayı 1, Ekim 1960.



Lütfü Akad ve Türkan Şoray Vesikalı Yarim'in çekiminde.

Akad, Üç **Tekerlekli Bisiklet**'i şu şekilde açıklıyordu:

"Bu simgesel bir isimdir. Film, Hasan, Hacer ve Ali'nin yani üç kişilik bir ailenin hikâyesidir. Hasan baba, Hacer ana, Ali çocuktur. Filimde Ali'nin üç tekerlekli bir bisikleti de var. Bu bisiklet gerektiği yerlerde görülüyor. Ama üç tekerlekli bisiklet ile üç kişilik aile arasında simgesel bir bağ var. Nasıl bisiklet bir tekerleği eksilince yürümezse bu aile de içinden bir kişi eksilirse yürüyemiyor." [8]

Tanrının Bağışı Orman ise yönetmende oluşmakta olan bir değişimi, bir evrimi belirleyen kısa bir çalışmadır:

"Akad filmine ağaçsız bir bozkır köyündeki dehşet verici yaşayışı gösteren çarpıcı resimlerle başlıyor.Bir kum fırtınası, fırtınanın dinmesini bekleyen çaresiz köylüler, bakımsız toprak evler, neşesiz kavruk çocuklar, zamanından önce kurumuş, çökmüş insanlar, kuru toprağı çimen bulabilme umuduyla kemiren cılız hayvanlar, toprağın derinliklerinden tulumlarla çıkarılan, çamurlu suya hayat bulabilmek için koşuşan canlılar, kuraklıktan kurtulmak için Tanrı'dan medet uman, yağmur duasına çıkan köylüler. Sonra şiddetli yağmurlar, bir anda kuraklığın yerini alan sel felaketleri, sellerin toprağın ekilebilir kısımlarını da götürüp yerde barınamaz hale gelen insanların gücünü bâkir bir yere yerleşmelerini, yeniden kendilerinden hiçbir şey katmaksızın toprağı talan edişlerini gösteriyor. Toprağın bakıma ve işlemeye ihtiyacı var. Talana tahammül yok. Kısa zamanda bir taraftan baltalar, bir taraftan keçiler (Akad nedense orman yangınlarına hiç temas etmemiş) ormanları imha ediyor. Bakımsız toprak verimini kaybediyor. Üstündekileri beslemez hale geliyor. Filmin birinci bölümü kısa bir geçmişte ormanlık olan şimdiki çorak köylerin tüyler ürpertici resimlerini göstererek bitiyor. İkinci bölümde, orman işletmelerinin çalışması ve yaklaşan büyük felaketten ancak toprağın

8. Üç Tekerlekli Bisiklet, **Ses Dergisi**, Sayı 50, 3 Ekim 1962.



Üç Tekerlekli Bisiklet, 1965, AKAD-ÜN. Sezer Sezin.

bakımı, işlenmesi ve verimin arttırılması ile kurtulabileceğimiz gösteriliyor. Akad'ın birinci başarısı filmini sadece orman işletmelerinin çalışmasını değil, yurt gerçeklerini anlatan bir eser haline getirebilmesi ... İkinci başarısı, bu gerçekleri ortaya koyarken hiçbir belagat ya da demagoji yoluna sapmaması, laf ebeliğinden, samimiyetsiz heyecan gösterilerinden kaçınması, meselesini en yalın bir biçimde anlatabilmesi ... (Akad) yurt gerçeklerinin sinema diliyle nasıl ortaya konacağı konusunda yeni bir ders veriyor." [9]

Vedat Türkali'nin, Orhan Kemal'in bir öyküsünden uyarladığı **Üç Tekerlekli Bisiklet** (1962/1965) ile Akad "yorgun" bir usta olmayıp eskisi kadar kamera cambazlıklarından uzak, kendi biçim araştırmasını sürdüren, insanlara, çevreye ve her tür soruna bağlı bir yönetmen olarak kaldığını kanıtlıyordu.

1965'te Lütfi Akad eski dönemine, o ilk dönemin etkilerine yakın bir ara filmi çekiyor, **Sırat Köprüsü**. Yönetmen açısından: *"... bir takım insanlar, devr-î daim makinası bulmuşçasına bu kanunun sıfır güç, sonsuz randıman olarak değiştirmenin mümkün olacağını savunurlar. Hiç yoktan zengin olmak, en ufak bir çaba sarfetmeden mutluluğa kavuşmak... Bu film yaşama çabaları bu açıdan şartlanmış insanların hikâyesi olacaktır"* [10]

Bu amaçları güden ve sinemaskop olarak çekilen **Sırat Köprüsü** sonuçta bir soygun filmi olup çıkıyor.

Akad'ın dönüşünü müjdeleyen ve olay yaratan film **Hudutların Kanunu** (1966) oluyor. Ya da yöntemli bir sürecin ürünü ve tüm önceki deney ve arayışların bir varış noktası.

"Belli bir zamandan beri belli birkaç arkadaş memleket meseleleri ile ilgili film yapmayı düşündük" diyor Akad *"Bundan önce bu*

9. Halit Refiğ: Biricik Üstadımız Lütfi Akad, **Akşam**
10. **Sinema Postası**, Sayı 177, 27 Aralık 1965.

yolda denemeler yaptık. Bunu da kendim ilk filmim olarak kabul ediyorum. Önceden düşünülmüş, tasarlanmış bir şey bu çalışma."[11]

Ve Akad devam ediyor:

*"**Hudutların Kanunu**'nda yalın bir sinema dili denemesi yaptım. Sade ve öz bir anlatım. Halk masallarındaki sade ve kesik anlatımı denemek istedim. Bu yolun Türk sinemasına has bir üsluba götüreceğine inanıyorum. Konuya gelince, meselelere çözüm bulmaktan çok, meseleleri açıklamak , bir nevi teşrihini yaparak, çözümü seyirciye bırakmayı uygun görüyorum".* [12]

Konu bir sorunu ortaya atıyor, kaçakçılık sorunu ile yerel nedenlerini, ne var ki:

"Gerçekçiliğe yüzde yüz bir sadakat vardır. Ancak belli bir tarafı var ki onu da tam gerçek olarak veremedik. O da şudur: filmde devlet ve fert ilişkileri tam olarak verilemiyor. Bu da bir takım sansür endişeleri yüzünden olmuştur. Aslında bu mıntıkada devlet ve fert ilişkileri bu filmde görüldüğü gibi değildir." [13]

Yönetmen ülke sorunlarına yanaşıyor, kendisi için yeni bir anlatım deniyor (daha doğrusu bir önceki dilbilimsel araştırmalarını bu yönteme oturtuyor), aradığı sade ve öz anlatımı gerçekleştiriyor, fakat film zorunlu olarak baştan, şartlı bir temele oturtuluyor.

Hudutların Kanunu'nda olay, filmde kaçakçı Hıdır'ı canlandıran Yılmaz Güney'in yazdığı bir öyküye dayanıyor. Kaçakçı Hıdır'ın öyküsü bu. Hıdır kaçakçı olmamak için direniyor, ağanın, çevrenin, yakınlarının baskısına karşı koyuyor, genç bir jandarma yüzbaşısı ile dostluk kuruyor, köyün kadın öğretmenine destek oluyor, hatta ağanın terkedilmiş topraklarında yarıcı olarak çalışmayı deniyor. Oysa kurulu bir düzen var, ve Hıdır düzene karşı sonuna dek direnemeyecek, zorlanacak, ağayı vuracak, kaçacak, mayın tarlasında ölecek. Arkasında başka bir Hıdır'ı altı yaşındaki oğlunu bırakarak.

Hudutların Kanunu'nu izleyen **Kızılırmak-Karakoyun** (1967) eski bir ağıta, Nazım Hikmet Ran'ın 1945-1947 yıllarında Muhsin Ertuğrul için yazmış olduğu konuya ve geniş bir folklor malzemesine dayanıyor. Akad'la Yılmaz Güney'i yeniden bir araya getiren, yönetmenin ulusal nitelik ve arayışlarını yansıtan yapıt, bir aşk masalının çerçevesi içinde, tarihsel bir yaklaşım ve yorum ile ağalık/tefecilik sorununa da değinmek gereğini duyuyor.

Beyaz Mendil'den on iki yıl sonra kırsal bölgelere, köy evrenine dönen Akad'ın bu "Anadolu üçlüsü"nün son bölümü **Ana** (1967) oluyor.

Ana bir yıldız oyuncuyu (Türkân Şoray) kullanan, bir yoruma göre *"... onbeş yıl batılı gibi nasıl film yapılacağını öğretmeye*

11. Hudutların Kanunu üzerine, **Görüntü**, Sayı 4, Şubat 1968.
12. Soruşturma, Lütfi Akad, **Ulusal Sinema**, Sayı 2, 12 Nisan 1968.
13. Hudutların Kanunu üzerine, **Görüntü**, Sayı 4, Şubat 1968.

çalıştıktan sonra, şimdi de Türk gibi nasıl film yapılacağını..."[14] örnekleyen Akad'ın yeni çizgisinden ayrılmıyor.

"Güneydoğu Anadolu'nun kavruk ve yürekli Hıdır'ına karşılık, Karadenizli Döndü'sünü getirir ***Ana****. Kan davalılarının peşine düştüğü kocası ve çocuklarıyla birlikte, kendilerini mâhkum etmek isteyen bir geçmişin tortularına karşı yiğitçe direnir Döndü. Tıpkı* ***Hudutların Kanunu****'nun kaçakçı olmaya direnen Hıdır'ı gibi. Hıdır'da olduğu gibi, Döndü'de de, çağdaş Anadolu insanının dünya görüşü, çevre ve olaylar karşısındaki müthiş dinamik tavrı, soylu ve yüce başkaldırısı belirir. Bundan ötesi, dramın kişisel bir yankılaması ve onu kavrayan bilinçle, seçilmiş bir sinemayla ilgilidir."*[15]

Hudutların Kanunu, 1966, AKAD. Yılmaz Güney



Ana'yı izleyen **Kurbanlık Katil** (1967), **Vesikalı Yarim** (1968), **Kader Böyle İstedi** (1968) ve **Seninle Ölmek İstiyorum** (1969) ile Lütfi Akad yeniden "büyük kent"e dönüyor, çoğu duygu çatışmalarına ve atmosfere dayanan, yıldız oyunculara dönük çalışmalarla.

Bir Akad-Güney filmi olan **Kurbanlık Katil** meyhaneden meyhaneye dolaşan şarapçı Mustafa'nın, benzeri gazete başlıklarına geçen öyküsünü anlatıyor. Ezilen, itilen, horlanan Mustafa günün birinde bir "teklif" ile kaşılaşacaktır: para karşılığında adam öldürmek. Mustafa'yı kiralayanlar bir inşaat şirketinin adamlan, kurban ise bir arazinin sahibidir. Mustafa çaresizliğinden teklifi kabul edecek, bir de sevgilisi Melahat'a yeni bir yaşam verebilmek umuduyla. Fakat, giderek, Mustafa bilinçlenir ve ani bir davranışla katil olmaktansa kurban olmayı yeğler, vurulur, ölür.

Mustafa, sevgilisi Melahat'e değişimini şu şekilde anlatır, Akad'ın sinema diline uygun bir yalınlık ve çarpıcılıkla:

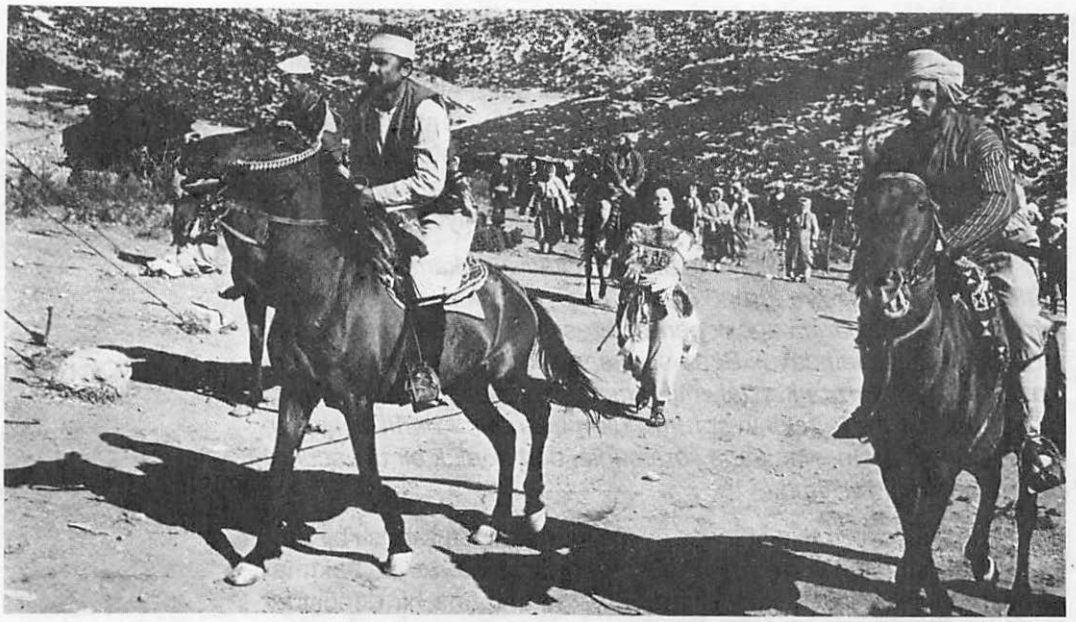
"Eskiden herkese diş bilerdim. Karnı tok, sırtı pek adam gördüm mü deli olurdum, boğazını sıkasım gelirdi. Ama gücüm yetmezdi. Şimdi gücüm var, hem herkesten çok. Ama sen kolumu kanadımı kırdın... Beni dövdüğü gün... Yaralarımı sildiydin. Acımanın ne olduğunu bilmezdim. Bir başkası için içimin sızladığını duymamıştım. Bugün ihtiyara nişan alırken içim ezildi. Hani çıplak ayakla cama basarsın... Öyle bir acı..."[16]

Akad'ın sonraki üç filmi Safa Önal'ın senaryolarına dayanmakta ve ticari sinemanın, giderek yıldızcılık sisteminin kalıplarını izlemektedir. Bunlardan **Vesikalı Yarim** bir manavla bir pavyon fahişesinin olanaksız aşk öyküsünü ele alıyor, Türk sinemasındaki "fahişe romantizmi"ne, daha inandırıcı ve insancıl gerçeklere ve değerlere dayanan bir yaklaşımla. Sınıfsal bir çatışmanın zemini üzerinde kurulan ve sevgililerin ölümü ile sonuçlanan **Kader Böyle İstedi** zengin bir tüccarla nişanlanan fakat bir şoförü seven ve sonunda ona kaçan bir genç kızın öyküsünü anlatıyordu.

Yönetmen, ardından çektiği, **Seninle Ölmek İstiyorum**'da yeniden Türkân Şoray'ı yönetiyor ve ilk renkli filmini imzalıyor. Anlatım, renk düzeni, oyuncu yönetimi, çevrenin incelenmesi başarılı, ne ki bir noktadan sonra, yönetmen taviz vermeye itiliyor ve zengin fabrikatörle evli vatman kızının dramını, bir süre olumlu öğelerle besledikten sonra, alkolizm/meyhane/iyiler/kötüler çatışmasına ve şematizasyonuna dönüştürüyor.

Ticari sinemaya uyma zorunluğunu Akad, siyasal havanın getirdiği ağırlıkla, 1971'de yönettiği üç şarkıcı filmi ile de sürdürüyor

14. Halit Refiğ: Ustalık ve Kişilik Arayanlara, **Ulusal Sinema**, Sayı 2, 12 Nisan 1968.
15. Ali Gevgilili: Döndü Ana, **Yeni Dergi**, Sayı 45, Haziran 1968.
16. Lütfi Ö. Akad: **Kurbanlık Katil** (Senaryo), Göl Yayınları, İstanbul1976.



Gökçeçiçek, 1973, AKAD.

(Neşe Karaböcek'in **Anneler ve Kızları**, Orhan Gencebay'ın ilk filmi olan **Bir Teselli Ver**, Zeki Müren ve **Rüya**), bir de bunlara Kartal Tibet-Fatma Girik ikilisini biraraya getiren ve O. Nuri Ergün'ün tamamladığı **Mahşere Kadar**'ını (1971) ekliyor.

Akad'ın bu arada dönemini, her biri bir aşama teşkil eden ve yönetmenin ne denli hazırlıklı olduğunu kanıtlayan yapıtlar izliyor. Ve Akad bir kez daha "keşfediliyor"!

Lütfi Akad kırsal bölgelere dönüyor (**Irmak**, 1972; **Gökçe Çiçek**, 1973) fakat çalışmalarının başlıca ağırlığını kırsal kesimlerden büyük kentlere göç ve yerleşme sorununa veriyor; **Gelin** (1973), **Düğün** (1974) ve **Dlyet**'ten (1975) oluşan bir üçlü ile. Bu arada, Selim İleri'nin Graham Greene'in "Kiralık Tabanca/This Gun for Hire" romanından yola çıkarak yazmış olduğu bir senaryodan **Yaralı Kurt** (1972) filmini ve Kıbrıs'ta çekilen **Esir Hayat**'ı (1974) da imzalıyor.

*"**Yaralı Kurt**, kiralık bir silah adamının, bir gangsterin dramını anlatıyor"* diye açıklıyor Lütfi Akad *"ama nedir bir insanda böyle bir zehir tortusu.... İnsanlara karşı böyle bir kin birikimi? Onun kökenini araştırma endişesi vardı. Yani, ben genellikle bu tarz filmlerden kaçınmışımdır. Bu benim, bu açıdan, psikolojik açıdan yaptığım ilk film sayılabilir. Yani böyle bir insanın psikolojik yorumlamasını getirmeye çalıştım."*[17]

Kurbanlık Katil'deki Mustafa gibi **Yaralı Kurt**'taki Ali de sonunda ölür fakat, her ne kadar ikisi de para karşılığında adam öldürmeye razı oluyorlarsa da, ilki koşulların zorladığı bir amatör, ikin

17. Alim Şerif Onaran: **Lütfi Ömer Akad'ın Sineması**, E.Ü.G.S.F. Yayınları, İzmir 1977.

cisi ise bir profesyoneldir. İkisinin öyküsünde de bir kadın (birincisinde Melahat, diğerinde Gül) ağırlığını koyar: Mustafa, Melahat'ı uzaklara götürmek için adam öldürmeyi kabul eder, Ali ise Gül'ü kurtarmak için kendini feda eder. Mustafa'nın bilinçlenme sürecine karşın Ali'nin sonu bir çeşit "kahramanlık intiharı" oluyor. Aslında Akad'ın sözünü ettiği, ilgisini çeken sorun (kiralık katil psikolojisi) değişik bir tipleme ve çeşitleme ile, yeniden ele alınıyor.

Selim İleri için: *"Bu, aldatılan bir kiralık katilin intikam öyküsüydü. Lütfi Bey, kara polisiye türüne öteden beri yakınlık duymuştu. Toplumun kimi açmazlarına ancak gerilim öğesini kullanarak çekicilik katabileceğimiz kanısındaydı. Bana sorarsanız çok başarılı bir yapıttır* **Yaralı Kurt**. *Yalnızca kapitalizmin acımasız koşullarını eleştirmez, bir yandan da insan tekinin sorumluluk macerasına derin anlamlar katar. Cüneyt Arkın, yine bana sorarsanız, dört dörtlük bir oyunculuk örneği vermiştir bu filmde."* [18]

Kıbrıs'ta çekilen fakat bir aşk öyküsünün ardında Kıbrıs'ı bir dekor olarak kullanmaktan öteye gitmeyen **Esir Hayat** bir bakıma Akad'ın dönüşü, ulusal kaynaklara, ülke sorunlarına bir dönüştür, son derece yalın, son derece gösterişsiz ve bir o kadar "ekonomik" bir anlatımla. Yönetmenin ifadesi ile: *"ister gerçek bir hikâye, ister bir masal olsun, bir serüven ya da aşk hikâyesi, bunların hepsinde yaşayan insanların, ekonomik bir düzlem üstünde yaşama çabalarının bir kesitini vermeye çalıştım... Bununla beraber bütün filmlerimde çarpıcılıktan uzak bir anlatım sadeliği ve yalınlığı görülebilir."* [19]

Artık Akad'ın imzaladığı her film (TRT için çektiği Ömer Seyfettin dizisi de dahil olmak üzere) ayrı ve köklü bir araştırmanın, olgun ve bilgili bir bilinçlemenin ürünü ve sonucu oluyor. 1972'de 4. Adana Film Şenliği'nde, en başarılı üçüncü film seçilen ve Osman Alyanak'a en başarılı yardımcı oyuncu ödülünü kazandıran **Irmak** (1972) filminde Akad, Ceyhan Irmağı'nın sahillerinde geçen bir aşk, kız kaçırma, ırza tecavüz ve intikam öyküsü anlatıyor. Aslında, köy filmlerinin klasik unsur ve kişilerini içeren öyküde, Akad'ın anlatmak istediği Zeyneb'i seven ağa oğlu Mustafa ile sal işleten ve Zeyneb'i kaçıran köylü Nuri arasındaki çatışma ya da Zeyneb'in, adı çıktıktan sonra, geneleve düşmesi, sonradan Nuri'ye varması değil. Akad, gerek kullandığı simgelerde (ırmak, kör ozan) gerekse anlatımında, başka bir şeyin peşindedir: kader, yazgı teması üzerine gidip geleneksel Yunan tragedyasının ötesinde —ve geleneksel trajik kalıplara kapılmaksızın— kendi düşünsel evrenine uygun ve bu evrenin gerçeğini yansıtan traji-dramatik boyutlara varıyor.

Aynı yaklaşımı bir aşk öyküsünün etrafında iki Türkmen obasının durumunu ve toprak ağalarının tutumunu ele alan **Gökçe Çiçek**'te de uyguluyor Akad.

18. Selim İleri: **Hatırlıyorum**, Altın Kitaplar, İstanbul 1984.
19. Onat Kutlar: Lütfi Ö. Akad, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 7, 17 Kasım 1972.



Diyet, 1975, AKAD. Hülya Koçyiğit, Erol Günaydın, Güner Sümer, Erol Taş, Yaşar Şener.

*"**Gökçe Çiçek**, yüz elli yıl kadar önce Göçer Türkmenler'in yerleşme meseleleriyle ilgili bir olayı incelemektedir. Bu arada alışılagelmişlerden oldukça farklı bir aşk hikâyesi de anlatılmaktadır. Bir de şamanlığa kadar değinen bir yönü var belli belirsiz. Çok eski kültür kaynaklarımıza inmeye çalışan bir deneme."*[20]

Deneme, belki de senaryonun içine yerleştirilmek istenen malzeme bolluğu yüzünden, tümü ile hedefine ulaşmış görünmüyorsa da sonuçta yönetmenin şekillendirmeye çalıştığı bir gerçeğin ilginç ve değişik bir örneği oluyor.

Gelin, Düğün, ve **Diyet**'ten oluşan üçlüde Akad, kırsal bölgelerden büyük kente göç sorununu, değişik kişilerin, birey ve ailelerin mücadelesini izleyerek ele alıyor: ilkinde Yozgat'tan kopan ve İstanbul'a yerleşen, büyük kentte kasaba düzenini sürdürmeye kalkan fakat ekonomik ve toplumsal koşulların altında ezilen, sonunda kurtuluşu bakkal dükkanında değil de bir fabrikada çalışmakta bulan, bunun uğruna kurban veren bir aile, ikincisinde Urfa'dan gelip kent gerçeklerine küçük hesaplar ve hırslarla yaklaşmaya çalışan, kendi geleneklerini de yozlaştıran, her şeyini, ailenin bireylerini bile, satışa çıkartan, dağılmak tehlikesi ile karşı karşıya gelen başka bir aile, üçüncüsünde ise büyük kentte emekçilik sorunu ve emekçi olmak sorumluluğu ile karşılaşan ve zor yoldan bilinçlenen bir ikili ile.Üçlünün her bölümü ayrı öyküler anlatıyor oysa tüm bu öyküler ve öykülerdeki birimler kaçınılmaz bir şekilde birbirine bağlı kalıyor, gerçek bir "Üçlü"nün sürekliliği içinde.

20. Onat Kutlar: Lütfi Ö. Akad, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 7, 17 Kasım 1972.

Gerçekçi, zaman zaman belgesel bir çevre ve kişi araştırması bir yana, Akad, bu kez, her ailenin bağlı olduğu gelenek ve görenekleri sergilerken bunların ötesine varan, adeta "kutsal" referanslara dayanan bir paralellik kuruyor, **Düğün**'deki kurbanlık koç/çocuk, **Gelin**'deki Hz.Yusuf benzetmesi gibi. Bununla yetinmeyerek Akad, üçlünün her bölümünde, birleştirici güç, toparlayıcı unsur olarak öykünün kadın kahramanını (Meryem, Zeliha, Hacer) kullanıyor ve bu kadınların her biri adeta kaçınılmaz bir "Ana" niteliği taşıyor.

Son döneminin bu üç yapıtında Lütfi Akad yalın, zaman zaman durağan veya gereksizce uzatılmış gibi görünen (aslında milimetrik bir sahne düzeni, bir kompozisyon anlayışına dayanan) anlatımının ötesinde, büyük, gerçek bir ustalık ve olgunlukla, bu olgunluğun getirdiği bir "mesafe" anlayışı içinde toplumsal sorunların, kişiler arası çatışmaların, çevre karmaşıklığının, her tür tutkunun boyutlarını aşıp insan denilen yaratığın kaynaklarına uzanır gibi oluyor, tarafsız bir gözlemci, giderek özün derinliklerine inmiş bir düşünür gibi.

ATİF YILMAZ BATIBEKİ

1950'lerin sonlarında sinemacılığını ilginç ve değişik çalışmalarla kanıtlayan Atıf Yılmaz'ın 1960 ve 1970'lerdeki durumu bir hayli inişli çıkışlı oluyor ve yönetmen, tecrübesinin getirdiği birikim ile, en seviyeli dönemini 1980'lerde yaşamaya başlıyor.

Bir **Alageyik** hariç, folklora dayanan filmlerinin ticari başarısızlığından sonra Atıf Yılmaz piyasaya uygun, ya da daha uygun filmlere yöneliyor, **Ayşecik Şeytan Çekici** (1960) ve **Ölüm Perdesi** (1960) gibi. 1961'de ise, oyuncu Orhan Günşiray ile bir yapım şirketi (Yerli Film) kurarak daha özgür çalışmalara girişebilme ola-



Bir Gecelik Gelin, 1964, YILMAZ. Gönül Yazar, Orha Günşiray, Sami Hazinses.

nağına kavuşuyor. Ortaklığın ilk ürünü, biraz Gogol'ün "müfettiş"ini, biraz da Federico Fellini'nin "Kalpazanlar Çetesi/II bidone"sini andıran, senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı **Dolandırıcılar Şahı** (1961) oluyor.

"Kasaba gerçeklerine ve belli bir ölçüde de Türk aydınlarının sorunlarına değinen bir filmdi. Atıf'ın elindeki bir hikâye taslağından yola çıkmıştık. Bu hikâyede bir kasabaya bir dolandırıcı geliyor da ben Kore kahramanıyım diyor, halkı kandırıyor falan..." [21]

Yeniden kasabaya dönen Atıf Yılmaz, öykünün pembe gerçekçiliğine karşın, kalabalık sahnelerin düzenlenmesinde, değişik tiplerin çizilişinde, çevreyi yansıtmasındaki mizah dolu bakışıyla belirli bir başarıya ulaşıyor.

Dolandırcılar Şahı'nı, oyalayıcı bir polis filmi olan Mickey Spillane ya da Lemmy Caution gibi örneklere dayanan, özellikle Orhan Günşiray'a uygun **Allah Cezanı Versin Osman Bey** (1961) ve bir ikinci çevirim olan, Peride Celal'in **Kızıl Vazo**'su (1961) izliyor.

1962'de Atıf Yılmaz-Vedat Türkali ikilisi yeniden bir araya gelip "grotesk" diye nitelendirebileceğimiz bir toplumsal taşlamayı gerçekleştiriyorlar: **Tatlı Belâ.** İçiçe karışan malzemesi, değişik fakat kaba karikatürize tipleri ile film, kentsoylu çevresini eleştirmek amacını gütmekle beraber, pek bir yere varamıyor.

21. Vedat Türkali ile Konuşma, **Yedinci Sanat**, Sayı 16, Haziran 1974.



Atıl Yılmaz sette.



Ayşecik Şeytan Çekici, 1960, YILMAZ. Ahmet Ser Zeynep Değirmencioğlu.

Atıf Yılmaz'ın bir sonraki çalışması olan **Seni Kaybedersem** (1962) bunalan gençlik, asi gençlik sorununa hayli özentili bir şekilde eğiliyor. Fakir genç kız, zengin delikanlı ikilisi üzerine kurulu, ırza tecavüz, intihar, despot ana, kötü kadın gibi unsurları kullanan bu çalışma, Batılı kalıplardan kurtulamayan aksine bunlara —ve bunların getirdiği soruna— kurban giden yüzeysel bir "çağdaş gençlik" filmi oluyor.

Bu deneyden bir yıl sonra yönetmen dört yeni filmi imzalıyor: senaryosunu Kemal Tahir'in yazdığı, Erdek'te geçen ve sahte milyoner motifini işleyen **Battı Balık**, İlhan Engin, Sadık Şendil, Kemal Tahir üçlüsünün bir ürünü olan ve iki düşman ailenin çatışmasını ele alan **Beş Kardeştiler,** erotizme göz kırpan duygusal bir güldürü olan **Bir Gecelik Gelin** ve Suat Yalaz'ın çizdiği Karaoğlan'ı ilk kez beyazperdeye getiren **Cengiz Hanın Hazineleri.**



Seni Kaybedersem, 1961, YILMAZ. Göksel Arsoy, Nurhan Nur.

Bunları bir Murat Davman macerası (**Azrail'in Habercisi**, 1963), başka bir duygusal güldürü (**İki Gemi Yanyana,**1963) ve Atillâ Tokatlı'nın bir senaryosuna dayanan tutkulu, gizemli, düşsel — ve Atıf Yılmaz'ın ilk fantastik deneyi olan— bir aşk öyküsü (**Kalbe Vuran Düşman,** 1963) izliyor.

Yönetmenin bu bir hayli hızlı döneminde en ilginç, giderek onu kasaba çevresine geri getiren kişisel filmi, **Yarın Bizimdir** (1963) oluyor. **Yarın Bizimdir**'de kasabasında turistik tesisler inşa ettirmek bahanesiyle kesesini dolduran bir belediye başkanı, başkanın oyunlarına, baskılarına ve demagojisine karşı çıkan idealist bir gazeteci ile toplumcu bir bağ sahibi; belediye başkanı seçimlerinde dönen dolaplar, kooperatifçilik eylemini önlemek isteyen istismarcılar ile ikili bir aşk öyküsü (gazeteci, belediye başkanının Avrupa görmüş kızına, bağ sahibi ise gazetecinin öğretmen kızkardeşine aşık olurlar) ve sağlam bir dostluk teması var.

Kemal Tahir'in açıkladığı gibi: "***Yarın Bizimdir**, iki erkek yıldızın (Eşref Kolçak, Orhan Günşiray) beraber oynayacağı pahalı bir yapıttı. Konu bir türlü sağlam temellere oturtulmadı.... Dış çevre için seçtiğimiz İznik kasabası da konuyu kavrayıp tamamlayacak, biraz olsun güçlendirecek özellikte değildi.*" [22]

Yarın Bizimdir'in kasabasından **Erkek Ali**'nin (1964) köyüne geçiyor yönetmen, bir kadınla bir çocuk arasında bocalayan bir kaçakçının öyküsü ile. Vedat Türkali'nin yazdığı senaryoda, kahramanın karşıtı olan, ezilen, şantajla itilen bir kaçakçı var. Bir gece, dağ yolunda, ağanın adamları yolunu kesecek, ağanın fedaileri tarafından dövülecek, cinsel tutku ile bağlı olduğu dul kadının ısrarı ile bir cinayet işleyecek, öldürdüğü adamın torununa bağlanacak ve çocuğun uğruna hayatını feda edecektir. İki tutku arasında dengesini bulamayan, zengin dulun tahrik edici dişiliğine karşı koyamayan, öte taraftan gerçekten bağlandığı küçük çocuktan da kopamayan bir insanın dramı, mücadelesi oluyor **Erkek Ali**. Film, zaman zaman, garip bir hava yaratıyor, çevreden, mekânlardan, başlıca kişilerin tutkularından, öykünün ortaya attığı şiddet, sadizm ve cinsiyet gösterilerinden doğan bir hava. Üstelik yönetmenin anlatımı çok daha hareketli, plastik malzeme değerlendirmesi daha ölçülü ve etkili. Öznel görüntüleri (çekimleri) ve dipten gelen, hızlanan davul sesleri ile desteklenen cinayet sahnesi, Ali'nin köy meydanında dövülmesi, mezarlıktaki son bölüm, Yılmaz'ın çalışmasını en açık şekilde ortaya koyan sahnelerdir.

Deneyden deneye, çeşitlemeden çeşitlemeye geçen Atıf Yılmaz, sonunda, epik tiyatroya varıyor ve ilk kez bir sahne oyununu, Haldun Taner'in **Keşanlı Ali Destanı**'nı (1964) beyazperdeye uyarlıyor ve bu yeni, Türk sinemasında önceliği olmayan deneyi bir dereceye kadar başarıyor.

Keşanlı Ali Destanı'nın ilk bölümleri, değişik bir sunuşa dayanan takdim yazılarından başlayarak, gecekondunun yıkılması, Keşanlı'nın, destana uygun şekilde, şişko polise tanıtılması, Keşanlı'nın hapisten çıkıp Sinekli'ye gelişi ve karşılanması, duygulu,11 anlayış dolu bir mizahla veriliyor (bu anlayışa Fikret Hakan-Fatma Girik ikilisinin getirdiği yorumu da katarak), Sinekli'de Yılmaz

22. Soruşturma-Kemal Tahir, **Ulusal Sinema**, Sayı 3/4, 22 Kasım 1968.



Keşanlı Ali, 1965, YILMAZ Danyal Topatan.

kasabalarını bulur gibi oluyor, aynı hava içinde insan kalabalığını yönlendiriyor, coşturuyor, yan tipleri, karikatüre kaymadan çiziyor. Fakat tüm bunların bir de sonrası var ve bir "western" düellosunu hicveden Keşanlı-Çakal Rüstem karşılaşmasının ötesinde Atıf Yılmaz aynı canlılığı sürdüremiyor, "şartlı refleks"e bağlı Pigmalyon esprisinin getirdiği vodvil havasına kapılıyor ve salt, Zilha'nın Sinekli'ye dönüşünden başlamakla, finalde kendini toparlayabiliyor.

Haldun Taner'in epik tiyatrosundan Yaşar Kemal'e dönüş, senaryosunu Yaşar Kemal'in yazdığı, **Muradın Türküsü** (1965) ile oluyor. Filmin öyküsü çağdaş bir köy efsanesi havasındadır: köyün birinde yakışıklı bir avcı ile köy ağasının kızı sevişmektedirler. Ağa ilkin, kızını delikanlıya vermeye yanaşmaz sonradan bir şart koşar: avcı dağa çıkan bir eşkiyayı öldürmelidir. Delikanlı bu şartı kabul eder, ağanın amacı ise onu köyden uzaklaştırıp adamlarına vurdurmaktır. Bunu sezen avcımız dağdaki eşkiya ve küçük bir çocukla dostluk kurar, köy halkının desteği ile de ağayı rezil duruma sokar ve sevgilisine kavuşur.

Yanık bir türküyü andıran bu motifleri Atıf Yılmaz sinemasal bir türkü haline getirmeyi deniyor, yalın fakat "ritmik" bir anlatımla. Yine de, bu biçim denemesinde, uzatmalara, tekrarlara, ölü zamanlara kapılıyor. Fakat, sonuçta, **Keşanlı**'nın gecekondu mahallesi gibi **Muradın Türküsü**'ndeki köy delisi, kalabalığı, ağanın evi önünde nöbet tutan köylüleriyle bizleri inandırıyor.



Murat'ın Türküsü, 1965, YILMAZ. Fikret Hakan, Erc İnangiray.

Bu arada Atıf Yılmaz bir Zeki Müren filmi (**Hep O Şarkı,** 1965), bir polis-gerilim filmi (**Sayılı Dakikalar,** 1965) ve bir futbolcu filmi (**Taçsız Kral,** 1965) de yönetiyor.

1966 yılı, genelde, daha güncel ve "bilinçli" konuların yılı oluyor: Recep Bilginer'in bir senaryosundan **Toprağın Kanı**'nı çekiyor. Sinemaskop perdeyi denediği (ve Gani Turanlı'nın kamerasından yararlandığı) bu filminde Atıf Yılmaz petrolün ulusallaştırılması sorununa el atıyor. Sorun, bir kardeş kavgasının, bir aşk öyküsünün, bir kuşak çatışmasının gerisinde daha çok konuşmalarda belli oluyor.

Hedefine pek ulaşamayan bu çalışmadan sonra Yılmaz yeniden bir tiyatro uyarlamasına geçiyor: 1965/1966 yıllarında 300 defadan çok temsil edilen ve Yıldız Kenter'in en büyük başarılarından olan, Hidayet Sayın'ın **Pembe Kadın**'ını çekmeyi kabul ediyor, Safa Önal'ın senaryosundan ve Şükran Güngör ile Kâmuran Yüce'nin kurdukları bir yapım şirketi (Ran Film) hesabına.

Yirmi yıldan beri köyden kente göçen kocasını yılmadan bekleyen, kızını kimseye vermek istemeyen hatta, kocasını bulmak umudu ile, kente sürüklemek isteyen ve sonunda köy meydanında vuran **Pembe Kadın**'ın dramını Atıf Yılmaz gerçekçi ve trajik bir açıdan yorumlama yoluna gidiyor, çekimi (daha önce Erksan'ın **Susuz Yaz**'da kullandığı) Bademler köyünde gerçekleştiriyor.

Yılmaz'ın gayretlerine rağmen film bir Yıldız Kenter resitali şekline dönüşüyor ve yönetmen bunu resimlendirmekle yetiniyor. Buna rağmen "Ran Film" ile Atıf Yılmaz'ın işbirliği ikinci bir çalışma, senaryosunu Yaşar Kemal'in yazdığı **Ölüm Tarlası** ile devam ediyor.

Yönetmene göre:*"Filmde toplum ile birey psikolojisinin çarpışması var. Kaçakçılıkla geçinen Kilis'teki ailelerin kurdukları mahalle şirketlerinin birbirleriyle, eşkiyalarla çatışmaları.... Gerçek olaylara dayanan gerçekçi bir film."*[23]

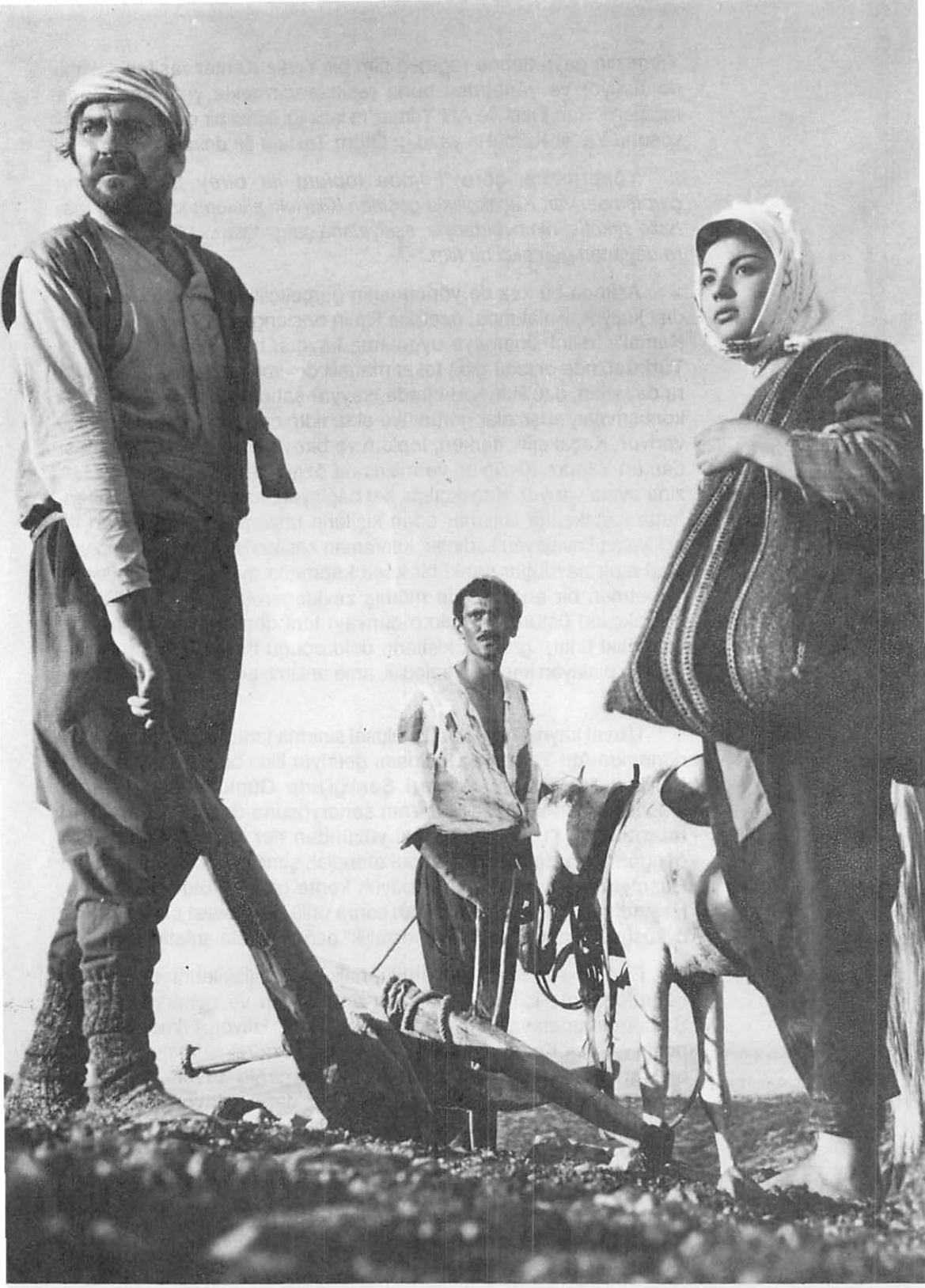
Aslında bu kez de yönetmenin gerçekçilik anlayışı biraz kural dışı kalıyor. Anlatımda, özellikle filmin başlangıç bölümünde, Yaşar Kemal'in dilini sinemaya uygulama kaygısı belli oluyor (**Muradın Türküsü**'nde olduğu gibi) fakat mahalli deyimler, uzatmalı, tekrarlara dayanan, özellikle kadınlarda, seyyar satıcılarda "mâni" tarzında konuşmalar, atışmalar görüntüye aktarıldığında bir çeşit tekdüzeliğe varıyor. Kaçakçılık derken, toplum ve birey psikolojisinin çatışması derken Yılmaz, kişiliğine ve mizacına özgü, sanki "bürlesk" bir hazine avına varıyor. Kaçakçılığa bel bağlayan, kaçakçılıktan geçinen, hatta kaçakçılığı istismar eden kişilerin taşlaması, şemsiyeleri ile eşkiyaları kovalayan kadınlar, kahraman kesilen korkaklar, sıkışıp yok olan azılı haydutlar sanki bir köşe kapmaca oyunu oluşturuyorlar. Yönetmen bir anda ve de müthiş zevklenerek gerçek bir düzen (kaçakçılık) üstünde kurulu o dünyayı ters döndürüyor. Mayın tarlasındaki final, grotesk kişilerin doldurduğu bir evrenin ortasında ansızın patlayan kanlı bir trajediyi, ama anlamlı ama anlamsız, simgeliyor.

Ulusal kaynaklara dönüş, ulusal sinema tartışmalarının sürdüğü dönemde Atıf Yılmaz da katkısını getiriyor ilkin bir güldürü ile.1967 Bordighera Güldürü Filmleri Şenliği'nde Gümüş Ağaç Plakası Ödülü'nü alan ve Ayşe Şasa'nın senaryosuna dayanan **Ah Güzel İstanbul**'da (1966/1967) içki yüzünden her şeyini yitirmiş, eski güngörmüşlerden, eski İstanbul efendisi, şimdiki sokak fotoğrafçısı Haşmet ile artist olmak için büyük kente gelen, kötü yola düşen, Haşmet tarafından kurtarıldıktan sonra ünlü bir assolist olan Ayşe'nin öyküsünü buruk ve bir hayli "nostaljik" çağrışımlarla anlatıyor.

Bu bir hayli zevkli güldürüyü, halk-devlet ilişkilerini tarihsel bir değerlendirme içinde ele almayı amaçlayan ve senaryosu Ayşe Şasa tarafından yazılan **Kozanoğlu** (1967) izliyor. Filmdeki Kozanoğlu gerçek Kozanoğlu değil, çağ filminin gereksinmelerine uyan bir "anonim" halk kahramanıdır. Kozanoğlu (Yılmaz Güney) öldürülen babasının öcünü almak için dağa çıkıyor, bir eşkiya çetesine katılıyor, eşkiyacılığın içyüzünü kavrayınca, ezilen halkı savunmak niyetiyle kirli siyaset entrikalarına kurban giden ve sonunda darağacında sallandırılan dürüst, temiz ve saf bir köylü çocuğu oluyor.

Atıf Yılmaz'ın ulusal kaynak araştırmaları pek uzun ömürlü olmuyor, o da diğer meslekdaşları gibi, dönemin ve sinema çevresinin

23. Ölüm Tarlası, **Ses**, Sayı 15, 8 Nisan 1967.



Kozanoğlu, 1967, YILMAZ.
Yılmaz Güney, Hakkı Haktan.

getirdiği koşullara uyarak mesleğini sürdürüyor: Cüneyt Arkın-Fatma Girik'li **Köroğlu**'su (1968) hareketli bir tarihi-macera filminin boyutlarını aşmıyor, **Harun Reşid'in Gözdesi** (1967) erotizme açık bir 1001 gece masalı oluyor, Yılmaz Güney-Nebahat Çehre ve Yılmaz Güney-Hülya Koçyiğit ikililerini kuran **Balatlı Arif** (1967) ve **Zeyno** (1970) bilinen şematik öykü standartlarını fazla aşamıyor.

1968-1971 dönemi Atıf Yılmaz'ın, çalışmalarının niteliği açısından, en verimsiz dönemdir: Türkân Şoray'lı melodramlar (**Kölen Olayım,** 1969; **Kara Gözlüm,** 1968; **Unutulan Kadın,** 1970; **Ateş Parçası,** 1971), müzikli güldürüler (**Yasemin'in Tatlı Aşkı,** 1968; **Menekşe Gözler,** 1968; **Aşktan da Üstün,** 1970), ikinci çevirimler (**Kızıl Vazo,** 1969) yönetiyor. Bu arada, Sadık Şendil'in oyunundan, geleneksel temaşa motiflerinden yararlanarak eğlendirici bir **Yedi Kocalı Hürmüz** (1971) çekiyor ve bir yabancı film uyarlamasından (Mario Monicelli'nin "Tabancalı Kız/La ragazza colla pistola"sından) ticari bir başarı kazanıyor, Türkân Şoray'ın çizdiği Karadenizli **Güllü** (1971) ile.

1972'den başlamak üzere Atıf Yılmaz daha düzenli bir çizgi tutturuyor. Zaman zaman ticari sinemanın isteklerine uyduğu gibi zaman zaman da, tecrübesinin getirdiği son derece ustalıklı bir anlatım ve her tür deneyden geçmiş olan bir yaklaşımla, kişisel niteliklerini, çizgisini (ve hiç kuşkusuz çeşitlemelerini) vurgulama olanaklarını kovalıyor.

Ömer Kavur, sinema yazarlığını sürdürdüğü bu yıllarda, şöyle bir değerlendirmeye varıyordu:" *(Atıf Yılmaz) kendini zorlamıyor, profesyonelliği içinde rahat bir çalışma tutturuyor, kendini aşma çabasına girmiyor. Onun gibi iyi, onun kadar usta, kendisinden onun kadar iyi şeyler beklediğimiz kaç yönetmenimiz var şunun şurasında?*"[24]

Gerçekten de, yirmi yılı aşkın profesyonelliği ile Atıf Yılmaz, örneğin, kırsal alan filmlerine ayrı bir grafik düzen getiriyor, töreleri inceleyip özlerini bozmadan eleştiriyor, **Cemo**'da (1972) ve **Kuma**'da (1974) olduğu gibi.

Babası tarafından erkek gibi yetiştirilen Cemo ile gönlünü kaptırdığı Memo'nun, aralarına giren eşkiya reisi Sorikoğlu'nun öyküsünü, Cemo'nun bir kadın ve bir ana olarak mücadelesini, bu mücadele uğruna hem eş, hem de ana olarak yenik düşmesini anlatan Yılmaz bu çalışmasını şu şekilde açıklıyordu: *"Bilbaşar'ın romanından alınan **Cemo**'da sevgi, ölüm, özlem gibi motifleri romanın esas unsurlarından biri olan, analık teması çevresinde örmeye çalıştım. Bu örgü içinde, çok geleneksel bir öz taşıyan kumalık motifine, duyarlığın, tutkunun, kadın çilekeşliğinin bize has yersel özelliklerine şiirsel bir yaklaşım denedim."* [25]

24. Ömer Kavur: Köle, **Ses Dergisi,** 1972.
25. Atillâ Dorsay: Cemo- Atıf Yılmaz'a Sorular, **Cumhuriyet,**

Kuma'da töresel soruna daha bir açıklıkla, daha eleştirel bir bakışla yaklaşıyor Atıf Yılmaz. **Kuma**'da, Hanım ile evlenen Ali, eşinin bir çocuğu olmayınca çevrenin baskısına, kayınvalidesinin ısrarlarına ve kendi baba olma tutkusuna dayanamayıp bir kuma alır. Kör bir genç kadındır aldığı kuma ve bir süre sonra hamile kalır. Ne var ki hamile kalan başka biri daha vardır, Hanım. Kör kuma tarafından zina ile suçlanan, törelere göre linç edilme tehlikesi ile karşılaşan Hanım sonunda Ali'nin eyleme geçmesine neden olacaktır.

Atıf Yılmaz'ın, yaklaşık olarak bir on beş yıl sonra daha kesin hatlara bürünecek olan, kimine göre "fantastik" kimine göre "düşsel" yaklaşımlarının ilk açmazlarına yönetmenin 1973'te çektiği **Kambur**'da rastlanıldığı gibi, yine Yılmaz'ın "kadın dünyası"na eğilmesinin bir ucu da **Utanç**'a (1972) kadar dayanıyor.

Kambur bir sahil kasabasında yaşlı babası ile yaşayan, kör ve yakışıklı bir kemancıya âşık, genç, güzel fakat kamburu yüzünden horlanan bir kızın özveri dolu (kız gözlerini sonunda sevdiği delikanlıya verecektir), aşırı duygusallığı ile soyutlaşan ve düşsel bölümleri ile gerçek ve hayal arasındaki çizgiyi aşmaya, değilse bütünleştirmeye gayret eden bir çalışma oluyor ve Fatma Girik-Kadir İnanır ikilisinin tonunda oyunu ile destekleniyor.

Ayşe Şasa'nın senaryosunu yazdığı **Utanç**'ta bir gecekondu mahallesinde oturan ve bir fabrikada çalışan Bahar (Filiz Akın) ve Kemal'in (Kadir İnanır) öyküsü anlatılmaktadır. İki gencin nişanlandıkları gün Bahar kaçırılır ve tecavüze uğrar. Bahar ortadan yok olur, kötü yola düşer, Kemal ise kolunu bir makineye kaptırır, köyüne döner. Döner fakat gönlü hâlâ Bahar'dadır. Kemal ile Bahar yeniden karşılaşacaklar fakat ortada bir "utanç" sorunu vardır, lekelenmiş, pavyonlara düşmüş Bahar için tek çare ölümdür.

Klasik melodram kuruluşuna rağmen **Utanç**, ahlak değerlerine yaklaşımı, sevgi/onur çatışması ile, kadın/erkek ilişkilerine ve bu ilişkileri şartlandıran nedenlere yeni bir değerlendirme getirmek amacında görülüyor. *"Çağdaş bir destan, insanımızın yaşamasından, sevgide onur aramasından doğan özelliklerin bir destanını kurmak istedim,"* diye açıklıyor Ayşe Şaşa, *"Bu bakımdan çok soyutlayıcı bir tavrı var filmin. Ama özünde hep aktüel bir soruna özellikle cinsel ahlak sorununa değinmek istedik."* [26]

Atıf Yılmaz "çeşitlemelerine" başka örnekler eklemeye devam ediyor: Yılmaz Güney'in başladığı **Zavallılar**'ı (1975) tamamlıyor, Köroğlu'nu çağdaşlaştırıyor (**Deli Yusuf,**1975), kahraman eşkiya mitosunu iyiden iyiye taşlıyor (**Salako,** 1974). Güldürülerini sürdürüyor (Zeki Alasya ve Metin Akpınar ile **Hasip Ile Nasip** 1976; Kemal Sunal ile **Köşeyi Dönen Adam,** 1978 ve **Kibar Feyzo,** 1978; Levent Kırca ile **Ne Olacak Şimdi,** 1979).

26. Turhan Gürkan: İddialı Bir Filmin Öyküsü, **Cumhuriyet**, 15 Kasım 1972.



Adak 1979, YILMAZ. Necla Nazır, Tarık Akan.

1977'de Yılmaz, Cengiz Aytmatov'un bir yapıtından, Ali Özgentürk'ün imzaladığı bir senaryodan **Selvi Boylum, Al Yazmalım'ı** çekiyor. Film bir üçlü üzerine kurulmuştur; güzel köylü kızı Asya, kamyon şoförü İlyas ve orta yaşlı, dul yol yapı ustası Cemşit. Asya, İlyas ile evlenecek, bir çocuğu olacak fakat İlyas kendini içkiye verecek, başka bir kadınla ilişkiye girecek ve Asya'nın kurtarıcısı, desteği, gerçek "erkeği" sonunda Cemşit olacaktır. Melodram kurallarından pek kurtulamayan **Selvi Boylum, Al Yazmalım** başka bir yönetmenin, Halit Refiğ'in, yorumu ile: *"... sözü ile özü arasındaki (bu) çelişki yanı aslında emeği değil de sevgiyi yüceltmesi bir yana bırakılırsa, Türk sinemasının vardığı belli bir anlatım ustalığının örneği olması bakımından yabana atılamayacak bir film."* [27]

Bu arada Atıf Yılmaz, kendi kurduğu yapım şirketinin (Yeşilçam Filmcilik) hesabına, "Bir Yıldız Doğuyor/ A Star is Born"dan alınan, senaryosunu Deniz Türkali ile yazdığı **Minik Serçe**'yi de çekiyor, Sezen Aksu'yu ilk kez oyuncu olarak kullanarak (1978).

1976'da, Erdoğan Tünaş'ın Horace McCoy'un "Gazetecinin Ölümü" adlı romanından yola çıkarak yazdığı bir senaryodan, Atıf Yılmaz "sol film" eğilimine uyan **Mağlup Edilemeyenler**'i de yönetiyor. Toplumcu bir gazetecinin, tecavüze uğrayan bir işçi kızın, tecavüzün suçlusu (ya da suçlularından biri) olan oğlunu korumak için her çareye başvuran bir holding sahibinin öyküsünü, gazeteci olmak onuru ve sorumluluğunu, sendikal faaliyetleri ve sınıfsal dayanışmayı —ve Cüneyt Arkın'ın kaçınılmaz performanslarını— da katarak anlatıyor.

Atıf Yılmaz'ın, Başar Sabuncu'nun bir senaryosundan, yönettiği **Adak** (1979) ise ticari sinemanın tüm kurallarını aşan (çünkü

27. Halit Refiğ: Sevgi mi? Ekmek mi?, **Milliyet**, 3 Kasım 1978.



Mine, 1982, YILMAZ. Cihan Önal, Hümeyra, Türkân Şoray.

Yılmaz, filmi kendi şirketi için çekiyor) ve örneği olmayan bir deney oluyor. **Adak,** belgesel ve nesnel bir yaklaşımla, iki aylık çocuğunu kurban eden köylü Müslim'in, gazete sayfalarına geçen öyküsünü anlatıyor. Amaç, inanç ve geleneklerin halk üzerindeki etkilerini, uçta bir örneğe başvurarak ortaya koymaktır, fakat sunulan tüm gerçek belgelere ve başvurulan tüm uzman yorumlarına rağmen, Müslim'in —her toplum ve inanç için geçerli ve başka ülkeleri kırsal alanlarında da görülen— psikopatolojik portresi gereken derinliği yansıtmıyor. İnsancıl sorun töre ve ayin görüntülerinin belgesel gerçekliğini aştığı için.

1960-1979 yılları arasında Atıf Yılmaz Batıbeki 70'ten fazla film yönetiyor, her türden, her telden ve Osman Seden ile birlikte — oysa filmlerinin özüne çoğunlukla önem vererek ve güncel olmaya daima dikkat ederek—Türk sinemasının en sağlam ve güvenilir profesyoneli olma niteliğini koruyor.

Atıf Yılmaz'ı bir kez daha "olay adamı" durumuna getirecek olan dönem 1980'lerde başlıyor; yine değişik türden ve her biri bir şeyleri zorlamak amacında olan bir dizi yapıtla.

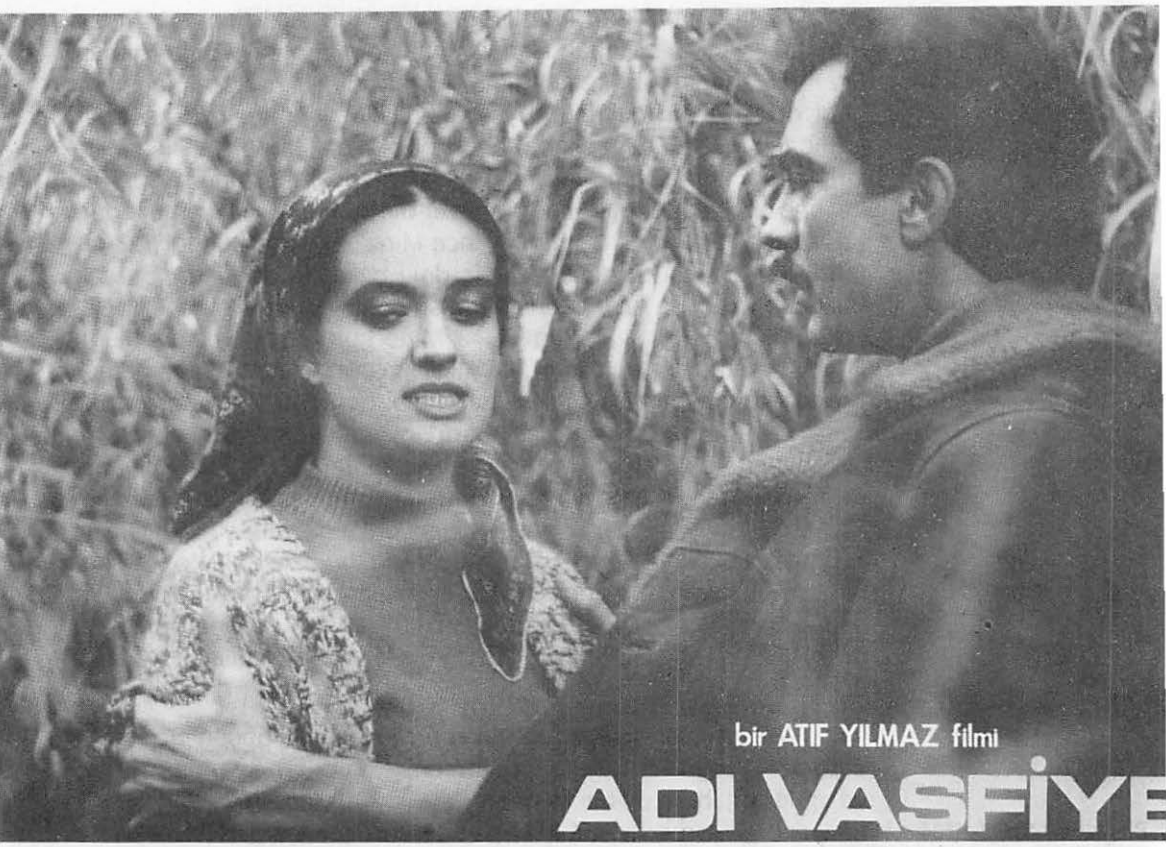
1980-1982 yılları arasında, yönetmen sadece dört filme imzasını atıyor. Bunlardan, Zeyyat Selimoğlu'nun **Deprem** adlı romanından uyarladığı **Deli Kan** (1981), Tarık Akan-Müjde Ar ikilisi etrafında oluşturulan "kaba" sevgi, iğfal, konsomatris, bar fedaisi unsurlarını pek yeni sayılamayacak dramatik bir yapının içinde kullanıyor. **Deli Kan** bir yana, Atıf Yılmaz, İlyas Salman'ın başrolünü oynadığı iki toplumsal güldürüyü de imzalıyor, Başar Sabuncu'nun yazdığı, reklam dünyasını hicveden **Talihli Amele** (1980) ile, senaryosunu Suphi Tekniker ile hazırladığı, dürüst bir memurun çilesini dile getiren **Dolap Beygiri.**

Necati Cumalı'dan uyarladığı —ve artık eski "kuralları"ndan arınmış, "yeni" bir Türkân Şoray'ı sunan— **Mine** (1982) ile Yılmaz üzerinde durulan bir "kadın" filmini imzalıyor. Bir sahil kasabasında geçiyor **Mine**'nin öyküsü. Oysa Yılmaz'ın alışılagelmiş kasabalarından biri değil bu (aslında "anonim" bir kasaba da olabilir, sakinlerinin tüm taşralılığına rağmen). Mine istasyon şefinin eşidir. Tüm kasaba erkeklerinin arzuladığı güzel bir kadındır ve mutsuzdur. Kasabaya yazar ve şair İlhan gelince Mine'nin dünyası değişir, aralarında başlayan dostluk, anlayış dolu bir aşka dönüşür. Bu aşk yüzünden kasaba erkeklerinin bir kısmı galeyana gelip Mine'ye sahip olmaya çalışacaklardır. Oysa Mine kurtulacak ve mutluluğu İlhan'ın yanında bulacaktır. Tabii Atıf Yılmaz'ın anlatmak, sergilemek istedikleri sadece ilk başta şematik gibi görünen "mutsuz, yalnız, içine kapanık, güzel taşra kadını" öyküsü değil. Mine'nin tüm durağanlığı altında bir "cevher", giderek kendi potansiyelini bilmeyen (ya da bilmemeyi tercih eden) bir "simge kadın" var. (Mine'yi Türkân Şoray'ın canlandırması bu imajı daha da vurguluyor.) Olayın kopması da, aslında, kasabalı erkekler için, bu arzu/sahip olma simgesinin bozulması, elden gitmesi, somutlaşmasıdır. Atıf Yılmaz'ın son yıllarda oluşturduğu "kadın galerisi"nde Mine ne bir prototip, ne de bir "anahtar"dır, fakat bir özgürlük arayışının bilinçli/bilinçsiz öncüsüdür.

1983'te çevirdiği ve bar-pavyon çevresinde geçen **Seni Seviyorum** ve **Şekerpare**'de yönetmen, iki ayrı tür üzerinde (dram ve güldürü) benzer bir temanın, sanki paralel ilişkilerin çeşitlemelerine giriyor: ilkinde iş adamı ve bara düşen sevgilisi, ikincisinde ise bekçi ve konsomatris tipleri ile.



Bir Yudum Sevgi, 1984, YILMAZ. Hale Soygazi, Kadir İnanır.



Adı Vasfiye, 1985, YILMAZ. Müjde Ar, Aytaç Arman.

Batıbeki'nin, 1980'lerin ortalarında yankı uyandıran ve tümüyle özgün olmamakla birlikte (paradoksa benzer bir gerçektir: her türü, adeta her konuyu denemiş olduğundan Atıf Yılmaz'ın tümüyle özgün olabilmesi bir hayli güç oluyor çünkü!) onu başka bir yola iten **Bir Yudum Sevgi** (1984) oluyor. Senaryo Latife Tekin, Atıf Yılmaz ve Fehmi Yaşar'ın imzalarını taşıyor, çevre bir gecekondu ve bir fabrika çevresidir, çevredeki mutsuz kadın ise dört çocuklu Aygül'dür (Hale Soygazi). Çocukları ve işsiz, pısırık kocası (Macit Koper) arasında bunalan Aygül günün birinde fabrika işçisi Cemal (Kadir İnanır) ile tanışır ve kocasında bulamadıklarını (cinsel tatmin dahil olmak üzere) evli, eşi ile anlaşamayan Cemal'de bulur. İkisinin ilişkisi gecekondu mahallesinde olay yaratacaktır fakat Aygül özgürlüğü, mutluluğu ve yaşama hakkı için mücadele edecek, sonunda Cemal ile evlenecektir.

Yönetmenin ölçülü "feminist" tutumu, bir hayat kadınının sevgi arayışını inceleyen **Dağınık Yatak**'la (1984) ve bir sevgi düşlerken cinsel arayışa kapılan boşanmış, çocuk sahibi başka bir yalnız kadının yaz macerasını, görsel bir ustalıkla fakat yüzeysel bir yaklaşımla anlatan **Dul Bir Kadın**'la (1985) sürüyor, Müjde Ar'ın oyunculuğundan da yararlanarak.

Atıf Yılmaz'ın, son yıllarda iyice benimsediği tür ise, daha önce



siye Nasıl Kurtulur, 1986, ILMAZ. Müjde Ar.

de "marjinal" olarak denediği fakat bu kez çok daha sağlam bir yaklaşım, bir biçim rahatlığı ve kendine özgü bir mizahla değerlendirdiği düşsel sinema oluyor. Senaryosunu Barış Pirhasan'ın, Necati Cumalı'nın beş öyküsünden yararlanarak yazdığı **Adı Vasfiye** (1985) bu türün ilk örneği oluyor; sıcak anlatımı, iyice çizilmiş tipleri, içiçe oturtulmuş öyküleri ile. Ama çocukluğundan beri âşık olduğu Emin'den ayrılmak zorunda kalan, iğneci Rüstem ile ilişki kuran, sonradan yaşlı Hamza ile evlenen, ayrılan, Doktor Fuat ile büyük bir aşk yaşayan bu Vasfiye de kim? Varlığı ile var olmayan (fakat tersi de olabilir) Vasfiye artık tüm mantığın dışında kalıyor ve öyküsü bir "eğlence" oluyor; Atıf Yılmaz'ın filme kattığı birçok şey ya da her şey sayesinde. Bu eğlence, çevrildiği yıl gişe rekorlarını kıran **Aaahh Belinda** (1986) ile sürüyor; Vasıf Öngören'in, son derece başarılı bir sahne düzeni ile sinemalaştırılan yapıtı **Asiye Nasıl Kurtulur** (1986) da bol müzikle destekleniyor; ve bir değişiklik olarak Reşat Nuri Güntekin'i katarak, bir yakın çağ taşlaması (**Değirmen,** 1986) ile grotesk bir gerçeğe dayanıyor.

Sonuçta yönetmenin "gerçek" kadınlarının yanı sıra, bir düşten kaynaklanır gibi olan Vasfiye, boyut atlayıp bir başka benzerinin, kendi yarattığı bir "projeksiyon"un yaşamına giren Belinda ve bir oyunun içinde oyun vermeye zorlanan Asiye son derece zevkli, ustalıkla oluşturulan buruk bir "şaka"nın yaratıklan olup çıkıyorlar.

METİN ERKSAN

Bir önceki dönemin "genç" sinemacısı Metin Erksan kişisel yapıtlarının ilkini 1960'ta veriyor: **Gecelerin Ötesi.**

Gecelerin Ötesi'nde yönetmen aynı çevreden çıkma, değişik endişe ve tutkuların etkisiyle ortak bir eylem etrafında bir araya gelen fakat amaçlarına ulaştıktan sonra birbirinden kopan, dağılan, bir arkadaş topluluğunun, bir "çete"nin dramını anlatıyor, toplumsal ve ruhbilimsel bir yaklaşımla inceliyor. Film, Türk sinemasında ilk kez, toplumsal eleştiriyi en etkin bir şekilde uygulayıp ortak bir çevre (mahalle), ortak bir eylem (soygun), ortak endişe ve etkenlerden (eziklikten ve yokluktan oluşan bunalım, toplum kurallarına karşı çıkmak gereksinimi) hareket ederek kişilerin iç nedenlerinden yola çıkıp toplumu şartlandıran sonuçlara varmaktaydı.

Kamyon şoförü Fehmi, muavin Tahsin, mensucat fabrikasında çalışan Ekrem gibi emekçilerin dramı oluyor. (Unutmayalım, olay 27 Mayıs'tan önce cereyan ediyor.) Öte yandan Amerika'ya kaçıp ünlü olmayı düşleyen Sezai ile Yüksel'in tutarsızlığı, yönetmenin verdiği açmazlara göre, bir kuşak çatışmasından çok bir yabancılaşma, bir uyum sağlayamama olayıdır. Oyuncu Nejat'ın mücadelesi, ödün vermeye yanaşmaması, dürüst ve bilinçli sanatçının mücadelesi, oluyor. Buna karşın, ressam Ayhan'ın fahişelere karşı tutkusu cinsel sorunlarını çağdaş ve özgür bir yaklaşımla sonuçlandıramayan, tutuk bir kuşağın ifadesi oluyor.

Özel durumlardan, kişisel davranış ve tutkulardan yola çıkıp genele varan Erksan böylece, bir soygun olayının ötesinde, bir toplumu harekete geçiren olguları (dürtü olarak kullanılan komut, her mahallede bir milyoner hayalidir) ortaya koymakta ve en önemlisi,



Acı Hayat'ın çekiminde M
Erksan, Ayhan Işık, Hüseyi
Baradan, Türkan Şoray,
Nebahat Çehre, Ekrem Bo



Mahalle Arkadaşları, 1961, ERKSAN. Kadir Savun, Erol Taş, Efkan Efekan, Semih Sezerli, Suphi Kaner.

hazırlıksız, desteksiz karşı koymaların olumsuzluğa mahkum olduklarını göstermektedir.

İstanbul Belediyesi Sanat Festivali'nce düzenlenen Türk filmleri yarışmasında en başarılı senaryo ödülünü kazanan ve 1961 Edinburgh Film Şenliği'ne katılan **Gecelerin Ötesi**'nden sonra, Metin Erksan gene bir "çete"nin öyküsünü anlatan ve John Steinbeck'ın "Sardalya Sokağı/Cannery Row"undan esinlenen **Mahalle Arkadaşları'nı** (1961) çekiyor.

Sevimli, mutlu avareler, sorumsuz yaşamanın rahatlığı, zengin kız fakir delikanlı aşkı, kötü adam, vamp kadın, törelere bağlı, gülünç baba Erksan'ın filminde kullandığı motiflerden bazılarıdır. Sonuçta arkadaşlık savunuluyor, küçük insanlar haklı çıkıyor, kentsoylular eleştiriliyor fazla derine inmeksizin. Yönetmenin aynı yıl içinde çevirdiği ve gecekondu sorunu etrafında dönen **Oy Farfara Farfara** (1961), O'Henry'yi anımsatan **Çifte Kumrular** (1962), onu izleyen **Sahte Nikâh** (1962) zaman zaman fars'a dönen güldürüler olmaktan öteye gitmiyor.

Yıl yine 1962 ve Metin Erksan üçüncü kez ve en sert şekilde, başka bir "çileli" yapıtı olan **Yılanların Öcü** yüzünden sansürle çatışıyor. Olaylar çekimle başlıyor, yönetmen-oyuncu tartışmaları ile devam ediyor ve sonunda ortaya denetim engeli çıkıyor.

Yılanların Öcü yankıları genişleyen bir olay yaratıp, uzun süre basının ilgisini çekiyor. İşe milletvekilleri karışıyor, film dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel tarafından özel olarak izleniyor, bildiriler dağıtılıyor, Ankara'da film gösterildiğinde sinemalar basılıyor. Erksan'ın filmi zaten bir olaydır. Yönetmen yeniden kırsal bölgeye dönüyor, bir dizi kent filminden sonra tutkulu bir şekilde gerçeklere dönük tutumunu sürdürüyor.

Erksan, Fakir Baykurt'un romanından uyarladığı filminde olayı kişi üzerinde kuruyor ve aile çevresi ile köy ortamı bir bakıma fonda kalıyor, bir noktadan sonra da sanki önemini yitiriyor. Kara Bayram ve İrazca Ana bir amaca doğru tek başlarına mücadele eden insanlardır. Deli Haceli de öyle. Kişinin yalnızlığı ve bu yalnızlıktan doğan güç Metin Erksan'ın önceki filmlerinde olduğu kadar önem kazanmıyor. Artık önemli ve gerekli olan; cesaret, karşı koyma, direniş ve tutku oluyor.

"Yılanların Öcü'nde cesaret meselesini ele almıştım," diye açıklıyor Erksan, *"Müşküllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüsüne aldırmayıp, umutsuzluğu bir yana bırakıp, yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiğini belirtmek amacını gütmüştüm."* [28]

Yılanların Öcü'nü **Acı Hayat** (1963) izliyor. Melodramın klasik dramatürgisinden görünüşte pek ayrılmayan Erksan'ın kurduğu öyküde, evliliğe hazırlanan ve konut arayan iki genç var. Günün birinde aralarına zengin bir ailenin şımarık oğlu girer, kızı baştan çıkarıp iğfal eder. İki sevgili ayrılırlar, zaman geçer, tersanede çalışan deli-



Acı Hayat, 1963, ERKSAN. Ayhan Işık, Türkan Şoray.

kanlı piyangodan büyük ikramiyeyi kazanır, milyoner olur, öcünü zengin çocuğunun kızkardeşini iğfal ederek alır. Yeni milyonerin eski sevgilisi intihar eder. Kızın mezarı başında eski işçi, yeni piyango milyoneri iğfal edip âşık olduğu sevgilisi ile elele verip uzaklaşır.

*"**Acı Hayat**'da bizde alışılmış olanın dışında bir aşk filmi yapmaya çalıştım. Toplumda sınıf değiştirmenin kişinin davranışları üstündeki etkilerini ele aldım. Filmin baş kişisi Mehmed'in kendi sınıfının bilincine varmamış bir işçi olduğunu gösterir ilginç bir bölüm vardı senaryoda. Evlenmek için ev arayıp bulamayan Mehmed'e, arkadaşı kiralık ev ilanları getiriyordu. Az ötede ise işçiler sendikada toplanarak bir yapı kooperatifi tüzüğünü onaylıyorlardı. Mehmet ev sorununu bu yoldan çözecek yerde gazete ilanlarının çıkmazına dalıyordu. Bu bölümü de filme katmamız mümkün olsaydı, bütünün değerlendirilmesi daha kolay olurdu"* [29]

Toplumda sınıf değiştirmenin davranışlar üzerindeki etkilerini açıklamaktan çok (gerek başlıca kişilerin davranışları gerekse bu davranışların değişmesine neden olan olaylar zorlama bir gerçeğin içinde cereyan ettiklerinden), **Acı Hayat** melodram türünün başlıca yapısal kalıplarını kullanan fakat çok değişik bir açıdan değerlendiren bir aşk öyküsüdür. Değişik ve çarpıcı oluşu, konut sorunu bir yana, uçtaki patlamalarından doğmaktadır.

29. Rekin Teksoy: Metin Erksan ile Konuşma, **Sosyal Adalet**, 2 Nisan 1963.



Yıl 1964 ve ilk kez bir Türk yönetmen uluslararası bir film şenliğinde büyük ödülü kazanıyor: Berlin Film Şenliği'nde Metin Erksan **Susuz Yaz** (1963) ile Altın Ayı (En başarılı film) ödülünü alıyor.

Yönetmenin daha önceki kırsal bölge filmleri gibi **Susuz Yaz** da güçlüklerle karşılaşıyor. Berlin'e adeta mal kaçırırcasına katılıyor ve ödül alarak, sonunda, ilgililerin dikkatini çekiyor.

Erksan'ın bundan önceki çalışmalarının bir evrimi gibi sayılması gereken **Susuz Yaz**'da yönetmen kırsal alan insanlarının adeta doğal çaresizliğine nesnel bir açıdan yaklaşmaktadır. Gerek içgüdüsel tepkilerinin dürtüsü ile öz malı saydığı suyu kesen, komşu tarlaları kurutan Hasan, gerekse Hasan'ın davranışı karşısında ilkin adalete başvuran, sorunu yasaların tanıdığı haklara dayanarak halletmeye çalışan, sonradan, yasalar Hasan'dan yana çıkınca, şiddete, düzensiz bir direnişe girişen, bundan da herhangi bir sonuç elde edemeyince suyu para ile satın almaya kalkışan köylüler, kolektif ruhtan yoksun bir topluluğun temsilcileri oluyorlar. Erksan böylece programsız dayanışmanın boş bir çaba olduğunu, bu tür bir çabanın, bu tür bir eylem anlayışının kendisine güvenen, yalnızlığından güç kazanan bireye karşı yürütüldüğü sürece olumlu ve verimli olamayacağını açıklamaktadır.

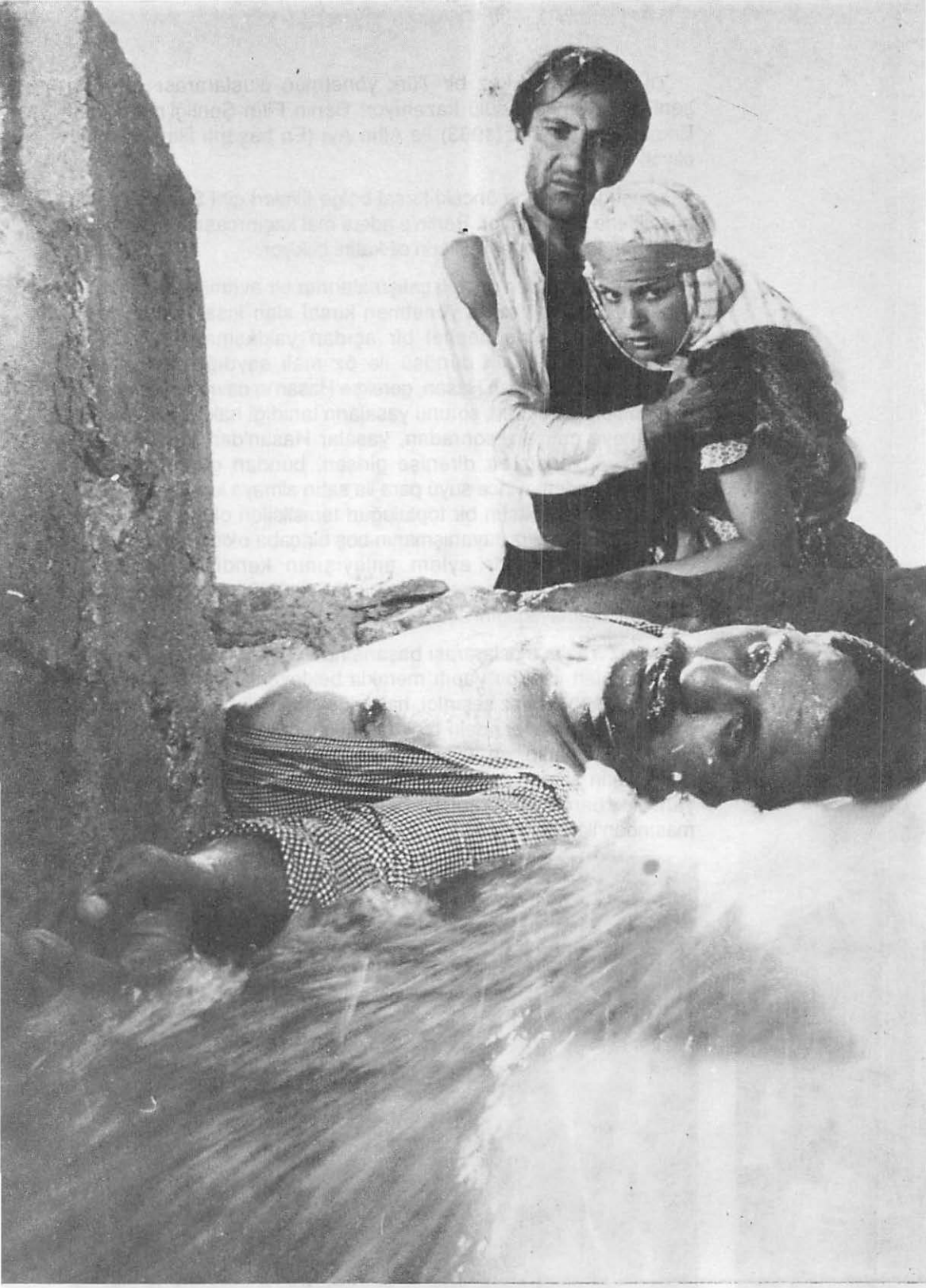
Susuz Yaz'ın uluslararası başarısından sonra Metin Erksan'dan gelecek olan yeni bir yapıtı merakla bekleyenler için **Suçlular Aramızda** (1964) biraz şaşırtıcı, hayli düşündürücü bir "hayal kırıklığı" oldu. Önceki filmlerindeki biçim endişelerini bu kez uç noktalara götüren Erksan'ın, en azından o dönem içinde tatmin edici olmaması, uzun zaman üzerinde durduğu, güvendiği, inandığı oysa bir yanı ile "barok", bir yanı ile özentili olan bir senaryoya dayanmasından ileri geliyordu.

Yılanların Öcü, 1962, ERKSAN. Şadiye Arcuman, Erol Taş.





Susuz Yaz, 1963, ERKSAN.



Susuz Yaz, 1963, ERKSAN.
Ulvi Doğan, Hülya Koçyiğit,
Erol Taş.

Suçlular Aramızda, çalınan sahte bir kolye etrafında dönüp dolaşan, birleşip ayrılan, öldüren ve ölen kişilerin öyküsüydü. İki ayrı çevrede (zenginler ve gecekondudakiler) cereyan eden, kahramanlarını toplumun üç ayrı sınıfından seçen (sınıf atlama sorunu burada armatörün genç eşinde merkezleşiyor) ve kuruluşu ile bir polis romanını andıran karışık olaylar dizisinden, genel bir temaya, sınıf eleştirisine varmak isteyen, karmaşık bir öyküyü anlatıyordu.

Erksan, çekiminden 21 yıl sonra, filmini şöyle yorumluyor: *"O zaman itibarlı aileler vardı. Müthiş zengin aileler, bir sınıf türüyor Türkiye'de. Bunlardan bir isim de Gülbenkyan. Gazetelerde okudum, Gülbenkyan bir tarihte gelinine çok değerli bir kolye hediye etmiş. Gel zaman git zaman kolye çalınmış ama hırsızlar satmaya çalıştıklarında şok olmuşlar, çünkü kolye sahte çıkmış. Gelinine sahte kolye hediye etmiş Gülbenkyan. Ben bu olayı çok sevdim. Böyle bir rezillik olmaz. Film de bunun üzerine kurulu. Büyük bir taşlama var. Gerçi ben filmi şimdi çeksem aynısını yapmam tabii ki ama yine de o zamanın şartları içinde biçimini en çok sevdiğim filmimdir. Film bitti, gösterime girdi, hiç ses seda yok, olumlu olarak diyorum. Aksine sinema yazarlarının "nedir bu ya?" gibisinden bir tavırları var; hem de ilerici, devrimci geçinen sinema yazarları bunlar. Hiçbir şekilde anlamadılar ne söylediğimi."* [30]

Bir Zeki Müren filmi olan **İstanbul Kaldırımları**'ndan (1964) sonra Erksan bir "lanetli film" örneği olan, sinema seyircisine ulaşmayan, yıllar sonra TV'de gösterilen, yapımcılığını da üstlendiği **Sevmek Zamanı**'nı (1966) çekiyor.

"Bütün sanatlar insanı anlatır" der Metin Erksan *"İnsansız sanat olmayacağı gibi sanatı da ancak insan yaşar. Yani* SANAT İNSAN İÇİNDİR. *Sanat sanat içindir veya sanat toplum içindir gibi bir takım bayatlamış yanlışların bilimsel düşünce içinde artık yeri yoktur. Mutlak doğru bu olduğuna göre* ***Sevmek Zamanı****'na insanı anlatan film diyeceğiz.* ***Sevmek Zamanı****, büyük toplumsal sorunları çözme, bir eyleme önder olma, Türk sinemasına birşeyler getirme, uluslararası film yarışmaları için yapılma gibi tutarsız, boş savlardan uzaktır.* ***Sevmek Zamanı*** *yalnızca insanın dramını anlatır."* [31]

İnsanı anlatan bu film olağan insanı değil de bir tutkunun esiri olan, yabancılaşan, kendi kurduğu bir dünyanın içine kapanan ve tutkusuna kurban giden bir insanı anlatıyor, **Hicran Yarası** ve **Acı Hayat**'tan sonra kara sevdayı en açık ve ayrıntılı bir şekilde yüceltiyor. Erksan ne derse desin film, en azından biçimi ile, Türk sinemasına bir yenilik getiriyor, bir öncülük kuruyor, ister özgün ister özentili. Lanetli oluşu ise dönemini aşmasından kaynaklanıyor.

Bir gölde bir sandal, sandalın içinde kocaman bir resim, gelinlik giymiş bir manken ve filmin kahramanı olan sevdalı boyacı. Sonra...

30. Metin Erksan: Türkiye'de Entelijansiya Yok, **Ve Sinema...**, Kitap 1, 1985.
31. Metin Erksan: Sevmek Zamanı Neyi Anlatıyor Veya Sinema Üzerine Düşünme, **Görüntü**, Sayı 2, Kasım 1966.



Suçlular Aramızda, 1964, ERKSAN. Ekrem Bora, Atıf Kaptan, Belgin Doruk.

kıyıda gelinliği içinde genç kız, sandalın içinde genç kız, gölde suların sürüklediği manken, sahilde silahını doğrultan genç kızın nişanlısı ve sandalda iki ceset.

Sevmek Zamanı, özündeki, kahramanın verilişindeki değişimlerden başka, biçimi ile de yönetmenin yapıtları arasında ayrı bir yer tutmaktadır. Burada görüntü, çerçeveleme, sahne düzeni, plastik malzemenin kullanılışı ve sunuluşu sürekli olarak ön planda ve yönetmenin başlıca endişesi olarak görünüyor. Çoğu bölümleri, öykünün boyutlarını aşan, salt plastik ve görsel bir çarpıcılık sayesinde dikkati çekmektedir. Öyle ki, Erksan'ın anlatmak istediği bu insanlar, bu duygular genellikle biçimin, anlatım ustalığının birer plastik unsuru olmakta, etkinlik güçlerini, sıcaklıklarını yitirmektedirler. Yönetmen, bu çağdaş Leyla ile Mecnun öyküsünde, Batı sinemasının o dönem soyut anlatım özelliklerinden pek ayrı kalmamaktadır. Aslında bu ne bir özenti ne de bir kabullenmedir. Erksan'ın amacı ulusal niteliklere varmaktır. Amaç bu, oysa varılan sonuç —ve lanetlenme olayının bir nedenini de burada arayıp bulmamız gere-



Sevmek Zamanı, 1965,
ERKSAN. Müşfik Kenter,
Sema Özcan.

kiyor— Erksan'ın henüz gereği ile araştırılmamış olan gerçeküstücü/soyut/fantastik sinema anlayışının (ve uygulamasının) bir örneğidir.

Sevmek Zamanı'ndan bir yıl sonra Metin Erksan yeniden bir "çılgın aşk" (deyime gerçeküstücülerin anlamını vermek şartıyla), bir kara sevda öyküsüne kapılıyor: **Ölmeyen Aşk** (1966). **Ölmeyen Aşk,** William Wyler'den Louis Buñuel'e kadar birçok sinema adamının ilgisini çeken Emily Bronte'nin ünlü Gotik başyapıtı "Rüzgârlı Tepeler/Wuthering Hights"ın çağdaş bir uyarlamasıdır. Erksan, öyküye kendi yorumunu katarak, bu tutku dramını çağdaşlaştırıyor, kendi "tipoloji"sine dayanarak. Böylece öykünün kahramanı Ali, olayların zorlaması ile, hudutsuz, vahşi bir öç alma ateşi ile kavruluyor. Onu iten hırs yalnızca sahip olma tutkusu değil. Yıkmak, yakmak, ezmek, ego'sunu tatmin etmektir. **Acı Hayat**'taki tersane işçisi gibi Ali de, ezildikten, sevdiği kızı yitirdikten sonra kaderin bir cilvesiyle zengin olup dönüyor. Dönüyor ve gaddarca, insafsızca, ölçüsüzce öcünü alıyor. Suçluluk kompleksinden kurtulamayan Ali, bir tragedyanın çileli kahramanı gibi etrafına korku, nefret ve ölüm saçarak kendisini, sevdiği kadını, çevresini, çılgın aşkını yok ediyor. **Ölmeyen Aşk,** aşk ve nefret duygularının savaşı oluyor; patlayan, taşan bir nefretin (ve aşkın) ve kendini açıklamaktan korkan bir sevginin.

Erksan'ın başka bir iddialı çalışması, tutku motifini yeniden ele alan **Kuyu** (1968) oluyor ve **Kuyu** 1969 Adana Altın Koza Film Şenliği'nde 5 ödül kazanıyor: en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi stüdyo çalışması (Lâle Film), en iyi yardımcı kadın (Aliye Rona) ve en iyi yardımcı erkek (Hayati Hamzaoğlu) oyuncu ödüllerini.

Film, bir kız kaçırma olayının dramatik yapısı içinde, Anadolu kadınının yüzyıllar boyu süren kurallara boyun eğme zorunluluğunu ele almak ister, gerçek bir olaydan çıkıp Nisa Suresinin 19. Ayet'ini temel olarak kullanır, fakat kadını unutup bir kez daha bir "erkek" tutkusunu anlatır. **Kuyu** gerek biçimi, gerek zaman zaman perdeden taşan hudutsuz tutku potansiyeli ile yönetmenin taklit edilmezlik damgasını taşımaktadır.

Kuyu'dan sonra Erksan bir dizi ticari çalışmaya giriyor, özellikle Emel Sayın'lı filmlerin aranan yönetmeni oluyor (**Eyvah,** 1970; **Feride,** 1971; **Hicran,** 1971; **Makber,** 1971). Bu arada Erich Von Stroheim'in "Paprika" romanından Türkân Şoray-Ediz Hun ikilisine uygun bir **Ateşli Çingene** (1969), Türk masallarından bir **Keloğlan ve Cankız** (1972), Mario Monicelli'nin "Tabancalı Kız/La ragazza colla pistola"sını yakından izleyen (fakat tabancalı kız sayısını arttıran) **Dağdan İnme**'yi (1973) de çeviriyor.

Aynı yıl (1973) Erksan, TRT için, özgün sinemasal yaklaşımını özgürce açıklayan, bir hayli eleştirilen hatta yanlış da değerlendirilen ve beş öyküden oluşan (Sait Faik Abasıyanık'tan **Müthiş Bir Tren,** Kenan Hulusi Koray'dan **Sazlık,** Sabahattin Ali'den **Hanende Melek,** Samet Ağaoğlu'ndan **Bir İntihar,** Ahmet Hamdi Tanpınar'dan **Geçmiş Zaman Elbiseleri**) bir dizi çekiyor.



Sensiz Yaşayamam, 1977, ERKSAN. Hülya Koçyiğit, Cemal Gencer.

Yönetmenin1974'te imzaladığı **Şeytan**, gerek çekimi gerekse yorumu ile ilginç bir çalışma oluyor. **Şeytan** bir uyarlama, hatta bir çeşit ikinci çevirimdir, William Friedkin'in "Şeytan/The Exorcist"inden alınma. Seçtiği örneğe sadık kalmakla birlikte Erksan, bu ilk doğaüstü korku denemesinde, çeşitli kamera oyunları ve özel efektler kullanarak seyirciyi sarsmayı başarıyor. Gerisi Türk toplumuna bir hayli yabancı ve anlamsız gelen bir Şeytan'a tutulma ve Şeytan'ı kovma öyküsü oluyor.

"Saner Film Şirketi 'The Exorcist' romanını filme çekmemi istedi. Eseri okumuş, filmi de İngiltere'de görmüştüm. Filmden fazla faydalandım diyemem. Tamamen romana bağlı kaldım, elimden geldiği kadar. Kendi görüşüme uygun olarak sinemalaştırdım" diye açıklıyordu Erksan "Ses" dergisinde yayımlanan bir set söyleşisinde.

Şeytan'dan iki yıl sonra Erksan başka bir uyarlamaya girişiyor, bu kez Shakespeare'i seçerek: **İntikam Meleği/Kadın Hamlet** (1976). Cinsiyet değişimine uğrayan Hamlet (Fatma Girik), çağdaş gibi görünen fakat belirsizliğini koruyan bir çevrede tragedyasını yaşamakla birlikte, klasik çizgisinden ve kişiliğine özgü bunalımlarından pek ayrılmıyor. Bir hayli eleştiriyle karşılaşan bu deney gerek Erksan gerekse Türk sineması için tümü ile özgün (özgünlüğü ile adeta şaşırtıcı); Erksan'ın Shakespeare'i yorumlaması da biçimsel araştırmalar, anlam "fantezi"leri, grotesk'e varan bir mizah/taşlama yaklaşımı içinde oluyor.

İntikam Meleği gibi bir deneyin önceliğini Erksan'ın TV filmlerinde, özellikle **Müthiş Bir Tren** ve **Bir İntihar'da** aramak gerekiyor. Çoğu filmlerinde, en gerçekçi gibi olanlar dahil, gerçeküstücülük akımına, giderek fantastik sinemaya yakından uzaktan yatkınlığını kanıtlayan Erksan'ın bu eğilimi en açık bir şekilde **İntikam Meleği**'nde, aşırılıkları dahil, beliriyor; bir "fantastik biçim" aşamasına doğru gidercesine. En azından bu açıdan Erksan'ın **Kadın Hamlet**'i bağlantılı bir film oluyor, çılgınlığı yeğleyen bir kişinin tragedyasını tüm karmaşıklığı ile anlatarak.

Erksan'ın yönettiği son sinema filmi, bir Amerika yolculuğundan sonra tamamladığı **Sensiz Yaşayamam**'dır (1977). Yönetmenin seçtiği mekân Kıbrıs ve bu mekânda yönetmen, başka bir koyu ve umutsuz aşk öyküsünü anlatıyor, intihar tutkusundan yola çıkıp kara sevdaya varıncaya dek.

"Erksan bu kez de tümüyle gerçek-dışı bir dünya kuruyor. Kahramanlarımız, dış dünyanın olayları, gerçekleri ve insanlarıyla hemen hemen var olmadığı bir âlemde kendi iç serüvenlerini yaşıyor. Erksan anlatımında kesinlikle gerçekçiliği değil de, simgeciliği, stilizasyonu seçiyor..." [32]

1982'de yönetmen yine TRT için ikinci bir dizi çekiyor: **Preveze Öncesi.** Belgesel bir çalışmanın yaklaşımı içinde anlatımı durgun, konuşmalara dayalı bambaşka bir stilizasyon arayışına girişiyor.

Metin Erksan'ın sinemaya son katkısı senaryosunu yazdığı fakat Ümit Efekan'ın yönettiği **Fırtına Gönüller** (1985) ya da lösemiden ölmekte olan genç bir kızla bir balerini aynı anda seven "kimsenin okumadığı romanlar yazan" bir yazarın öyküsü oluyor.



Halit Refiğ ve kameraman Kenan Kurt.

HALİT REFİĞ

Sinema yazarlığından ("Akis", Nijat Özön ile birlikte yayınladığı "Sinema", sonradan "Kim", "Yeni Sabah", "Akşam"), yönetmen yardımcılığına (Atıf Yılmaz, Memduh Ün), senaryo yazarlığına, sonunda yönetmenliğe geçen Halit Refiğ'in ilk filmi olan ve basında büyük bir ilgi ile karşılanan **Yasak Aşk** (1960-1961) —genç yönetmenin ilk dönemindeki başka yapıtlarında da tekrarlanan—bir üçgen üzerinde kurulmuştur: İki genç sevgili ve aşklarına engel olan üçüncü ve daha yaşlı bir kişi (koca, baba) ya da engelleyici bir çevre.

Refiğ'in de o yıllarda açıkladığı gibi; kendi sinema anlayışının dışına çıkmamak şartıyla Visconti, Antonioni, Buñuel ve Stevens'in etkilerini taşıyan **Yaşak Aşk**'ın öyküsündeki yenilik, sadece inandırıcı bir "çocuk kadın" (Nilüfer Aydan) kişiliğinde ve "gerçekçi romantizm" deneyinde kalmıyor. Çünkü Refiğ, sinemaya salt bir

32. Atilla Dorsay: Sensiz Yaşayamam, **Cumhuriyet**, 21 Aralık 1979.



kültür birikimi değil, bir duyarlılık ve en önemlisi bir görüş açısı ile bir değer ölçüsü getiriyor.

Yasak Aşk taşkın bir "ilk film" oluyor ve bir ilk filmin tüm ilginçliğini —ve özentilerini— taşıyor. Hiç kuşkusuz genç yönetmenin çizgisi o dönemde Batı sinemasını izliyor ve bu çizgi, ikinci filmi olan **Sevişti̇ği̇mi̇z Günler**'de (1961) daha da belirginleşiyor.

Sevişti̇ği̇mi̇z Günler biri manken, biri hostes, biri de sekreter olan üç genç kızın yaşamını ve aşklarını izleyen duygusal bir güldürüdür. Bu özgür, çağdaş ve son derece dürüst kızların karşısına çıkan erkekler de, biri hariç, aynı derecedeki bir özentinin ürünüdür, ressam, ünlü oyuncu, evliliğinde mutsuz gibi görünen patron kimlikleri ile. Özentiden kurtulan, yerleşen tek erkek kahraman meteliksiz, uçarı ve kendini zengin diye tanıtan oto tamircisidir. Biraz Amerikan kentsoylu, biraz da İtalyan yeni-gerçekçi güldürülerin havasını taşıyan bu öyküyü Refiğ, İstanbul'un günlük yaşantısını, kalabalığını, caddelerini, meydanlarını uygun bir fon olarak kullanıp, içtenlikle anlatıyor, sıcak bir hava yaratmayı başarıyor.

Yasak Aşk 1960/1961 sezonunun en başarılı ikinci Türk filmi seçiliyor, **Sevişti̇ği̇mi̇z Günler** ise bir tarz getiriyor. Oysa ikisi de ticari başarısızlığa uğrayınca, Refiğ bir "iş filmi" çekmek zorunluğu ile karşılaşıyor ve Sadık Şendil'in François Copée'nin bir romanından uyarladığı **Gençlik Hülyaları** (1962) ile bu ilk dönemini kapatıyor.

Gençlik Hülyaları, Raj Kapoor'un ünlü "Avare/Awhara"sinde kullandığı kaynaktan hareket ederek, piyasa melodramlarının çok bilinen kalıpları içinde gelişiyor. Gayri meşru çocuklar, rastlantılar, kötü adamlar vb. ile uğraşmaya koyulan yönetmenin gayreti birkaç biçimsel yaklaşımla sonuçlanıyor.

Halit Refiğ'in ikinci dönemi, 1963 Moskova Film Şenliği'ne katılan **Şehirdeki Yabancı** (1963) ile başlıyor. Bir taşra kentinin ve sanayi merkezinin (Zonguldak) atmosferini, çeşitli kesimlere (maden



Şafak Bekçileri, 1963, REFİĞ. Gönül Yazar, Leyla Sayar, Göksel Arsoy.



Gurbet Kuşları, 1964, REFİ Pervin Par, Özden Çelik, Tar Gürsu, Mümtaz Ener, Cüneyt Arkın.

işçileri, taşra politikacıları, gazeteciler, inşaatçılar vb.) ait kişilerin davranışlarını sergilemekten başka, **Şehirdeki Yabancı** eski bir çocukluk sevdasından doğup yeniden alevlenen başka bir "yasak aşk"ın öyküsünü de içeriyor. Senaryosunu Vedat Türkali ile birlikte gerçekleştiren Refiğ'in amacı toplumun içinde aydın kişinin yabancılaşması oluyor. Ve Refiğ, zaman zaman, özellikle de filmin ikinci yarısında, melodramatik bir kurguya kaymakla birlikte, bazı toplumsal gerçeklerin üzerine gitmekten hiç çekinmiyor (örneğin, bir taraftan maden işçilerinden cami inşa ettirmek için para toplayan, öte yandan genelevleri haraca kesen politikacı gibi).

Şehirdeki Yabancı'yı başka bir iddialı ve çevresi ile özgün bir yapıt izliyor: **Şafak Bekçileri** (1963). Bir kez daha Refiğ, bir aşk öyküsünün çerçevesi içinde, dönemin bir değil birkaç sorununa değiniyor. Jet pilotlarının yaşamını ele alıyor, kırsal bölgelerin durumuna, köy okulları sorununa, ağaların baskısına değiniyor.

1964'te **Evcilik Oyunu** ile yıldız oyuncu Göksel Arsoy'a ısmarlama duygusal bir güldürü çeken yönetmen, yıl içinde bu ikinci döneminin en tutarlı çalışmasını veriyor: **Gurbet Kuşları.**

Gurbet Kuşları'nda Refiğ bir taşra ailesinin büyük kente, İstanbul'a göçünü ve çöküşünü anlatıyor, **Şehirdeki Yabancı**'dan kat kat daha çarpıcı, inandırıcı bir anlatım ve yaklaşımla. Buna ek olarak, kendine özgü yorumuyla anımsanacak bir kadın kişilikleri galerisi kuruyor.

Yönetmenin kişisel evreni içinde **Gurbet Kuşları**, anlatımı, sahne düzeni, sevgiden şehvete, özveriden ihtirasa kadar uzanan ve çarpışan duygu ve tutku zenginliği ile bir aşama teşkil ediyor. İstanbul'a göç eden ve dağılan bir ailenin öyküsünü anlatırken Refiğ, aynı zamanda, göç olayının tarihsel-toplumsal kaynaklarına

İstanbul'un Kızları, 1965, REFİĞ.



inip sorunun bir yorumuna da varıyor.

Refiğ'in tüm filmlerinde olduğu gibi **Gurbet Kuşları**'nda da kadınlar ayrı bir önem kazanmaktalar. tutkularının tutsağı olan tecrübesiz Maraşlı Fatoş, pavyon dansözü, zengin kız ve Rum kadını, büyük kentin yoğurduğu kadın tiplerinin bir çeşit defilesini oluşturuyorlar. Ve bu kez romantik aşktan çok cinsel dürtü önem kazanıyor.

Evcilik Oyunu, 1964, REFİĞ. Belgin Doruk, Göksel Arsoy.



1980'lerin ikinci yarısında bir çeşit "moda" haline gelen "kadın/cinsellik" teması Halit Refiğ'in, **Gurbet Kuşları**'nı izleyen ve aynı yıl içinde çevrilen **İstanbul'un Kızları** ile **Şehrazat** filmlerinde bir öncü niteliğine ulaşıyor.

İstanbul'un Kızları genç kuşak sorununu ele alıp bir mekân-zaman birliği içinde iki ayrı çevrenin (kent gençliği ve kasaba gençliği) çatışmasını, tek mekânın olanaklarını ve olanaksızlıklarını ustalıkla kullanarak veriyor. Bir villada toplanan, özgürce eğlenen şehirli gençlere karşıt olarak yönetmen kasabadaki tutucu, yobaz ve açgözlü, cinsel doyumsuzluk içinde kıvranan delikanlıları sergiliyor. Her ne kadar iki tarafın temsilcileri olan tipler, karakterler şematik bir yaklaşımdan kurtulamıyorlarsa da, her ne kadar sonlara doğru eklenen cinayet öyküsü filmi gerçek çizgisinden saptırıyorsa da, **İstanbul'un Kızları**'nın ilginçliğini başka yerde aramak gerekiyor: erotik malzemesinde ve cinsel motiflerinde.

İstanbul'un Kızları'nı izleyen **Şehrazat** tümü ile Batı sinemasının, Batılı erotik edebiyatın damgasını taşıyor ve bu kimliği ile yönetmenin gerek önceki gerekse sonraki çalışmalarının bir hayli dışında kalıyor. Kaldı ki **Şehrazat**erotizm sözcüğünün Türk sinemasında daha pek kesin bir anlam kazanmadığı, taşımadığı yıllarda



Şehrazat, 1964, REFİĞ.
Leyla Sayar ve Orhan
Günşiray.



Haremde Dört Kadın, 1965, REFİĞ. Nilüfer Aydan.

erotizmin —ve çeşitli cinsel tutku ve sapmaların— ayrıntılı bir sergilemesini gerçekleştirmekle çok erken gelen, dönemini aşan bir film oluyor. Esrarlı cinayetleri, daha da esrarlı Doğulu Prensesi, "özel" gece kulüpleri ile **Şehrazat** son derece eğlendirici bir film oluyor fakat gerçek seyircisini bulamıyor. Aydın işi, referanslarla dolu bir film olmakla birlikte aydınlardan, aydın sinemaseverlerden uzak kalıyor.

Bir yıl sonra Halit Refiğ ilk başyapıtını imzalıyor; **Haremde Dört Kadın** (1965). Sorrento yarışmasına katılan filmin senaryosunu da Kemal Tahir ile birlikte yazıyor. Nijat Özön'ün yorumu ile Türk sinemasının ilk gerçek çağ filmi olan **Haremde Dört Kadın** yönetmenin tüm önceki deney ve çalışmalarından, araştırmalarından yararlanan, bir biçim olgunluğuna varan, ayrıntılı bir tarihsel boyut içinde gelişen bir başarı oluyor. Bir kez daha Refiğ kapalı evreni, tek bir mekânı yeğliyor, bir kez daha ilk filmlerindeki üçlüyü kuruyor (genç âşıklar ve bir araya gelmelerine engel olan yaşlı erkek), bir kez daha kadınlar topluluğunu sergiliyor ve bir kez daha yapıntıdan (fiction) hareketle dönemi oluşturan gerçeklere varıyor. Tek bir mekânda hareket eden çeşitli kişiler, kadınlar, erkekler, paşalar, subaylar, Jöntürkler, yabancılar vb. ihtirasları, umutları, tutkuları ve çatışmaları ile yüzyılımızın başındaki Osmanlı İmparatorluğu'nun ayrıntılı bir panoramasını çiziyorlar.

Bir tüm olarak **Haremde Dört Kadın** Refiğ'in sinemacılığını ve kültür dünyasını, endişelerini ve amaçlarını dile getiren başyapıt oluyor, ölçülü anlatımı, inandırıcı kişileri, uygun çağ atmosferi ile. Üstelik bu aşama bir dönemi kapatıyor ve yönetmeni başka sorunlarla karşı karşıya bırakıyor.

"Sinemamızın 27 Mayıs 1960'ta başlayan bir devresi (böylece) 10 Ekim 1965'te son buluyordu. Üçüncü Antalya Festivali'nin ilk gecesi ***Haremde Dört Kadın*** *yuhalanıp, gösterilmesi yarıda kesildiği zaman sağcılar bir cesedin üstünde tepiniyordu. İş işten çoktan geçmişti,* ***Yılanların Öcü****'nde Irazca ananın direnişi, karşı koyuşu ile başlayan hareket,* ***Haremde Dört Kadın****'da tıbbiyeli Jöntürk'ün, uğrunda mücadele ettiği insanlardan biri tarafından kalbine saplanan bıçakla sona ermişti."*[33]

Refiğ'in 1965-1967 yılları arasında yönettiği filmlerin çoğu profesyonel çalışmaların ötesine gitmiyor, gidebilmesi için de zaten ortada ne bir neden ne bir talep var. **Haremde Dört Kadın'ı Kırık Hayatlar** (1965) izliyor, ya da Halit Refiğ'in sinemaya uyarladığı ilk edebiyat yapıtı ve Halit Ziya Uşaklıgil'in beyazperdeye geçen ilk romanı. Refiğ bu kez bir çağdaşlaştırma işlemine girişiyor, sağlam bir kuruluşa sahip, anlatım nitelikleri olan ve kadın-erkek ilişkilerine, evlilik kurumuna ışık tutan bir filmle.

"Kırık Hayatlar*'ı senaryo haline getirirken yaptığım bütün değişiklik romanın yazıldığı 1900 yılından filmi çektiğim 1965 yılına*

33. Halit Refiğ: **Ulusal Sinema Kavgası,** Hareket Yayınları, İstanbul 1971.



Kırık Hayatlar, 1965, REFİĞ. Cüneyt Arkın, Nilüfer Uygur ve Belgin Doruk.

aktarmak oldu. Bunun dışında ana karakterler, ana münasebetler, hatta romanın dramatik yapısı üzerinde hiç bir değişiklik yapmadım... Romanın yazıldığı tarihten bu zamana kadar geçen 65 yıl içinde Türkiye'de siyasi ve sosyal hayatta birçok değişmelere rağmen... ekonomik yapıya bağlı birey dramında hiçbir değişiklik olmamıştır."[34]

Kırık Hayatlar'ı, çoğunlukla —ve o yılların alışkanlıklarına uygun— yabancı kaynaklardan hareket eden bir dizi değişik film izliyor. Örneğin, Alexandre Dumas'nın "Monte Kristo"sundan **Güneşe Giden Yol** (1965), Prosper Mérimée'nin "Karmen"inden **Erkek ve Dişi** (1966), gene Dumas'nın **Üç Silahşörler**'inden **Üç Korkusuz Arkadaş** (1966), Marquis de Sade'ın "Justine" ve "Juliette" romanlarından **Canım Sana Feda** (1965) gibi.

Refiğ bu arada iki akıcı Bond taşlamasına da imzasını atıyor, **Karakolda Ayna Var** (1966) ve **Kız Kolunda Damga Var** (1967). Semih Tuğrul **Karakolda Ayna Var** için şunları yazıyordu: *"Seyredin **Karakolda Ayna Var**'ı. Filmde en küçük bir kuruluş hatasını bulamayacaksınız. Olaylar süratli bir tempo ile, iyi düzenlenmiş, kaliteli olarak çekilmiş bir görüntü dizisi içinde seyircinin önüne seriliyor. Doğrusu istenirse, bu karakollu, aynalı filmde öyle pek arılıklar da yok. Tam tersine, iyi bir oyuncu yönetimi var, sürprizler, beklenmedik gelişmeler var. Kısacası, filmin grafiği başarılı."*[35]

Sinemadan bir yıl kadar uzak kaldıktan sonra Halit Refiğ 1969'da başka bir kişisel ve iddialı çalışmaya el atıyor: **Bir Türke Gönül Verdim** (1969).

1970 Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi ikinci film, en iyi yardımcı kadın oyuncu (Seden Kızıltunç), en iyi yardımcı erkek o-

34. Feyzi Tuna: Halit Refiğ ile Kırık Hayatlar Üzerine Bir Konuşma, **Sinema 65**, Sayı 6, Haziran 1965.
35. Semih Tuğrul: Türk Sinemasının 50. yılı, Karakolda Ayna Var, **Yeni Sinema**, Sayı 4, Aralık 1966-Ocak 1967.

yuncu (Bilâl İnci) ödüllerini kazanan **Bir Türke Gönül Verdim** bir Türk'le evlenen ve kocasını bulmak için küçük oğlu ile birlikte Türkiye'ye gelen, kocasının başka bir eşi olduğunu öğrenen bir Alman kadının öyküsünden hareket edip Batı-Doğu ilişkilerini, inanç sorununu, hümanizmi ve tasavvufu, ağalık düzenini ve Almanya'ya göç olayını bir arada ele alan bir çalışma oluyor. Gerçek bir olaydan yola çıkan Refiğ kurduğu öyküyü olumlu ve mutlu bir şekilde bağlıyor.

1970'de yönetmen, sinemaskop perdeyi kullanarak, özel efektleri İngiltere'de hazırlanan bir masal filmi çekiyor: **Adsız Cengâver.** Ve **Adsız Cengâver**'de Refiğ, Batı ve Doğu masallarının öğelerini birleştiriyor, dev cinleri, büyülü aynaları, daha az büyülü olmayan örgüleri, insanları hayvana dönüştüren güzel cadıları, sihirbaz Merlin'den kalma kılıçları, korkusuz şövalyeleri, cengâverleri (Cüneyt Arkın'a uygun şekilde) bir araya getiriyor coşkulu, sürekli bir anlatımla.

Bir yıl sonra sıra, Monte Kristo'yu anımsatan bir çizgi içinde ve "bekâret" olayına önem vererek, çatışmalı bir aşk öyküsüne geliyor: melodramların kaçınılmaz kalıplarına ve "yıldız" (Türkân Şoray) filmi gereksinmelerine uygun **Sevmek ve Ölmek Zamanı** (1971). Bu arada Refiğ **Yaşamak Ne Güzel Şey** (1969) ile müzikli, danslı, şarkılı bir de güldürü veriyor, pek aşina olmadığı bir türü deneyerek.

Bir Türke Gönül Verdim ile başlayan bu üçüncü döneminde Refiğ, eğilimlerini vurgulayan **Fatma Bacı**'dan (1972) önce, gerçek endişelerinden uzak kalan birkaç film daha yönetiyor, **All Cengiz Oyunu** (1971), **Acı Zafer** (1972), **Aşk Fırtınası** (1972) ve **Çöl Kartalı** (1972) gibi. **Fatma Bacı** ise, Halit Refiğ'in kuramını hazırladığı ve savunduğu "ulusal sinema"nın biraz geç kalmış örneklerinden biri oluyor. Film, Anadolu'dan göç, kentleşme, yozlaşma, örf ve gelenek çatışması gibi öğeler üzerinde kurulup, kapıcılık yapan ve çocuklarını yetiştirmek için mücadele veren bir "ana"yı anlatıyor ve çeşitli şekilde yorumlanıyor.

*"Refiğ, **Fatma Bacı**'nın kahramanlarını, kahramanlar arasındaki ilişkileri, toplumsal etkiyi, ATÜT'ten esinlenen bir yabancılaşma kavramına dayanarak anlatınca, birtakım savları kanıtlamaya kalkışınca,ortaya son derece kaba, çizemsel (şematik), hiçbir ruhbilimsel derinliği olmayan, hiçbir ekonomik temele dayanmayan, ayakları havada bir yapıt çıktı."* [36]

Ya da, başka bir yaklaşımla:

"Allah'a olan sevgisi, ibadete olan sadakati, para ve mülke karşı olan kanaatkârlığı, evlatlarına karşı olan fedakârlığı ile, şimdiye kadar çizilmiş en geniş görüşlü ve en güzel Türk kadınıdır Fatma Bacı. Refiğ, yeni neslin uğradığı yıkımları, sebep ve neticeleri ile bilimsel

36. Nijat Özön: **Sinema, Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul 1985.

olarak ortaya koyabilmiştir bu filmde.Yozlaşmış olan çeşitli zümrelerin, daha önce bağlı oldukları bir varlığa, giderek bir düşünceye sonunda tekrar dönmek zorunda kalmaları, filmin en önemli mesajını teşkil eder."[37]

Gerçek şu ki **Fatma Bacı** Refiğ'in film dizisinde, en azından o dönemde benimsediği bir düşüncenin, bir çizginin, bir "mistik" yaklaşımın (Bkz, **Bir Türke Gönül Verdim**) çok somut ve açık bir örneğidir. Kaldı ki Refiğ, bağlandığı ve inandığı bu kişilere, bu olay ve duygulara olan bağlılığından dolayı bir gerçeklik getirmeyi genelde başarabiliyor.

Fatma Bacı'yı Halit Refiğ'in başladığı ve Fikret Hakan'ın tamamladığı başka bir yabancı film uyarlaması izliyor (**Cennetin Kapısı**, 1973), ardından da bir Mısır filminden alınan **Kızın Var mı Derdin Var** (1973) ve Cahit Atay'ın sahne oyunundan uyarlanan **Sultan Gelin** (1973).

Bir sonraki yıl yönetmen iki film çekiyor: üçüncü kez beyazperdeye getirilen **Vurun Kahpeye** (1974) ve başka bir uyarlama olan **Yedi Evlat İki Damat** (1974).

Yıl 1975 ve Halit Refiğ TRT için Halit Ziya Uşaklıgil'in **Aşk-ı Memnu**'sunu dizi haline getiriyor ve **Haremde Dört Kadın**'dan on yıl sonra ikinci bir aşama kaydediyor, on yıl önceki başyapıtının çizgisini izleyerek.

Aşk-ı Memnu'da dağılmakta olan bir aile, batılılaşmanın soysuzlaştırdığı bir çevre ve bir yasak aşk var. Temalar tekrarlanıyor, fakat bakış açısı ve yorum bir "başka" çağ filmi boyutunu getiriyor. Geçmişin olayları, yönetmenin süzgecinden geçtikten sonra, şimdiki zamana bağlanıyor, tarihsel ve toplumsal paralellikler kuruluyor.

Yasak Aşk'daki koru içindeki evden **Aşk-ı Memnu**'daki Boğaz kıyılarındaki köşke kadar Refiğ uzun bir yol katediyor ve ilk sinema filminin gençlik taşkınlıklarından ilk televizyon dizisinin olgunluğuna varıyor, bir daireyi kapatırcasına.

1976/1977 yılları arasında Refiğ Amerika'da (Wisconsin Üniversitesi) bulunuyor ve orada orta uzunlukta konulu bir film çekiyor; Auguste Berleth'in bir öyküsünden uyarladığı **The Intercessors/Arabulucular**. 1978'de ise tekrar sinemaya dönen yönetmen, yıllar önce senaryosuna kattığı **Kırık Çanaklar**'ı (Memduh Ün, 1963) yeniden ele alıp **Yaşam Kavgası**'nı çekiyor.

*"**Yaşam Kavgası**'nda maden işçisi Reşit ocaktaki kazada ölümden döndükten sonra biraz gevşemek, hayatın tadını çıkarmak dileğinde. Bu, aile düzeninin bozulmasına sebep oluyor. Bozulan düzen ailenin her ferdini ayrı ayrı perişan ediyor. Sonuçta iki çocuklu çilekeş ana, bütün çelişkilerine rağmen fertler için yine de en sağlıklı*

37. Mesut Uçakan: **Türk Sinemasında İdeoloji**, Düşünce Yayınları, İstanbul 1977.

sığınak olan aileyi yeniden toparlıyor. Reşit kestirme kazanç yollarının çıkmazını, burjuvalaşmanın imkânsızlığını, devlete değil adama çalışmanın dertlerini idrak ettikten sonra, madene ve toplu üretime dönüyor." [38]

Ertesi yıl Refiğ, TRT için, onu iki buçuk yıl uğraştıracak olan, Kemal Tahir'in romanından uyguladığı, **Yorgun Savaşçı**'ya başlıyor. Bir üstünyapım olarak çevrilen dizi gösterime girmek üzere iken denetimde takılıyor, takılması ve sonradan "yakılması" (bir rivayete göre film aslında yakılmıyor, fakat ortadan kaldırılıyor!) büyük yankılar uyandırıyor.

1982'de Refiğ ticari sinemayı yeğliyor ve çoğu hasılat rekorları kıran bir dizi film yönetiyor, **Leyla ile Mecnun**'da (1982) arabesk bir masala, **O kadın**'da (1982) melodram kalıplarından sıyrılmayı başaran kentsoylu bir başka "yasak aşk" öyküsüne, **Beyaz Ölüm**'de (1983) esrar/genç kuşak ikilemini ve ilişkisini daha gerçekçi bir yaklaşımla izlemeyi amaçlayan bir çalışmaya imzasını atıyor. Refiğ'in dünyasına en yakın olan film **İhtiras Fırtınası** (1983) oluyor bu ara, fakat Jöntürk hareketi içinde gelişen üçlü bir yasak aşk motifini işleyen yapıt, **Haremde Dört Kadın** ve **Aşk-ı Memnu**'nun çağ çizgisini ve tarihsel yorumunu izlemekle birlikte beklenileni vermiyor.

1984'te Refiğ, "yapımcı filmi" dizisini sürdürerek, yeni bir gişe rekoru kıran **Alev Alev**'i yönetiyor, daha sonra da **Ölüm Yolu**'nu. Bir "yıldız oyuncu" üçlüsünü (Gülşen Bubikoğlu, Tarık Akan, Cüneyt Arkın) bir araya getiren **Alev Alev**, yıllar önce Türkiye'de çok tutulan "Geceyarısının Ötesi/The Other Side of Midnight"tan kaynaklanırken, **Ölüm Yolu** çıkış noktasını Robert Aldrich'in "Grisom Çetesi/The Grisom Gang"inde buluyor.

Refiğ, son iki yılda, ticari sinema çalışmalarını **Paramparça** (1985), **Son Darbe** (1985), **Kıskıvrak** (1986) ve **Yarın Ağlayacağım** (1986) gibi filmlerle sürdürürken, **Teyzem** (1986) ile, sonunda, benimsediği özgün bir öyküye ve bir kadın tipine kavuşuyor. Aile baskısı, gerçekleşmeyen bir aşk macerası ve kendi iç bunalımları (yanlış bir evlilik gibi) yüzünden deliren bir genç kadının ilginç öyküsünü, küçük yeğeninin gözü ile anlatan **Teyzem** (1986) kimi yapım koşullarından, kimi denetimden kaynaklanan kesinti ve aksaklıkları ile ne yazık ki anlamından çok şey yitiriyor.

OSMAN SEDEN

İlk senaryosunu 1951'de (**İstanbul Kan Ağlarken**) yazan ve ilk filmini (**Kanlarıyla Ödediler**) 1955'te yöneten, 1950'lerden beri biçim deneyleri, biçim araştırmaları ile kendinden söz ettiren Osman Seden'in 1960/1986 dönemi adeta akıllara durgunluk veren bir film

38. Halit Refiğ: Birçok Filmimin Esas Temalarından Biri Toplumsal Değişmenin Aile Üzerindeki Etkileridir, **Dünya**, 27 Nisan 1979.

"deryası" içinde geçiyor: 26 yılda yaklaşık olarak 125 film(**Çalıkuşu** ve **Yeniden Doğmak** gibi TV dizilerini saymaksızın), her iki ayda ortalama bir film temposu içinde her türden, her çeşitten, zaman zaman büyük bir coşku içinde, zaman zaman salt bir sahneyi, bir durumu değerlendirerek.

Seden sinema serüvenine Kemal Film'de başlıyor ve kendi yapımcısı oluyor, fakat gerek Kemal Film gerekse sonradan kurduğu Seden Film 1970'lerin ikinci yarısında faaliyetlerini durduruyorlar. Osman Fahir Seden bağımsız yönetmen ve senaryo yazarı olarak çalışmalarını sürdürüyor. Çok fazla sayıda film çekmesi de hem sinema çevresine ayak uydurmasından hem de, en önemlisi, sinemasız yaşayamamasından kaynaklanıyor. Sonuçta Türk sinemasının en sağlam, en kararlı ve bu yüzden en eli çabuk profesyoneli oluyor Osman Seden.

Düşman Yolları Kesti (1959) ile biçim ustalığını kanıtlayan yönetmen 1960'ta çevirdiği tek film olan **Namus Uğruna**'da önceki büyük kent dramlarının entrikalarını, kişilerini, çatışmalarını bir senteze vardırıyor. **Namus Uğruna**'da Seden, bir kez daha iyileri ve kötüleri, adeta zaman tanımayan bir mücadelenin içinde çarpıştırıyor. Bir taraftan kenar mahallelerden birinde eşiyle yaşayan dürüst bir delikanlı, öte taraftan çevresinden, sönük yaşantısından usanan, kira parasını düşüncesizce süs eşyalarına harcayan, gösteriş tutkusuna kapılmış eşi. Sonra, bu mahalle dilberini ele geçirmek isteyen istismarcı bir patron ve patrona yardımcı olan bir hayat kadını. Tüm öykü Seden'in kurduğu şaşmaz bir düzen içinde bu dörtlünün etrafında dönüp dolaşıp sonuçlanıyor, kenar mahallede başlayıp kentin "yüksek" semtlerine varıncaya dek. Kişiler, Seden'in kuklalarıdır, üstelik iyice tanıdığımız kuklalardır bunlar. Davranışları, patlamaları, sakatlıkları ile. (Seden burada kahramanının sağırlığı ile oynuyor ve kahraman başına inen bir sopa darbesiyle sakatlığından kurtuluyor.) Seden kuklalarını yerleştirip alıcısını etraflarında döndürüp dolaştırıyor ve iyice yaklaşıyor onlara, gözlerinin içine girinceye dek. Bir an gelecek, dürüst kenar mahalle delikanlısı patlayacak ve kötüler cezalarını bulacaklar. Bunu peşin olarak biliyoruz, çünkü Seden bize tüm bunları daha önce de anlatmıştır (yine de anlatacaktır). Buna rağmen bile bile kurulan oyunun içine giriyoruz, inanmadan, yapaylığını bilerek, salt bir meraktan dolayı. **Namus Uğruna** için: *"Seden'in şimdiye kadar senaryocu ya da rejisör olarak çevirdiği filmlerin bir antolojisidir. Filmin akışı içinde yerli yerine oturmuş her plan, Seden'in daha önce yaptığı filmlerinde denenmiş ve başarıya ulaştığı görüldükten sonra* ***Namus Uğruna****'da yer almıştır,"* denildi. [39]

Film, hiç kuşkusuz, bir antolojidir, ancak gerçek bir sinema adamının tüm önceki deneylerini kapsayıp değerlendiren bir varış noktası kimliği de taşıyor.

39. II.Türk Film Festivali, **Yeni Sinema**, Sayı 8/9, Haziran 1961.

Namus Uğruna'yı izleyen **Aşktan da Üstün** (1962) yönetmenin biçimsel gelişmesini bir kez daha kanıtlamakla birlikte ölçüden hayli yoksundu. Seden Milli Mücadele yıllarına dönüyor ve **Düşman Yolları Kesti**'de olduğu gibi senaryosunu üçlü bir tema üzerine kuruyor. **Aşktan da Üstün**'de Kuvâ-yi Milliyeci iki kardeş var. (Kardeşler aslında üç, fakat biri filmin başlannda ölüyor.) Bunlardan Kemal İstanbul'daki örgütün içine sızmış bir muhbiri ele geçirmek amacıyla kendisini Padişah taraftan diye tanıtır. Geleneksel polis ya da casusluk öykülerinde olduğu gibi muhbir kimsenin şüphelenmediği biridir: İki kardeşin âşık olduğu paşa kızı Nilüfer'i Kemal görevi gereği öldürür.

Aşktan da Üstün'de Seden, zevkle, anlatım özelliklerini sergiliyor (görüntü yönetmeni Kriton İlyadis'in katkısı ile), her bölümün üzerinde ayrı ayrı durarak, gerektiğinde aşırı şiddet gösterilerine yer vererek (berber dükkânındaki cinayet sahnesi, boğazlanan adamın karşıki aynaya kadar fışkıran kanı), arasıra duygulanarak (Nilüfer ile Kemal'in aşk sahnesi), şok etkisi yapan kamera hareketleri kullanarak (Nilüfer, Kemal'in evinde başka bir kadının bulunduğunu keşfettiğinde baş döndürücü, hızlı pan'lar).

Milli Mücadele'nin dekorunu Anadolu'dan İstanbul'a kaydıran Seden, kentin eski sokaklarında, mahallelerinde, cumbalı evlerinde mekân araştırmalarına da girişiyor.

Namus Uğruna'yı izleyen **Aşktan da Üstün** yönetmenin bir biçim zorlamasına giriştiğini ortaya koyar, Seden'in bundan sonraki dönemi ele alındığında bu filminin aynı anda bir "varış" ve "dönüş" noktası olduğu da anlaşılır. Osman Seden senaryolarında hiç kuşkusuz kendini tekrarlıyor, aynı malzemeleri kullanıyor, oluşturduğu kalıplardan, benimsediği dramatürgi kurallarından vazgeçmiyor. Bir çeşit kısır döngü kuruyor Seden ve bir yerden sonra bundan kurtulabilmek için kendini zorluyor, nedir ki zorlama içerikte değil de biçimde oluyor.

Bu tür zorlamanın en ilginç örneği, senaryosunu Bülent Oran'ın yazdığı oysa herşeyi ile Osman Seden damgası taşıyan, **İki Aşk Arasında** (1961) oluyor.

Filmde çocuk denecek yaşta filizlenen, üniversite yıllarında yeşeren bir aşk var Ali ile Gül arasında. Ali zengin Azmi Bey'in oğlu, bir kazada annesini ve babasını yitiren Gül ise Azmi Bey'in yeğenidir. Ali'nin bir de ağabeyi var; sürekli borca giren Selim. Selim, Avukat Tahsin, ortağı Nejat ve metresi Jale'nin (Jale, Nejat'ın kızkardeşidir) etkisi altında kalıp kirli işlere karışır, babasının imzasını taklit etmeye kalkar.

Günün birinde Selim bir kaza geçirir ve ölüm döşeğinde Ali'yi çağırtıp hamile olan Jale ile evlenmesini ister. Ağabeyinin bu son arzusuna karşı gelemeyen Ali, ailenin şerefini kurtarmak amacıyla, kabul eder. Aslında Jale hamile değildir. Bu, Selim'i ona bağlamak için uydurulmuş bir yalandır.

Bir süre sonra, düğün hazırlıkları başladığında, Gül krizler geçirmeye başlar ve Ali'ye nispet olsun diye Avukat Tahsin ile nişanlanır. İki düğün bir arada yapılır ve gerdek gecesi Gül intihara kalkışır, tedavi olur fakat kötürüm kalır, dili tutulmuştur.

Bu noktadan sonra olaylar iyice hızlanır: Selim'in eski ortağı Nejat, Jale'nin yardımı ile, Azmi Bey'in evinden değerli mücevherler çalar, Selim'in bonolarını kullanarak Jale'den ayrılmaması için Ali'ye şantaj yapar. Tüm baskılara boyun eğen Ali ise günlerini kötürüm Gül'ün yanında geçirmektedir. Bu sırada önce Ali'nin babası, sonra da annesi ölür. Nejat, Jale'nin yardımı ile, Ali'yi öldürmek ve servete el koyabilmek için bir plan kurar. Bir gece, köşkün bahçesinde, Nejat Ali'yi vurmaya karar verir. Olaya tanık olan Gül'ün geçirdiği şokla dili çözülür. Ali ölümden kurtulur, kötüler cezalandırılır, Gül tamamen iyileşir ve iki sevgili mutluluğa kavuşurlar.

Bir hayli uzun tuttuğumuz bu özetten de anlaşılacağı gibi yeniden "antolojik" bir çalışma ile karşılaşıyoruz. Mantık aranmaksızın kazalar, ölümler, cinayet teşebbüsleri, son dakikada kurtarılma ve kaçınılmaz mutlu son birbirini izliyor. İyiler her şeye boyun eğerler, çilelerini son "an"a kadar çekerler. Seden, büyük bir coşku içinde, onları iyiden iyiye eziyor, işkence edercesine, intihara sürüklüyor, sakat bırakıyor vb.

İki Aşk Arasında'nın senaryosunda zaman zaman **Aşkın Saati Gelince**'yi (Nejat Saydam, 1961) ya da **Boş Yuva**'yı (Memduh Ün, 1961) anımsatan durumlar var. Yine de, konunun tüm ucuzluğuna karşın bir Osman Seden var, tutkuları ve tikleri ile: tanıtma yazılarını izleyen uzun, karmaşık, simgesel heykeller, sarmaşıklarla süslü "öpüşme" bölümü, şiddet gösterileri, koskoca baş planları, hızlı kamerası ile.

Seden'in, o sözünü ettiğimiz, "kısır döngü"den çıkması ve aynı zamanda güldürüye (kendine özgü bir güldürü anlayışı) geçmesi **Mahalleye Gelen Gelin** (1961) ile oluyor.

Bülent Oran'ın senaryosunda edebiyat meraklısı bir sosyete dilberi olan Belgin, tasarladığı bir romanda kullanmak üzere ilk elden malzeme toplamak amacıyla, zengin bir fabrikatör olan amcasının ve züppe nişanlısının izni ile, amcasının sahibi olduğu fabrikaya işçi olarak girer ve dadısıyla birlikte fabrikanın bulunduğu bir kenar mahalleye yerleşir. Gel zaman git zaman kamyon şoförü Orhan, Belgin ile ilgilenmeye başlar ve sonunda iki genç birbirlerine gerçekten âşık olurlar. Belgin, er veya geç, ailesine, nişanlısına ve çevresine dönmek zorundadır. Durumu sezen amcası ve nişanlısı bir komplo kurarak genç kızı Orhan'dan uzaklaştırırlar. Meselenin içyüzünü iyi bilen mahalle sakinleri, bir "dayanışma" örneği vererek, züppe nişanlısıyla nikâhlanacağı sırada Belgin'i kaçırırlar. Davranışlarından utanan amca, sonunda, yeğeninin kamyon şoförü ile evlenmesine razı olur ve gayet "demokratik" bir tutumla mahallenin kahvesine gelip mahalleli ile tanışır.

Seden için bu pembe "lümpen" güldürüsü, ticari sinemanın istek ve eğilimleri çizgisinde gelişen yeni bir dönem açıyor. Senaryoda pek bir yenilik yoktur. (Gelin kaçırma bölümü, örneğin, Erksan'ın **Mahalle Arkadaşları**'nı tekrarlar gibi oluyor.) Seden açısından ise yenilik, uyguladığı az biçimci anlatımda ve kişiler arasında daha yumuşak, daha "sıcak" ilişkilerde odaklaşıyor.

Mahalleye Gelen Gelin'de ve onu izleyen diğer güldürülerinde Osman Seden, Zeki Müren'li filmlerindeki deneylerinin çizgisinde, İkinci Dünya Savaşı öncesi Alman sinemasının hafif dramatik-güldürü türünü Türk sinemasına uygulamayı deniyor biraz, 1930/1940 dönemi Hollywood güldürüleri ile karıştırarak, zamana uyarak ve yeni beliren bir "furya"yı destekleyerek. Yine de bu güldürülerin arasına tipik melodramlarının birkaçını serpiştirmeden edemiyor.

1962'de Osman Seden bir **Ayşecik** filmi çekiyor, **Ayşecik Yavru Melek**; bu film, bir-iki yıl sonra yöneteceği veya senaryolarını yazacağı çocuk filmlerinin (**Bana Annemi Anlat**,1963; **Katilin Kızı**, Zafer Davutoğlu, 1964) ilk örneğidir.

Ayşecik Yavru Melek'ten sonra, Seden kendini iyice güldürülere veriyor. İlginçtir ki, meslekdaşlarının bir kısmı "toplum" ve "gerçek" temalarına yönelirken yönetmen, aynı dönemde, salt ticari sinema ile ilgileniyor. Danny Kaye'in başrolünü oynadığı "Kahkaha Tufanı/The Secret Life of Walter Mitty'den (1947) **Cilalı İbo Rüyalar Aleminde**'yi (1962) uyarlıyor ve düşlere dalan İbo kovboy oluyor, Tarzan oluyor, Mike Hammer ve Şehzade oluyor. Seden, gecekondu çevresine dalıp, **Sokak Kızı** (1962) ile "zengin delikanlı/gecekondu kızı/milyoner fabrikatör" üçlüsü etrafında **Mahalleye Gelen Gelin**'in bir çeşitlemesini veriyor, **Ne Şeker Şey**'de (1962) klasik vodvile yanaşıyor.

Kemal Film için yönettiği bu dönem filmlerinde, yönetmen, ağırlığını dramatik güldürüye, polisiye/macera güldürüsüne kaydırıyor. **Yaralı Arslan**'da (1963), **Beni Osman Öldürdü**'de (1963) kötüler boy gösteriyor. Oysa artık bu çeşit kötülere pek inanan da kalmamıştır. Bu arada Seden'in çekim ekibinde de değişiklikler oluyor, görüntü yönetmeni Kriton İlyadis'in yerini Kenan Kurt ve Necati İltaç alıyorlar, Seden'in yanında Mehmet Dinler ve Zafer Davutoğlu gibi genç yönetmenler yetişmeye başlıyor. Osman Seden'in Kemal Film için yönettiği filmlerin başka bir özelliği ise zengin oyuncu kadrosudur çünkü Seden, favoriler bir yana, o yılların en tutulan ya da ilerde tutulacağını sezdiği oyuncularını kullanıyor (Ayhan Işık, Fatma Girik, Türkân Şoray vb).

1963'te Osman Seden yedi film yönetip on bir senaryo yazıyor. Malzeme eksikliği başlayıp, eski öyküler evrilip çevrilip tekrarlanınca Seden de herkes gibi, Frank Capra'dan Alexandre Dumas'ya kadar tüm uyarlamalara başvuruyor. Capra'nın "Mr. Deeds Kente Gidiyor/Mr.Deeds Goes to Town"ı **Anadolu Çocuğu** (1964) oluyor, "Dört Silahşörler"den Kasımpaşalı, Gedikpaşalı, Kocamustafapaşalı



Barut Fıçısı, 1963, SEDEN. Fatma Girik, Çolpan İlhan, İzzet Günay.

ve Eşrefpaşalı **Dört Paşalılar**'ı (1963) çıkartıyor, "Korsikalı Kardeşler" ise Öztürk Serengil'e uygun bir **Adanalı Tayfur Kardeşler** (1963) oluyor.

Seden, açık açık, Hollywood sinemasının kalıplarını kendi süzgecinden geçirerek uyguluyor: bir çıkış noktası yakalıyor, onu işliyor, tersyüz ediyor, türleri karıştırıyor, güldürüden melodrama geçiyor, bu arada müzikali de unutmuyor (**Beş Şeker Kız**, 1964).

Osman Seden'in bu güldürülerinde kadın kahramanlar çoğunlukla başa güreşiyor, önceki filmlerindeki "ezik" kızkardeşlerinin öcünü almak istercesine ("dürüst" delikanlılar ise iyice "pişkin"oluyorlar). Miras peşinde koşup, geri zekâlı rolü oynayan (**Kimse Fatma Gibi Öpemez,**1964), sosyete çevrelerini altüst eden (**Barut Fıçısı,** 1963), sevişmesini de dövüşmesini de bilen (**Koçum Benim**, 1964) kızlar bunlar.

Bir de madalyonun ters yüzü var; Seden'in çok kişisel bir filmi: **Affetmeyen Kadın** (1964).

Affetmeyen Kadın'da milyonluk bir servete konduktan sonra ilk aşkı, çocukluk aşkı olan Kemal'den kopan ve hırslı bir delikanlı ile evlenen bir genç kadın var: Hülya. Kocası Fikret, doğal olarak, Hülya'nın servetine göz dikmiş bir "kötü" adamdır. Hülya'nın çalıştığı laboratuvarda bir patlama, bir kaza oluşturuverir ve genç kadın kör

olur. Bu durumdan yararlanan Fikret teyzesinin kızı ile ilişkiye girer. İkinci bir ameliyat geçiren Hülya iyileşir fakat, kocasının maskesini düşürmek için kör oyununu sürdürür. Fikret Hülya'yı öldürmeye kalkışınca Kemal yetişir, Fikret ölür ve iki eski sevgili birleşirler.

*"**Beni Osman Öldürdü** gibi filmler yapmak mecburiyeti ekonomik krizlerden doğdu... Ben de bu durumdan utanıyorum,"* [40] gibi bir itirafta bulunan Seden sonuçta eski tutkularına geri döner: kör ve masum kızlar —eskisinden çok daha az saf— ezilen delikanlılar, kötüler, "vamp" kadınlar, yasak aşklar. Seden, gözleri açılan Hülya'nın önünde kötüleri seviştiriyor, her yerde etrafı kana boyuyor. Son derece "eliptik" bir anlatıma kayan eski Seden'in dönüşü bu. Sonuçta **Affetmeyen Kadın** bilinenlere yeni bir şey eklemiyor, sadece tekrarların devamı oluyor.

1965/1967 yılları arasında Osman Seden başka bir hızlı döneme giriyor, 13 film yönetiyor, 30 kadar senaryo yazıyor ve o yılların başlıca özelliklerinden biri olan koyu melodramlara dönüyor. Türkân Şoray'ın birçok filmine imzasını atıyor. (**Elveda Sevgilim,** 1965; **Sana Layık Değilim,** 1965; **Seven Kadın Unutmaz,** 1965; **Meleklerin İntikamı,** 1966; **Kenarın Dilberi,** 1966; **Ağlayan Kadın,** 1967 vb.), yıldız sinemasının tüm kurallarına uygun olarak.

1966'da senaryo yazarı ve yönetmen olarak Reşat Nuri Güntekin'in "Çalıkuşu"nu, bir üstünyapım yaklaşımı ve o güne kadar bir araya getirilen en geniş oyuncu kadrosu ile (Türkân Şoray, Kartal Tibet, Zeynep Değirmencioğlu, Kerim Avşar, Cahide Sonku, Vahi Öz, Nedret Güvenç, Bedia Muvahhit, Neriman Köksal vb.) iki devre olarak beyazperdeye getiriyor. **Çalıkuşu,** Kemal Film için, bir prestij filmidir. Büyük bir ustalıkla çekilen bu Reşat Nuri uyarlamasından sonra Seden yerli kaynaklara el atıyor (Reşat Nuri'den **Akşam Güneşi,** 1966; Halide Edip Adıvar'dan Mehmet Dinler'in yönettiği **Sinekli Bakkal,** 1967; Güzide Sabri'den **Hicran Yarası,** 1968).

Bu arada dengeyi kurabilmek için güldürüler de eksik olmuyor. **Şakayla Karışık** (1965), **Kenarın Dilberi** (1966), ya da Zeki Müren'li filmler (**Düğün Gecesi,** 1966; **Hindistan Cevizi,** 1967) ve çeşitli uyarlamalar —gerek senaryo yazarı, gerekse yönetmen olarak: **Ekmekçi Kadın**/Zafer Davutoğlu, 1965; **O Kadın**/Zafer Davutoğlu, 1966; **Kıskanç Kadın**/O.Nuri Ergun, 1966; **Sefiller,** 1967; **Merhamet,** 1967.

Seden, bu yıllarda da, kadın kahramanlarının çileli yaşamlarını sergilemeye devam ediyor: **Elveda Sevgilim**'de (1965) bir kan davasının çerçevesi içinde, Selimoğulları'ndan bir Romeo, Kadiroğulları'ndan bir Jüliet'e aşık oluyor, cinayetler işleniyor, sazlıklarda taraflar kıyasıya çarpışıyor; **Sana Layık Değilim**'de (1965) nişanlısı tarafından öldürülmek istenen genç kız bir araba kazası

40. Kör Bir Genç Kızın Dramı, **Ses Dergisi**, Sayı 36, 29 Ağustos 1964.

sonucunda kör olur. Nişanlısı Avrupa'ya gidince ağabeyi, sahte mektuplarla genç kızı oyalar. Kızın nişanlısı Avrupa'dan döner, oysa genç kız gerçeği anlamış ve nişanlısının ağabeyine gönlünü kaptırmıştır; **Ağlayan Kadın**'da (1967) bir bankada çalışan, annesinin bir randevuevi işlettiğini öğrenen genç bir kadın bir armatörün oğlu olan zengin sevgilisinden ayrılmak zorunda kalır, cinayet işler, hapiste çocuğunu doğurur, yıllar geçer, kızı evlenir kendisi de eski sevgilisine kavuşur.

1968-1972 yılları arasında Osman Seden bilançosunu 24 filmle kapatıyor. **İngiliz Kemal'in Oğlu** (1968) gibi bir tekrardan, **Gül ve Şeker** (1968) gibi renkli bir duygusal güldürüye, **Osmanlı Kartalı** (1969) adlı tarihi macera filminden **Cilâlı İbo Almanya'da** (1970) gibi yeni bir Ferudun Karakaya güldürüsüne, **Fakir Aşıkların Romanı** (1971) ve **Tanrı Şahidimdir** (1971) gibi melodramlara bilinen rahatlığı ile geçiyor.

Osman Seden 1973'te Kemal Film ve kendi şirketi olan Seden Film'in dışında çalışmaya başlıyor, **Bu Toprağın Kanı**'nı (1973) çektikten sonra. Artık yapımcı-yönetmen değil de bağımsız bir senaryo yazarı-yönetmendir. Türden türe gidip gelmesi, her seferinde az ya da çok sinemacılığını sergilemesi son derece doğal bir olaydır. Böylece, yıl içinde, Seden, Haydar Film'e **Gurbetçiler**'i, Akün Film'e **Yaban**'ı ve **Nene Hatun**'u çekiyor, bunlara ek olarak iki dinsel film de yönetiyor: **Hazreti Ömer'in Adaleti** ile yılın ikinci **Rabia**'sı (birincisi Süreyya Duru'nun imzasını taşıyor).

1974'te altı film çeken Seden bunlarda acaba neleri, hangi "favori" öykülerini anlatıyor?

Öç almaktan, öldürülen sevgililerden ve intiharlardan söz ediyor (**Bırakın Yaşayalım**), ayrılan annelerden ve kızlardan (**Bir Ana Bir Kız**), kocasının ve çocuğunun öcünü almak için mücadele veren bir anadan (**Çirkin Dünya**), hapiste yatan bir baba ile yıllar sonra karşılaştığı oğlundan (**Erkekler Ağlamaz**), eşi ve eşinin ailesi ile anlaşamayan ve bir yaz macerasına girişen bir sahte bekârdan (**Yaz Bekârı**), aynı kıza —tabii kız zengindir— âşık olan iki arkadaştan (**Yüz Liraya Evlenilmez**) söz ediyor.

Ya da: bir yıl sonra Seden hangi "yıldız" oyuncularının filmlerini yönetiyor?

Osman Seden'in 1975'te yönettiği yedi filmin üçü Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisini bir araya getiriyor (**Beş Milyoncuk Borç Verir misin?, Güler misin Ağlar mısın?, Nereden Çıktı Bu Velet**), biri "arabesk"tir, Orhan Gencebay ve Müjde Ar ile (**Batsın Bu Dünya**), biri de Tarık Akan-Necla Nazır ikilisinin duygusal bir güldürüsü (**Ateş Böceği**). Geriye kalan iki film, "seks güldürüsü" türünden olup kaynaklarını aynı türden olan iki İtalyan filminden alıyorlar (**Hayret 17, Teşekkür Ederim Büyük Anne**).

1976/1978 yılları arasında Seden aynı çizgiyi sürdürüyor; Orhan Gencebay (**Bıktım Bu Hayattan**,1976; **Hatasız Kul Olmaz,**



Sinekli Bakkal'da Türkân Şoray, Mehmet Dinler ile çalışmada.

1977; **Çilekeş,** 1978), Zeki Alasya-Metin Akpınar (**Her Gönülde Bir Aslan Yatar,**1976; **Nereye Bakıyor Bu Adamlar,** 1976), Kemal Sunal (**İnek Şaban,** 1978; **İyi Aile Çocuğu; Yüznumaralı Adam,** 1978), Türkân Şoray (**Devlerin Aşkı,** 1976), Fatma Girik (**Ana Ocağı,** 1977; **Meryem ve Oğulları,** 1977), Tarık Akan (**Şeref Sözü,** 1977; **Vahşi Gelin,** 1978), Kadir İnanır (**Silah Arkadaşları,** 1977) ile.

Bu temponun içinde Osman Seden salt ticari sinemayı yeğlediği için artık sinema yazarlarının üzerinde pek durdukları bir sinema adamı değil. Aslında Seden, en önemsenemeyecek çalışmalarında bile, birden coşuyor. Bir sahneyi, filmin bir bölümünü çarpıcı bir uyum ve ritim içinde çekiyor. (Sanki amacı, filmin tümü içinde, sadece ve sadece bir sahneyi, bir bölümü değerlendirmekmiş gibi.) Onu unutanlar ya da unutmak isteyenler için, sinemacılığını vurguluyor. Giderek "yıldız" oyuncuların her birini gerekli ölçü ile kullanıyor, bil-

mem kaç kez anlattığı (ve çoğunu kendi yazdığı) öykülere daha güncel bir hava veriyor. Eğlendirici olmaya kalktığında seyirciyi nasıl eğlendireceğini çok iyi biliyor, gerektiğinde hiç göze batmaksızın çok inceden bir eleştiriye girdiği de oluyor. Bir yoruma göre Seden'in artık sinemayı ciddiye aldığı yoktur. Bu yorum, kanımızca, yanlıştır. Seden'in artık ciddiye almadığı "sinema" değil,sinema yapabilmesi için kendisine verilen ya da kendisinden istenen "malzeme"dir.

Ya da, başka bir yorumla: *"Kuşkusuz 1955'lerden beri durmadan dinlenmeden ve (biktırmadan diyemeyeceğim) bıkmadan kameranın ardında kalıp, yılda en az iki filme imza atmak kolay bir şey değil. Ortaya koyduğu filmlere değil ama, böylesine bir çabaya saygı duymamak olanaksız."*[41]

Osman Seden'in 1979-1986 arası çalışmalarını iki dönem olarak ayırabiliriz: a) güldürülerin devamı ve "arabesk"e katkı, b) daha "çağdaş" bir yaklaşımla değerlendirilen melodramlar dönemi.

Sekiz yıl içinde Seden iki Kemal Sunal (**Bekçiler Kralı,** 1979; **Dokunmayın Şabanıma,** 1979), bir Zeki Alasya-Metin Akpınar (**Şaka Yapma,** 1981), bir İlyas Salman (**Beş Parasız Adam,** 1980), bir Aydemir Akbaş (**Futbolİye,** 1983) ve Müjdat Gezen (**Görgüsüzler,** 1982) filmini yönetiyor.

Temel Gürsu ile birlikte "arabesk"in (Seden "arabesk" türünü "Köstebek filmi" diye tanımlamaktaydı o dönemde) en hızlı temsilcisi olarak beş Ferdi Tayfur (**İnsan Sevince,** 1979; **Durdurun Dünyayı,** 1980; **Bir Damla Ateş,** 1981; **Hasret Sancısı,** 1982; **Sen de mi Leyla,** 1982), dört Orhan Gencebay (**Ben Topraktan Bir Canım,** 1980; **Vazgeç Gönlüm,** 1981; **Kördüğüm,** 1982; **Tahir,** 1983), iki Gökhan Güney (**Günah Defteri,** 1981; **Hülyam,** 1982), bir İzzet Altınmeşe (**Nazey,** 1979) ve bir Ümit Besen (**Islak Mendil,** 1982) filmi yönetiyor, bunlara ek olarak, Melih Gülgen'in tamamladığı, Bülent Ersoy'lu bir **Beddua** da (1980) çekiyor.

"Arabesk" furyasının sona ermesi ile Seden, piyasanın gidişatına uygun olarak, her tür melodrama ve star oyunculu filmlere dönüyor. Kadir İnanır-Banu Alkan ikilisini **Aşkların En Güzeli**'nde (1982) bir araya getiriyor, **Yakılacak Kadın** (1982) bir çeşit "grotesk" fotoroman öyküsünde Fatma Girik'i kullanıyor, Banu Alkan'ı kötü yola düşürüyor (**Gecelerin Kadını,** 1983), iki erkek arasında paylaşılamayan genç kadınların (**Haram,** 1983), saldırıya uğrayan genç kızların (**Damga,** 1984), pavyon dansözlerinin (**Karanfilli Naciye,** 1984), kızları ile baş edemeyen zengin annelerin (**Nefret,** 1984), kurtarılan ya da kurtarılmak istenen hayat kadınlarının (**Yabancı,** 1984), jigoloya muhtaç varlıklı hanımların (**Ömrümün Tek Gecesi,** 1984), fuhuş batağına düşenlerin (**Telekızlar,** 1985),

41. Burçak Evren: Yeni Mevsim Türk Filmleri, **Hürriyet Gösteri,** Sayı 47, Ekim 1984.

kötü kadınlara âşık olanların (**Akrep,** 1986), katillere gönül verenlerin öykülerini anlatıyor. En önemlisi, sinemacılığı ile halen dikkati çekmeyi başarıyor: *"Bunca yıl sonra hâlâ 'Ben buradayım, ben ayaktayım' diyor Seden ve sinemada değme genç yönetmenlere taş çıkartırcasına özenli, uğraşılmış, biçimli bir anlatımla ortaya çıkıyor."* [42]

MEMDUH ÜN

1950'leri **Üç Arkadaş**'ın (1958) beklenmeyen başarısı ile kapatan Ün, 1960 yılının Ocak ayında gösterime giren ve senaryosunu Atıf Yılmaz'ın Mükerrem Kâmil Su'nun romanından uyarladığı **Ateşten Damla** (1959/1960) ile bir kez daha dikkati çekiyor. İstikâl Savaşı'na yönelen yönetmen, geniş yapım olanakları kullanmaksızın, anlatımı ile tutarlı, özü ile dürüst bir film veriyor. Bütünü **Üç Arkadaş** kadar doyurucu olmamakla birlikte, **Ateşten Gömlek** bir aşk, arkadaşlık, görev çatışmasından yola çıkıp tarihsel bir dönemin önemini, bu dönemi yaşayan kişilerin durumlarını rahat, akıcı bir dille anlatıyor ve yönetmen benimsediği bazı ögeleri bir destan havası içinde yerleştirmeyi deniyor. Öykü yine bir üçlünün öyküsüdür, fakat kişiler ve sorunlar değişik, çatışma ise ulusal bir boyuttadır. Dayanışma bu kez bir çevrenin dayanışması olarak kalmıyor, genişliyor, bir ulusun tümüne yayılıyor, evrenselleşiyor adeta.

Ün'ü yeniden küçük insanların yaşantısına, kenar mahalle çevresine yaklaştıran —ayrıca polisiye entrikalara karşı eğilimini de belirten— film, sonradan bir diziyi oluşturacak olan **Ayşecik**'tir (1960). **Ayşecik** Kemalettin Tuğcu'nun romanından uyarlanmıştır. Öykünün geçtiği çevre, başlıca kişilerin (anne, baba, küçük kız üçlüsü), olayların içerdiği popülist unsurlar artık Memduh Ün'ün duyarlı bir şekilde beyazperdeye yansıtabildiği motiflerdir. Tek başına ailesini dağılmaktan kurtaran, mahalle halkının içtenlikli yardımlarından yararlanan, yılmadan mücadele eden, yaşından ve boyundan büyük işlere giren Ayşecik'in pembe dramında Ün, kenar mahalle çevresine verdiği sıcak ve duygulu havanın içinde, yer yer **Üç Arkadaş**'ın içtenliğine ulaşmakta güçlük çekmiyor. Bu yönüyle tutarlı olan film başka bir yönüyle gereksiz hırsız-polis oyununun tuzaklarına kayıyor. Bir taraftan Ün *"... büyük şehrin tehlikelerini, güçlüklerini, her vakit sarsıntıyla, felaketle karşı karşıya bulunan küçük insanlarını; bu insanların her şeyi yaşamak hem de insanca yaşamak isteğini, bu uğurdaki yenilmez çabalarını"* [43] anlatırken, öte taraftan haksız yere cinayetle yargılanan babasını kurtarmak isteyen Ayşecik'i, kötü kadın/katil ikilisinin peşine düşürmekle bir çeşit dengesizlik yaratıyordu. Yine de, *"Babası mapushaneye, anasıysa hastaneye düşen küçük bir kızın, minik kardeşini yaşatmak ve babasını*

42. Atilâ Dorsay: Melodramın Kırmızı Rengi, **Cumhuriyet**, 14 Kasım 1984.
43. Nijat Özön: **Türk Sinema Tarihi**, Artist Yayınları, İstanbul 1962.



Üç Arkadaş, 1958, ÜN. Salih Tozcu, Semih Sezerli, Fikret Hakan.

*kurtarmak için yaptığı çabaları anlatan **Ayşecik**'in asıl önemi bütün bunları temiz bir sinema diliyle verebilmesindeydi. Memduh Ün'ün mizanseni, dekupajıyla **Üç Arkadaş**'ı da, **Ateşten Damla**'yı da geride bırakan bir film vermiştir."* [44]

Ayşecik 'ten sonra Ün, **Üç Arkadaş**'ı sürdürerek benzer bir sonuca varmak amacıyla **Mahallenin Sevgilisi**'nde (1960) "tekrarlama" siyasetinin kurbanı oluyor.

*"Ün kendisinden hiç beklenmeyecek yolda, yapımcıların o pek bağlandıkları (hem güldürücü, hem ağlatıcı) film kalıbına uygun bir film ortaya koymaktaydı. **Mahallenin Sevgilisi**'nde kaba komedi ile aşırı duygululuk yarış halindeydi. Bütün bunlara dayanılmaz nitelikte alaturka şarkılar, feci bir okuyuş, kötü bir seslendirme, genel olarak başarısız diyaloglar eklenince **Mahallenin Sevgilisi** Ün'ün ikinci dönemindeki en zayıf filmi olarak ortaya çıkmaktaydı."* [45]

Ün'ün sarsıntıya uğrayan dünyasını yeniden sağlamlaştıran yapıt, 1960'ta düzenlenen II. Türk Film Festivali'nde dört ödül kazanan (en başarılı film, en başarılı yönetmen, en başarılı kadın oyuncu/Lale Oraloğlu, en başarılı yardımcı kadın oyuncu/Mualla Kaynak)

44. Ali Gevgilili: Türk Filmlerinde Yaşadığımız Günler, **Yeni Sinema**, Sayı 2, Kasım 1960.
45. Nijat Özön: **Türk Sinema Tarihi**, Artist Yayınları, İstanbul 1962.



40 Küçük Anne, 1964, ÜN. Yıldız Kafkas, Fatma Girik. Sevil Candan.

Kırık Çanaklar (1960) oluyor.

Edmund Morris'in, "Tahta Çanaklar" adı ile Devlet Tiyatrosu'nda, Kenterler'de ve Karaca Tiyatrosu'nda sahneye konulan oyunundan yola çıkan Halit Refiğ-Lale Oraloğlu ikilisinin senaryosuyla Memduh Ün bu kez çok daha sağlam bir konuya, canlı, inandırıcı kişilere kavuşuyor. Gerçek bir yaşamı olan (en azından beyazperdede bir gerçeklik kazanan) bir mahalle, Ayşecik'in ailesini anımsatan bir aile, ailenin içinde kopan fırtına ve bunun kişiler üzerindeki etkileri.

Üç Arkadaş'ın pembe simgeselliğinden sıyrılan, doğalcılığa yanaşan Ün'ün, **Kırık Çanaklar**'da sergilediği gerçek ve etkileyici dram, aile düzenini sarsan, yuva yıkan "kötü kadın"ın ortaya çıkmasından çok, yaşlanan, huysuzlaşan, bir köşeye itilen ve itilmemek için direnen hastalıklı, sakat dedenin dramıdır. Kör, sakat, kötürüm kızlardan kurtulan, ilk dönemindeki melodram kalıplarından uzaklaşan yönetmen bu kez insan ilişkilerini daha inandırıcı, daha gerçeğe yakın bir açıdan yakalayıp vermektedir. Bu açıdan bakıldığında, **Kırık Çanaklar**'daki dede/torun ilişkisinin çıkışını (şematik yaklaşımını) **Ayşecik**'teki Ayşecik/nine ya da Ayşecik/komiser ilişkisinde yakalamak mümkündür. Küçük çocuk/yaşlı insan ilişkilerindeki inandırıcılığı erkek/kadın ilişkilerinin verilmesinde de buluyoruz, her ne kadar, bir yoruma göre: *"... karı-kocanın aşk*



Yavaş Gel Güzelim, 1963, ÜN. Fatma Girik, Ayhan Işık.

münasebetleri bize aykırı. Küçük kızın anasıyla olan ilişkileri ve anasının evi terkedişiyle daha sonraki bölümlerdeki davranışı da aykırı ve yanlış."[46]

Kanımızca, **Kırık Çanaklar**'daki anne pasif kalmayan, mücadelesini salt kendi gücüyle sürdüren ve direnen bir kadın oluyor. Basit ama sağlam, duygulu fakat gerçekçi bir kadın. Bu şekliyle kenar mahalle kadınının portresi melodramatik bir kalıplaşmanın bir alışkanlığın çerçevesinden sıyrılarak daha olgun, daha nesnel ve çağdaş bir kişilik kazanmaktadır.

Kırık Çanaklar'ı izleyen **Ölüm Peşimizde** (1961) ile Memduh Ün anlatımı ile sürükleyici, özü ile "anonim" polis filmlerinden ilkine imzasını atıyor. **Ölüm Peşimizde**'de bir fabrikada muhasebeci olarak çalışan Namık, sevgilisi olan dansöze para yetiştirebilmek için kasadan para çalar. Bir gece, sevgilisinin çalıştığı gazinoda tanıştığı adamla ve fabrikanın hamalıyla bir soygun yapmaya karar verirler: her hafta fabrikaya para getiren mutemedi soyacaklardır. Soygunu başarırlar fakat mutemet ve olaya karışan bir elektrikçi ölür. Olay yerine yetişen bir ustabaşı katil diye polis tarafından tutuklanır. Ustabaşının oğlu, babasının suçsuz olduğunu kanıtlamak için harekete geçer ve gerçek katili bulur.

Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Göreç üçlüsünün senaryosundaki çevre gene "küçük insanlar"ın çevresidir, kahramanları ise dürüst, ezilen emekçiler. Gelişmeler ve ilişkiler içinde son derece

46. II.Türk Film Festivali, **Yeni Sinema**, Sayı 8/9, Haziran 1961.

kuru bir mekanizmanın tutsakları olurlar. **Ölüm Peşimizde**, genelde, Ün'ün sonraki yıllarda yöneteceği **Güneş Doğ-masın** (1962), **Bire On Vardı** (1963), **Kanun Karşısında** (1964) gibi filmlerinin temel şemasını çizen bir ilk örnek teşkil ediyor. Tüm bu filmlerde ortak noktalar, ortak durumlar yineleniyor: suçsuz oldukları halde bir cinayet olayına kanşan dürüst delikanlılar, bunlar için mücadele veren, tehlikelere göğüs geren genç kızlar, kadınlar, sevgililerin arasına giren kötü kadınlar, çeteler ve burada bile, Ün'ün dayanışma motifini sürdüren vefalı arkadaşlar.

Ölüm Peşimizde *"yalnızca Memduh Ün'ün sinema gelişimi yönünden önemli bir film. Şimdiye dek sinemamızda bu tür filmlerin teknik ustası bellenen Osman F. Seden ayarı —yer yer ondan da üstün— bir tekniker olduğunu rejisör Ün, filmiyle açık açık ortaya koyuyor. Ama bu yeni ulaştığı ve kendisi için bir dönem sayılabilecek şu biçim ustalığı kötü ve çok denenmiş bir konu içinde yitiriliyor."*[47]

Kara film denemesinden sonra Ün, yeniden kaynak olarak kullanılmaya başlayan "piyasa" romanlarına yanaşıyor ve Kerime Nadir'den uyarlanan **Boş Yuva** (1961) ile bu dönemin en kişiliksiz filmini yönetiyor. Yönetmenin küçük dünyasına yeniden kavuşabilmek için, Ün, Refiğ ve Akad'ın Orhan Kemal'in "Devlet Kuşu" adlı romanından uyarladıkları **Avare Mustafa**'yı (1962) beklemek gerekiyor.

Filmin kahramanı Mustafa işsiz güçsüz bir delikanlıdır. Babası bir matbaada kapıcılık yapmakta, kazancının çoğunu içkiye yatırmaktadır. Annesi ise oğluna acımaktadır. Mustafa'nın fabrikada çalışan bir kızkardeşi, iki candan ve kendisi gibi işsiz arkadaşı, bir de âşık olduğu komşu kızı Aynur vardır. Aynur'a duyduğu aşk Mustafa'yı iş bulmaya, bir şeyler yapmaya itmektedir. İki arkadaşıyla anlaşıp bir köfteci dükkânı açmaya karar verirler. Ne yazık ki, sermaye bulamadığı için, tüm hayalleri yıkılacaktır.

Bu arada zengin bir işadamı mahallede apartman inşaatına başlar, kızı Hülya ise Mustafa'ya tutulur. Hülya'nın çok yakın ilgisi sayesinde Mustafa iş adamının şirketinde işe alınır. Günün birinde Hülya ile öpüşürken suçüstü yakalanır ve genç kızla evlenmek zorunda kalır.

Mustafa Hülya ile evlenir, ailesi bir daireye yerleşir, kızkardeşleri giyim kuşama kavuşurlar. Mustafa'nın hayatı ise zehir olur: Aynur mahalleden aynlır, Hülya'nın babası damadına göz açtırmaz. Ailenin kavuştuğu rahatı bozmamak için Mustafa hiçbir şeye itiraz etmemektedir. Fakat bir gece, Aynur ile tekrar karşılaşır ve iki eski sevgili geçmiş günleri hatırlarlar. O gece Hülya'nın yaşgünüdür ve herkes damadı beklemektedir. Mustafa eve döner, sarhoştur, Hülya'nın partisinde olay çıkartır ve aynlır. Yeniden avareliğe döner Mustafa fakat, en azından, mutlu ve özgür bir avaredir...

47. II.Türk Film Festivali, **Yeni Sinema**, Sayı 8/9, Haziran 1961.



Avare Mustafa, 1961, ÜN. Suphi Kaner, Fatma Girik, Semih Sezerli.

Ün'ün, sonradan kabul ettiği gibi, **Avare Mustafa** hatalı bir yorum ve çözüme kurban giden, anlatmak istediği şeyden, savunmak istediği savdan karşıt sava kayan, *"parayla insan satın alınmaz, mutluluk salt para ile elde edilmez, sınıf atlamak hiç kolay değil"* ve benzerlerini dile getirmek heyecanı içinde avareliği savunan bir film oluyor. Avare kalmaya niyetlenen Mustafa'nın etrafında Ün'ün kurduğu dünya daralmakta ve kişiliğini, canlılığını yitirmektedir. **Üç Arkadaş**'taki mutlu lümpenler, **Ayşecik**'teki anlayışlı komşular, **Kırık Çanaklar**'daki aile burada bir değişime uğruyor, çürüme tehlikesi ile karşı karşıya geliyor, dağılıyor. İnançlarını, özgürlüğünü kurtarabilmek amacıyla Mustafa son ana kadar var gücüyle direnecek ve geri dönecek, kentsoylulara, özenti içinde yaşayan bir çevreye mertlik ve dürüstlük dersi verdikten sonra. Oysa bu geriye dönüş, bu gemilerini yakmak, bir olumsuz durumdan başka bir olumsuz duruma dönüştür. Çünkü eylemi öngören ve uygulayan Mustafa, sonuçta yanlış bir eylemin —daha doğrusu bir eylemsizliğin— savuncusu oluyor.

Tüm yanlışlıklarına karşın **Avare Mustafa,** bazı yönleriyle, Ün'ün önceki yapıtlarına bağlanabilen, benzer kişi, çevre ve motiflerin işlenişiyle yönetmenin "küçük dünyası"na çok yakın bir çalışma oluyor. Nijat Özön'ün yorumu ile:*"Ün'ün 'Üç Arkadaş' kompleksinden bir türlü kendini kurtaramadığı, dönüp dolaşıp aynı tiplerin değişik serüvenlerinde karar kıldığı, günlük gerçeklerin dışında kalan dar ve küçük dünyasının gittikçe tekrara dayandığı, **Üç Arkadaş**'tan sonraki birkaç filmde hızla gelişen sinema dilinin gerçekte hep **Üç Arkadaş**'taki öğelerin genişletilmesinden ibaret olup bunun sınırına vardığı görülmektedir."* [48]

48. Nijat Özön: Ölü Noktada, **Yön**, Sayı 1, 20 Aralık 1961.

Bir içeriğe önem vermek amacını gösteren **Avare Mustafa**'ya karşın **Güneş Doğmasın** (1962) salt biçime değer veren bir "kara film"dir. Halit Refiğ ve Orhan Elmas'ın imzaladıkları senaryoda bir kenar mahalle ve bu mahallede yetişen kişiler vardır: gemici Ali, polis Mahmut, gangster taslağı Köstebek. Bunlar, hayat yollarında ayrılan kişilerdir. Her ne kadar aralarında gerçek bir bağ (Ali ile Mahmut arasındaki arkadaşlık) ya da aynı çevrede yaşamalarından kaynaklanan bir tanışıklık varsa da. Gün gelir, olay kopar: ahşap evinden, renksiz yaşamından, komşularından, hatta öz çocuğundan bıkar Ali'nin eşi. Yaşamak, eğlenmek ister ve beyaz kadın ticareti ile uğraşan bir çetenin reisi ile kaçar. Kimdir sorumlu? Kırık çanaklarından bıkan kadından, görevi gereği aylarca evinden uzak kalan kocadan, içki ile, hediyelerle kadını ağına düşüren çete reisinden hangisi suçlu? **Güneş Doğmasın** bu sorulara yabancı kalıyor, amacı bambaşka. Aldatılan, kederinden, kıskançlığından, utancından çılgına dönen, kendisine uzatılan tabancayı kapan bir koca var; koşacak, kovalayacak, öldürecek, namusunu temizleyecek. Bundan sonra çatışma bir katil ile onu adalete teslim etmekle yükümlü bir polis ve iki eski arkadaş arasında sürüyor. Filmde bu çatışma da gerektiği gibi ele alınmıyor. Önemli sayılan çarpıcı olay dizisi, soluk kesici tempo ve kaçak katil ile zabıta olaylarına meraklı genç kadın arasında doğan duygusal ilişkidir. Burada uygulanan yöntem bize hiç yabancı gelmiyor; Batı sinemasından alınıp yerli kalıpların içine zorlarcasına uydurulmak, sıkıştırılmak istenen bir formüldür: her günahsız (!) katilin peşine onu seven bir kadın takılır, ona destek olur ve onunla birlikte ölür.

1963'ten sonra Memdun Ün, yapımcı niteliğinin ağır basması ile, tümüyle ticari bir döneme giriyor. 1955'te çektiği **Öp Babanın Elini**'den beri sanki unuttuğu güldürülere bir dönüş yapıyor, **Çapkın Kız** (1963), **Belâlı Torun** (1963) ve **Kısmetin En Güzeli** (1963) ile.

Kısmetin En Güzeli'nde dar sokakları, saksılarla donatılmış ahşap evleri, kahvesi, dedikoducu komşuları, şişman kasabı, sıska bakkalı, yüzsüz ve fırsat düşkünü ev sahibi, mutlu avareleri ve klasik sevgilileriyle (kötürüm kız ve ressam) Ün'vari bir kenar mahalle var. (Kenar mahalle'nin bu tür tanıtımı, aslında, o dönem filmlerinde bir çeşit şablon olarak kullanılmaktadır.) Bunlar, kaba hatlarıyla yönetmenin küçük dünyasını oluşturan ögelerdir. Şu farkla ki benzerlik burada başlıyor ve bitiyor. Ün bu tür bir çevrenin adeta bir parodisini, bir karikatürünü çiziyor, yer yer Valentino, Tarzan, Havai Adalan türü filmlerin taşlamasına yönelen düş sahneleri ile, yer yer ise John Steinbeck'e ve biraz da René Clair'e özenircesine. Giderek Ün "sanatçı" kahramanını bir çeşit anti Avare Mustafa gibi kullanma yoluna da sapıyor.

"Bugün iyi diyemeyeceğimiz filmler yapıyorsam bunun sorumluluğunu Türk sinemasını bugünkü çapraşık duruma sokanlarda aramak gerekir" [49] gibi bir açıklamada bulunan Memduh Ün'ün gerçek

sorunu, özellikle 1960'ların ikinci yarısından sonra, bir yapımcı-yönetmen olmasıdır. Ve Ün, Osman Seden gibi, bir noktadan sonra ticari olmayı ve ticariliğin getirdiği şartlanmaları yeğlemek, olanak dahilinde, kurallar dahilinde, anlatımını sağlamlaştırmak, vurgulamak, zaman zaman ise çizgi dışına çıkmak zorunluğu ile karşılaşıyor.

Örneğin, Lütfi Akad'la birlikte William İrish'in bir romanından uyarladığı **Bire On Vardı** (1963) biçim gösterisinden öteye gitmeyen başka bir "kara" film; **Ağaçlar Ayakta Ölür** (1964) en azından yaşlılık ve yalnızlık sorununa eğilmekle tiyatro kokusunu unutturan bir uyarlama; senaryosunu Kemal Tahir'in yazdığı **Namusum İçin** (1965) köy çevresinde bir ırza tecavüz ve öç alma dramını şiddet ve sadizm gösterisi haline sokup çarpıcı kılan; **Yıldıztepe** (1965) boğucu bir çevrede geçen bir atmosfer araştırması oluyor.

Kırk Küçük Anne (1964), **Halk Çocuğu** (1964), **Fakir Çocuklar** (1966) gibi yabancı kaynak uyarlamaları, **Dağ Başını Duman Almış** (1954) gibi yapay İstiklâl Savaşı filmleri, **Vahşi Sevda** (1966) ya da **Son Gece** (1967) gibi kalıp konular, "Londra'da İngiliz, Fransız ve İsveçli televizyon yıldızlarının iştiraki ile çekilen ilk Türk James Bond filmi" olarak tanıtılan **Altın Çocuk** (1966) bir yana bırakılırsa Ün'ün üzerinde durulacak iki çalışması **Yaprak Dökümü** (1967) ile **Zilli Nazife** (1967) oluyor.

Reşat Nuri Güntekin'in romanından ve basılmamış sahne oyunundan yararlanarak Orhan Kemal-Halit Refiğ ikilisi tarafından senaryo haline getirilen **Yaprak Dökümü** Ün'ü önceki filmlerinden çok daha güç ve çetin bir çalışmaya yöneltiyor. Reşat Nuri'nin yapıtı: *"Tanzimat edebiyatından beri sık sık ele alınan Batılılaşmanın yanlış anlaşılması teması üzerine kurulmuş, yürütülmeye çalışılan Batı özentisi hayatla, gelir arasındaki dengesizlik yüzünden ailenin çözülüşü..."* [50] nü gösteriyordu.

Memduh Ün, bu kez, sorundan çok sorunun getirdiği aile dramı üzerine eğiliyor, aile fertlerini inceliyor, bir düzenin çökmesine neden olan unsurları toplumsal ve tarihsel açıdan incelemekten çok, düzenin çöküşündeki dramatik olayları ve çatışmaları resimlendiriyor, bir çeşit "kapalı" atmosfer araştırmasına girişiyor. Bu nedenlerden ötürü **Yaprak Dökümü** yer yer biçimci ve gerçek bir katılımdan yoksun gibi görünüyor. Yine de yönetmenin, bir hayli karmaşık bir döneminde, en tutarlı çalışmalarından biri oluyor.

Ün'ün aynı yıl içinde çektiği **Zilli Nazife**'de durum tümü ile değişiktir. Değişiktir, çünkü **Zilli Nazife**, aslında, **Avare Mustafa**'nın yapısını tekrarlayan, Mustafa'yı, balıkçı güzeli, erkek kız Zilli Nazife'ye dönüştüren, yanına iki kız arkadaşını da katıp bir üçlü oluşturan bir yeni çevirimden başka bir şey değildir.

49. Turhan Gürkan: **Türk Sineması Nereye Gidiyor**, Pazar, Sayı 520, 20 Eylül 1966.
50. Cevdet Kudret: **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman**, Cilt 2, Varlık Yayınları, 1967.

1967 yılı Memduh Ün'ün, sayısal olarak, son verimli yılı oluyor. Yıl içinde dört film yöneten Ün, artık yıldan yıla birer, ikişer en fazla üçer filmin yapımcılığını ve/veya yönetmenliğini üstlenecektir. 1968-1986 yılları arasında yalnızca, değişik türden 22 film imzalar.

1971'de Ün yeniden kendini tekrarlamayı deniyor ve sinemacılığını kanıtlamış olan **Üç Arkadaş'ı** renkli olarak çekiyor. Gerek sinema alanının genel durumunun gerekse yapımcılığının gitgide ağır basması ile Memduh Ün bundan böyle, her döneme uygun filmler çekecektir ya da Fatma Girik'e uygun tasarılara girişecektir.

Bunlardan, Fatma Girik-Cüneyt Arkın ikilisini bir araya getiren, **Murat ile Nazlı** (1972) bir kan davası yüzünden aşkları engellenen idealist doktor Murat ile ev kızı Nazlı'nın öyküsünü, Duygu Sağıroğlu'nun bir senaryosundan anlatıyor; **Sezercik Aslan Parçası** (1972) Ayşecik dönemi çocuk filmlerine bir dönüş kaydediyor; **Gönülden Yaralılar** (1973) Fatma Girik-Cüneyt Arkın ve senaryo yazarı Duygu Sağıroğlu üçlüsünü yeniden kurarak; bir soygun, cinayet öyküsüne, suçsuz yere 18 yıl yatan ve neticede öcünü alan bir adamın dramatik macerasına giriyor, eski "kara" filmlerini anımsatan bir tutumla.

Sağıroğlu'nun imzasını taşıyan, kaynağını bir Hint filminde (Çocuklarım İçin) bulan ve Fatma Girik'e, artık uzmanı olduğu ezik, çilekeş ve gayretli Anadolu kadını tipini çizmek olanağını, bir kez daha veren **Toprak Ana** (1973) ile Ün, daha özenli bir yaklaşımla, çevreden çok kişiler (Toprak Ana/Zeliş kadın, oğulları, tefeci Murat Ağa, Ağa'nın kızı) üzerinde durmayı yeğliyor. Memduh Ün'ün Turhan Ün olarak imzaladığı —ve kısmen çektiği— "seks" güldürüsü **Kadınım** (1975), bir Amerikan filminden uyarlanan **Cellat** (1975) ve Türkân Şoray-Kadir İnanır ikilisinin bir araya geldiği, Fosforlu Cevriye'nin "bilinçlenmesi"ni anlatan, denetim yüzünden kılık değiştiren **Cevriyem** (1975) bir yana, Memduh Ün'ün 1970'lerde yönettiği en iddialı ve tutarlı yapıt **Ağrı Dağı Efsanesi** (1975) oluyor.

Yaşar Kemal'in romanından uyarlanan senaryo Duygu Sağıroğlu, Lütfi Akad ve Memduh Ün imzalarını taşıyor. Film, bir yıl sonra, 13. Antalya Film Şenliği'nde, görüntü yönetmeni Gani Turanlı'ya bir ödül kazandırıyor ve Ün için bile zorlu bir çalışma olduğunu her haliyle kanıtlıyor.

"Daha iyisini yapmak, Yaşar Kemal'in tüm lirizmini ve masal havasını sinemaya getirmek için bir dehanın soluğu gerekirdi. Ün ise bir 'dâhi sinemacı' değil, yalnızca işini çok iyi bilen bir profesyoneldir. Onun için **Ağrı Dağı Efsanesi** *bir başeser, yıllarca anılacak bir film değilse bile çok temiz, çok dürüst, çok özenilmiş bir çalışmadır ve sinemamızın bugünkü ortamı içinde de yüz ağartacak bir filmdir."*[51]

51. Atillâ Dorsay: Ağrı Dağı Efsanesi, **Cumhuriyet**, 2 Kasım 1975.

1980-1986 yılları arasında Ün, giderek düşen bir yapım temposu içinde, **Devlet Kuşu**'nu (1980) çekiyor, Orhan Kemal'in romanını üçüncü kez kullanarak ve Kemal Sunal'ın çizgisine uygun bir şekilde yorumlayarak; Sadık Şendil'in **Kanlı Nigâr**'ını (1981) Fatma Girik-Kemal Sunal ikilisine yaraşacak şekilde uyarlıyor; Halit Refiğ'in **Fatma Bacı**'sından bir **Gülsüm Ana** (1982) çıkartıyor; "yeni çevirim" olarak **Üç Tekerlekli Bisiklet**'e (1964) kaynak olan Orhan Kemal'in romanından uyarlama **Kaçak**'a (1982) ve Chaplin'den bol esintiler taşıyan Kemal Sunal'lı **Garip**'e (1986) de imzasını atıyor.

3

Yeni Kuşak

1960'ların ortalarında yeni, genç ya da "daha genç" bir yönetmen kuşağı sinemaya giriyor ve kısa süre içinde, aşırı bir "etiketleme" gayreti yüzünden, biraz Fransız "Yeni Dalga" akımının özentisiyle, "Yeni Kuşak" olarak tanıtılıyor.

Aslında ilk filmlerini 1963'te imzalayan Tarık Dursun Kakınç (1931), Feyzi Tuna (1939), Zeki Ökten (1941) ve Ferit Ceylan (1935-1973), bir yıl sonra yönetmenliğe başlayan Tunç Başaran (1938) ve Remzi Jöntürk (1936-1987), 1965'te diziye katılan Erdoğan Tokatlı (1939), Bilge Olgaç (1940), Duygu Sağıroğlu (1932) ve ertesi yıl çileli bir sinema macerasına başlayan Alp Zeki Heper (1939-1984) arasında pek fazla ortak nokta yoktu. Olsa olsa 30'u aşmayan ya da biraz aşan bir yaş ortalaması vardı.

Her birinin oluşumu, hazırlığı, amacı, birikimi ve nitelikleri değişikti. Genel anlamda onları birleştiren tek şey sinema yapmak, sinemacı olmak tutkusu idi. Tüm bu genç yönetmenler sinemaya kolayca girebildiler, filmler yönetebildiler, kişisel çıkışlarla bir ilgi uyandırabildiler, oysa amaçları henüz şekillenmiş değildi, sinema anlayışları ve sinema dilleri de öyle. Kimi tutunabildi, kimi ödün verdi, kimi bir süre sonra çekildi, kimi de bir çeşit kurban oldu.

TARIK DURSUN KAKINÇ

Tarık Dursun K. yönetmenliğe yazarlıktan geliyor; öykü, roman, senaryo ve eleştiri yazarlığından. 1931 İzmir doğumlu Kakınç, 1950'lerde sinema yazarlığına başlıyor, 1957'de **Düşman Yolları Kesti**'nin senaryosuna imza atıyor, Osman Seden, Hulki Saner, Orhan Elmas gibi yönetmenlerin yardımcılığını da yapıyor.

Tarık Dursun K.'nın, dört yıl sürecek olan yönetmenlik serüveni **Aramıza Kan Girdi** (1962) ile başlıyor.

Sezer Tansuğ'un yorumu ile: "***Aramıza Kan Girdi*** *adını taşıyan filmi dil açısından Batı sinemasına en yaklaşmış örnek, üstelik Batı'nın en genç akımlarıyla ilişkide olan bir örnek olarak gösterebilirim. Malum seyirci için hazırlanmış hikâyesi bütün bütüne uy-*



Kelebekler Çift Uçar, 1964 DURSUN. Ahmet Mekin, Ayla Kaya.

durma olan bu film Türk sinemasında en ileri anlatım ustalığının temsilcisi olarak dikkat çekicidir. Vurdulu kırdılı, bol öpüşmeli bir film bu, ama önemi yok böyle olmasının, çünkü Tarık Dursun göz dolduran, ferah, plastik unsurlara sahip mekânlar içinde, tabii bir oyun, hareketli bir kamera ile en canlı en kıvrak biçimde anlatıyor bu hikâyeyi".[52]

Aramıza Kan Girdi kahramanları ve öykünün kuruluşu ile bir çeşit Mickey Spillane filmidir. Türün klasiklerine, özellikle Robert Aldrich'in sinemasına uygun. Ve Tarık Dursun K.'nın sinema dili, mekân değerlendirmesi, çerçeveleme duygusu örneklerini Amerikan sinemasında bulduğu gibi, Osman Seden'in sinemasında da buluyor.

Senaryosunu Cengiz Tuncer'in yazdığı **Korkusuz Kabadayı** (1963) benzer bir şablon üzerinde kurulmuştur. Mekânlar ustalıkla seçiliyor, görüntü düzeni, plastik malzemenin kullanılışı yer yer çarpıcılık kazanıyor, şiddet, gerilim ve cinsellik bolca kullanılıyor. Fakat, sonuçta rahatlıkla izlenilen bir biçim denemesinden, bir "atraksiyon" sinemasından öteye gitmiyor.

İki "kara film"den sonra Kakınç tür değiştiriyor, Orhan Hançerlioğlu'nun bir senaryosundan **Kelebekler Çift Uçar**'ı (1964) çekiyor, kendi öykülerinin dünyasına yakın bir çevre içinde, kişilerine içtenlikle yaklaşarak. Bu aşk filmini başka bir "kara film" izli-



Aramıza Kan Girdi, 1962, DURSUN. Mehmet Ali Akpınar, Eşref Kolçak.

52. Sezer Tansuğ: Tarık Dursun'un İlk Filmi, **Yedıtepe**, Sayı 82, 11 Mart 1963.

yor; bir soygun olayını ayrıntılarıyla izleyen **Cehennem Arkadaşları** (1964). Bu ara Tarık Dursun K. bir bankanın hesabına ve Nurhan Şener ile birlikte, bilim kurgusal bir çocuk masalını da çekiyor: **Aydede'ye Gidiyoruz** (1964).

Kakınç'ın yönetmen olarak imzaladığı son filmi —Kakınç sinema ile ilişkisini koparmayacak, senaryo yazarı olarak zaman zaman tekrar dönecektir— çileli bir Yılmaz Güney filmi oluyor, **Yaralı Kartal** (1965); gerek yapım koşullarından gelen zorlamalardan gerek çekimdeki tutarsızlıklar yüzünden çileli bir filmdir bu.



ZEKİ ÖKTEN

1941'de İstanbul'da doğan, Haydarpaşa Lisesi'ni bitirip 1960'ta yönetmen yardımcısı olarak sinemaya giren, Nişan Hançer ve İlhan Engin ile çalışan Ökten, yönetmen olarak ilk filmini (**Ölüm Pazarı**)

1963'te çekiyor, fakat oldukça hazırlıksız olduğunu sezerek yeniden yönetmen yardımcılığına geçiyor. Lütfi Akad, Memduh Ün ve özellikle Atıf Yılmaz ile on yıla yakın bir süre çalıştıktan sonra 1972'de yeniden alıcının arkasına geçiyor.

Ökten, böylece, "yeni kuşak"tan "yeni sinema"ya geçiyor...

FEYZİ TUNA

1939'da Balıkesir'de doğan, bir süre İzmir Ticari ve İktisadi İlimler Akademisi'nde okuyan, sinemaya set işçisi olarak giren, Semih Evin'in çok kısa bir süre için yardımcılığını yapan Feyzi Tuna, ilk filmi olan ve senaryosunu Erdoğan Tokatlı ile birlikte yazdığı **Aşka Su-**



Cehennem Arkadaşları, 1964, DURSUN. Cüneyt Arkın, Pervin Par.

sayanlar (1963) ile sinema çevresinde ilgi uyandırıyor, sinema yazarlarının desteğini kazanıyor. Tuna'nın bu ilk filmi çileli bir film oluyor, genç yönetmenin çektiği son bölüm yapımcı tarafından kabul edilmiyor, yeni bir son çekiliyor (başka bir yönetmen tarafından) ve **Aşka Susayanlar** ticari bir başarısızlıkla karşılaşıyor.

Aşka Susayanlar, çıkış noktasını Vincente Minnelli'nin "Aşk Uğruna/Some Came Running" filminden alan bir uyarlamadır. Özlem ve duygu ile dolup taşar. Tuna'nın görsel bir imgeye ve bir sinemacı potansiyeline sahip olduğunu kanıtlamaktadır fakat o dönem seyircisi (ve o dönem öykü anlayışı) için, ters gelen bir öyküyü işlemektedir. Duygusallığı, insancıllığı, anlatımı bile kalıplara alışkın olanlara yabancı düşmektedir.

Aşk, sevgi, dostluk teması üzerinde kuruludur **Aşka Susayanlar**; ailesi tarafından anlaşılmayan, ailesi ile bağları kopmuş bir kaptan, Anadolu'dan İstanbul'a göç eden bir emekçi ve çaresiz, deneyimsiz, genç bir fahişe... Olay bu üçlü arasında oluşur, iki erkeğin aynı kadına (fahişeye) âşık olması konuyu perçinler. Kız, belâlısı tarafından bir lunaparkta vurulunca geriye iki erkek arasında, buruk anılarla beslenen salt bir dostluk kalır.

Filmin anti-kahramanları içtenlikle anlatılır, izlenir, yaşamın ölü zamanları değerlendirilir. Tuna, sonraki filmlerinde bağlanacağı şiddet tutkusundan burada hiçbir iz göstermez, perdeyi aşan ölçülü bir duygu ile öyküsünü anlatır. Temelde uyarlamanın yerlileştirilme çabası yüzeyde kalmıştır.Kentsoylu çevrenin kişileri iğreti ve yapaydır, kişilerin gerçek boyutları duyguların, duygusal bağların dışında belirsizdir.

Bu ilk çıkışından sonra iki yıl işsiz kalan ve Memduh Ün'ün yardımcılığını yapan Feyzi Tuna 1965'te, Halit Refiğ'in bir senaryosundan, **Yasak Sokaklar** ile ikinci bir çıkış yapıyor. Bu ikinci çalışmasında Tuna gitgide sağlamlaşan bir anlatımla karşımıza çıkıyor: iki genç çetenin karşılaşmaları, motosikletli sahneler, kalabalıklar son derece profesyonel bir yaklaşım ve rahatlıkla hallediliyor.

Aynı yıl yönetmen bir polis filmine başlıyor; **Ölümün Ücreti,** fakat yapımcısı ile çıkan anlaşmazlıklar yüzünden film Tuna'nın yardımcısı Cevat Şahiner tarafından tamamlanıyor.

Yasak Sokaklar'dan sonra Feyzi Tuna sinema çevresinde tutunabilmek için iyice direniyor. Az film çekiyor, fakat her birinde bir anlatım, bir tür ve giderek çevre sorununu halletmeye çalışıyor. Amerikan sinemasının denizcilik filmlerinden esinlenen **Denizciler Geliyor**'dan (1966) sonra John Sturges'in "Profesyoneller/The Professionals"ından yola çıkan **Devlerin İntikamı**'nı (1967) yönetiyor, önceki çalışmalarında pek belli olmayan bir şiddetle. **Devlerin İntikamı** bir çeşit yerli "Western" havasına giriyor, kötü ağası, ağadan kaçan sevgililer, onları geri getirmek için peşlerine düşen dürüst fedailer ile. Fakat biçimin sağlamlığı, kişilerin verilişi, yabancılaşan bu köy filminin özündeki yapaylıklan rahatça örtüyor.

1967'de Feyzi Tuna değişik türden iki film daha yönetiyor: **Silahları Ellerinde Öldüler** ve **Gecekondu Peşinde**. Bunlardan, yine kaynağını bir Amerikan filminden alan ilki, dostluk, arkadaşlık üzerine kuruluyor; toplumun ezdiği, kurtuluşu ve direnişi kanunsuz işlerde arayan kişilerin öyküsüdür bu. Ne kişiler, ne de ilişkiler pek yeni değil, fakat tümü, türün kalıpları dahilinde, inandırıcı bir şekilde veriliyor. İkincisi ise "ısmarlama" bir filmdir, konut sorunundan yola çıkıp grotesk bir korku-heyecan taşlamasına varıyor, yönetmene pek uymayan bir hava içinde.

Sonraki yıllarda piyasanın o dönemdeki tutumuna uygun olarak yabancı film uyarlamaları birbirini izliyor: Jean-Pierre Melville'in "Samurai/Le Samourai"ından **Tek Kurşun** (1968), Marlon Brando'nun defalarca kullanılan "Aşk ve İntikam/One-Eyed Jacks"ından **Dağların Kartalı** (1970), Dostoyevski'nin "Beyaz Geceler"inden (ve Chaplin'in "Şehir Işıkları/City Lights"ından) Nejat Uygur'a uygun şekle sokulan bir **Cafer Bey İyi ve Kibar** (1971), Frank Capra'nın "Elmacı Kadın/A Pocketful of Miracles"ından Yıldız Kenter'li bir **Elmacı Kadın** (1971) gibi.

Bu arada, Turgut Demirağ'ın hesabına, Demirağ'ın yönetmen olarak en tutarlı filmi sayılan **Fato-Ya İstiklal Ya Ölüm**'ün (1969) bir ikinci çevirimine de imzasını atıyor.

Bir güldürü, **Yavru ile Kâtip** (1971), iki "seks avantür", **Kurşunla Selamlarım** (1971) ve **Belâ Mustafa** (1972), durgun



Yasak Sokaklar, 1965, TUNA, Engin İnal başta.

bir **Ezo Gelin**'den (1973) sonra Feyzi Tuna yeni bir döneme giriyor **Kızgın Toprak** (1973) ile.

Osman Şahin'in kısa bir öyküsünden alınan, konuşmalarını Tarık Dursun K.'nın yazdığı **Kızgın Toprak** ile Tuna yeniden kırsal alana dönüyor, oysa bu bir olgunluk dönemi dönüşüdür, uyarlama konularının, şiddet tutkusunun, biçim-anlatım arayışlarının izlerini derinden derine taşıyan bir sinemacı olgunluğunun.

Bir tutku öyküsüdür **Kızgın Toprak**, töreleri deşen, erkek/kadın ilişkileri üzerine eğilen, köylü/ağa çatışmasını izleyip ağa kişiliğini artık klasik sayılan tiplemesinden çıkarıp daha doğal bir görünüm ve açı içine yerleştirmeyi amaçlayan (ve bu yüzden eleştirilen) bir çalışma oluyor. Yönetmenin, duyarlı olmakla birlikte, yer yer patlamalı anlatımı, son bölümdeki "Western" havasına karşın, pazar bölümündeki belgesel ırza geçme sahnesinde doğalcı ve yer yer duygulu, hatta şiirsel olmayı biliyor. En önemlisi, tüm bu çeşitlemelerin içinde, anlatım akışını ve sağlamlığını yitirmiyor.

Enayi (1974) ile bir Arap filminden yola çıkıp ısmarlama bir melodrama imzasını atan Tuna, bunu izleyen ve senaryosu Tarık Dursun K. ile Vural Pakel'e ait olan **Ana Kurban Can Kurban**'da (1975) **Kızgın Toprak**'tan bir hayli uzak kalıyor.

Bu son kırsal bölge filminden sonra Feyzi Tuna, yaklaşık olarak dört yıl boyunca sinemadan uzak kalıyor, foto-roman yönetmenliğine geçiyor ve Aziz Nesin'i konu edinen 25 dakikalık bir belgesel çekiyor, **Çağdaş Nasrettin Hoca**. 1978'de çektiği **Seninle Son Defa** ile de bir önceki döneminin dünyasını sanki genel bir revizyondan geçiriyor.

Seninle Son Defa'da, Selim İleri'nin bir senaryosundan, yine bir tutku olayını inceliyor ve bu kez Tuna tüm dikkatini bir kadın kişiliği üzerinde merkezleştiriyor. Kentsoylu bir kadın bu, Kıbrıs'ta yaşayan çağdaş, mutsuz bir çeşit Madam Bovary. Ve sonu da, olanaksız aşkı da aynı derecede trajik oluyor. Anlatım açısından film Tuna'nın artık kendine özgü bir anlatıma sahip olduğunu ve bu anlatımı sayesinde kişilerin ruhbilimsel boyutlarını daha vurucu, giderek inandırıcı bir yaklaşım ve yorumla açıklayabilme noktasına vardığını ortaya koyuyordu.

Tuna için: *"Devrim, devrimcilik furyasında eğilip kalan **Seninle Son Defa** kentsoylu bir kadının hayatı daha bilinçle kavrama noktasına gelince içine düştüğü dramı anlatmaya çalışmaktadır. Süs bitkisi dışında bir işlevi olabileceğini kanıtlamaya kalkınca dünya başına yıkılacaktır. Olağan bir aşk öyküsü çerçevesinde, kentsoylu ahlak değerlerini, evlilik kurumunu ilerletmeye çalışan bir filmdi."* [53]

Seninle Son Defa'yı, dört yıllık bir ara ile, senaryosunu Selim İleri ile birlikte yazdığı **Seni Kalbime Gömdüm** (1982) izliyor. Ya da başka bir mutsuz kentsoylu kadının aşk öyküsü. Yönetmenin an

53. Feyzi Tuna: Seninle Son Defa, **Milliyet Aktüalite**, 11 Mayıs 1980.

lattığı milyoner aile kızı Eylül de yürümeyen bir evlilik yaşamaktadır. Kocasından ayrılıp Bodrum'a geçer ve orada bir ressam ile bir aşk macerası yaşar. Eylül acaba mutluluğu bulmuş mudur? Hayır, çünkü sonuçta kocası ile ressam sevgilisinin aynı çizgide birleştiklerini fark eder...

Kimine göre *"sinemamızda yapılmış en güzel aşk filmlerinden biri"* [54] kimine göre de *"yer yer başarılı"* [55] sayılan bu çalışmasından sonra Feyzi Tuna, 1983'te, TRT hesabına Mithat Cemal Kuntay'ın **Üç İstanbul** romanını 11 bölümlük bir dizi haline getiriyor. Geniş kapsamlı bu ilk "çağ" TV dizisini Tuna başarılı bir şekilde67 gerçekleştiriyor. Fakat dizi yer yer kesintilere uğruyor, basında yankılara, yönetmenin protestosuna neden oluyor.

Bu ilk TV macerasından sonra Feyzi Tuna, ana-kız arasına giren bir köy delikanlısını anlatan ve Necati Cumalı'nın "Öç" adlı öyküsünden uyarlanan **Tutku**'yu (1984) çekiyor.

*"**Tutku**, ayrıntılı psikolojik irdelemeyi, insana birey olarak boyutlu biçimde yaklaşmayı, köy filminin genelde kaba çizgili yaklaşımı içine yerleştiren değişik, yürekli bir çalışma, ilginç, başarılı bir film... Kent filmi tavrıyla köy filmi yapmak, bizce hayli yürekli bir çıkış."* [56]

1985'te Tuna iki film yönetiyor, **Bir Kadın Bir Hayat** ve Sabahattin Ali'nin romanından uyarladığı **Kuyucaklı Yusuf.** Bunlardan senaryosu Feyzi Tuna, Pınar Kür ve Bülent Oran tarafından hazırlanan —ve Tuna ile Kür arasında tartışmalara yol açan— ilki, Türkân Şoray-Cihan Ünal ikilisini yeniden bir araya getiren film, Tuna'nın daha önceki çalışmalarına eklenen bir "ilişki" araştırmasıdır. Çevre yine kentsoylu, inceleme konusu evlilik kurumu, mutsuzluk/mutluluk ve tutarlı bir ilişki kurabilmenin olanakları/olanaksızları oluyor. **Kuyucaklı Yusuf** ise büyük bir ciddiyet içinde gerçekleştirilen bir edebi yapıt uyarlamasıdır ve **Üç İstanbul** deneyinden çıkan Tuna'nın bir çağı rahatlıkla yansıtabileceğini, kişilerini o çağa uygun ruhbilimsel bir yaklaşımla çizebileceğini ortaya koymaktadır. Bir bakıma Tuna'nın son yıllardaki sinemasını özetleyen bir filmdir **Kuyucaklı Yusuf**, gerek yönetmenin edebiyat/sinema ikilemine yaklaşması ve yorumlaması açısından, gerek bu kez seçtiği yalın, duru fakat yerine göre duygulu, yerine göre coşkulu ya da şiddetli anlatımı ile.

FERİT CEYLAN

İstanbul doğumlu Ferit Ceylan (1935-1973) sinemaya 1952'de görüntü yönetmeni olarak giriyor. Set işçiliği de yapıyor, yönetmen yardımcısı oluyor ve Şinasi Özonuk, Hicri Akbaşlı, Asaf Tengiz ve

54. Atillâ Dorsay: Topluma Çarpıp Tuzla Buz olan Aşklar, **Cumhuriyet**, 15 Ekim 1982.
55. Aydın Sayman: Seni Kalbime Gömdüm, **Hürriyet Gösteri**, Sayı 24, Kasım 1982.
56. Atillâ Dorsay: Köy Dekorunda Kent Filmi, **Cumhuriyet**, 11 Ocak 1985.

Baki Çallıoğlu gibi yönetmenlerin yanında yetişiyor. Ceylan sürekli olarak zor ve sınırlı koşullarla film çekebilen, tutku ile hareket eden, Yılmaz Güney'in etkisi ile de adeta öncü bir "öç alma" isteğinde olan, fakat bir hayli "naif" sinema yapan bir yönetmendir.

Ferit Ceylan'ın yönettiği ve senaryosunu Yılmaz Güney ile yazdığı **İkisi de Cesurdu** (1964) Güney'e uygun düşünülen başka bir yabancı film uyarlaması oluyor. Aynı yıl çektiği **Her Gün Ölmektense** (1964) de Güney'in bir senaryosuna dayanıyor.

Ceylan'ın şiddet dolu başkaldırma sineması aslında Güney'in bir "yansıması"ndan başka şey değildir; ezilen ,öfkeli kişileri ve patlamaları ile. Fakat Ceylan da, o dönemin birçok genç teknikerleri gibi, çalışmalannı olanaksızlıklarla, küçük yapımevleri için çekim zorlukları içinde gerçekleştiriyor.

1964-1972 yılları arasında Ceylan, kimi büyük kentte kimi kırsal bölgede geçen on kadar film yönetiyor; **Kanlı Buğday** (1965) ve **17.nci Yolcu**'da (1965) Yılmaz Güney ile çalışıyor, sonraki yıllarda ezilenlerin çilesini, karşı koymalarını işleyen **Fakirin Memet** (1966), **Kaçak** (1968), **Karanlık Yollar** (1968), **Cezaları Ölümdü** (1969), **Kan ve Tabanca** (1970), **Şeytana Uyduk Bir Kere** (1971) gibi filmler çekiyor. Genç yaşta ölen Ferit Ceylan'ın son çalışması ise umut dolu bir ad taşıyan **Tekrar Güneş Doğacak** (1972) oluyor.

TUNÇ BAŞARAN

1938'de İstanbul'da doğan, Vefa Lisesi'nde ve Edebiyat Fakültesi'nde öğrenim gören, sinemacı olabilmek için Memduh Ün'e başvuran, dört yıl boyunca Ün'ün yanında yönetmen yardımcısı olarak çalışan Başaran kısa sürede piyasanın kurallarına en rahat şekilde uyan, her tür konuyu çekebilen bir "genç sinema" temsilcisi oluyor.

1964-1973 yılları arasında Tunç Başaran 36 kadar film yönetiyor, **Hayat Kavgası** (1964) ile başlıyor ve özellikle yabancı film uyarlamalarına bağlanarak çalışmalarını sürdürüyor. 1964'te John Sturges'in "Yedi Silahşörler/The Magnificent Seven"ından alınan ve Kıbrıs olaylarıyla bağlantılanan, Yılmaz Güney'in de rol aldığı **On Korkusuz Adam**'ı yönetiyor. Kıbrıs'ta Rum çetecilerinin saldırılarına ve vahşetine hedef olan bir köyü savunmak için Antalya'dan yola çıkan bu **On Korkusuz Adam**'ı, Başaran geniş çapta bir "yeniden çevirim" yöntemine dayanarak baştan sona kadar hiç aksamayan bir tempo ile çekiyor. Film, aşınlıklanna ve yüzeysel tiplerine rağmen tutuluyor ve ertesi yıl, filmde Yılmaz Güney'in çizdiği "Konyakçı" tipinden ve George Stevens'in "Vadiler Arslanı/Shane" filminden yararlanarak **Konyakçı**'yı çekiyor.

Bu ilk çalışmaları arasında yönetmenin en iddialı ve en düzgün çalışması, Müşfik Kenter'in son derece başanlı oyunu ile desteklenen,

Orhan Kemal'den uyarladığı **Murtaza** (1965) oluyor. Başaran artık, çağdaşları arasında, en çok film çeken yönetmenlerden, teknikerlerden biri durumuna geliyor ve rahatlıkla tarihsel filmden melodrama, kara filmden duygusal güldürüye geçiyor. **On Korkusuz Adam**'ın ticari başarısını tekrarlayabilmek umuduyla, Milli Mücadele yıllarında geçen, senaryosu Halit Çapın ve yapımcı Recep Ekicigil'e ait olan **On Korkusuz Kadın**'ı (1965) yönetiyor ve bir dizi uyarlama ile devam ediyor:

Michael Curtiz'in "Vatan Kurtaran Aslan/Robin Hood"undan uyarlanan bir başka **Vatan Kurtaran Aslan** (1966), Truman Capote'un "In Cool Blood" romanından **Büyük Kin** (1967), Alexandre Dumas'nın "Üç Silahşörler"inden **Kara Davut** (1967), Tay Garnett'in 1930'lardan kalma "One Way Passage/Tek Yönlü Yol"undan **Elveda** (1967), William Wellman'ın "Gönüllü Kahraman/Beau Geste"inden **Gönüllü Kahramanlar** (1968) gibi.

Sonraki yıllarda Başaran dinsel filmlere (**Hazreti Ali,** 1969), Tarkan dizisinin ilk örneğine (**Tarkan,** 1969), güldürülere (**Cafer Bey,** 1970), fantastik kahramanlı maceralara (**Demir Yumruk Devler Geliyor,**1970), ikinci çevirimlere (**Küçük Hanımın Şoförü,**1970), masal filmlerine ("The Wizard of Oz"dan uyarlanan **Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde,** 1972), yerli "Western"lere (**Şehvet,** 1972), köy filmlerine (**Koza Gelin,** 1972) imzasını atıyor ve 1973'te sinemadan ayrılıp reklam filmi yönetmenliğine geçiyor. [57]

REMZİ CONTÜRK

1936'da Erzincan'da doğan ve 1987'de bir araba kazasında ölen Remzi Contürk de Tunç Başaran'ın ticari çizgisini izliyor. Kuleli Askeri Lisesi'nde okuyan Contürk, sinemaya set işçisi olarak giriyor, yönetmen yardımcılığına geçip, uzun süre Süreyya Duru ile çalışıyor (zaman zaman ikinci yönetmen olarak). 1964-1986 yılları arasında 65 kadar film yönetiyor Contürk, bir kısmının senaryolarını yazıyor, bazılarında ise oyunculuk yapıyor.

1965'te, ilk iki filmini yönettikten sonra, "Sinemaya yerli hikâye, şiir ve derinlemesine kişiler" getirmek amacında olduğunu açıklayan genç yönetmenin ilk çalışmaları "Çirkin Kral" filmleri oluyor. Contürk, Yılmaz Güney ile **Mağrur ve Sefil** (1965), **Beyaz Atlı Adam** (1965), **Silahlara Veda** (1966), **At Hırsızı Banu** (1967), **Eşkıya Celladı** (1967) gibi filmler çekiyor.

Contürk bir teknikerdir, zaman zaman gerekli yapım olanaklarını kullanabiliyor (özellikle Duru Film'deki çalışmalarında), zaman zaman eldekilerle yetiniyor. Ve tabii her furyaya katılıyor.

Remzi Contürk ikinci çevirimler de yönetiyor (**Bir Şoförün Gizli**

57. Tunç Başaran'ın sinemaya dönüşü, 1987 Antalya Film Şenliği'nde jüri özel ödülünü kazanan "Biri ve Diğerleri" ile oluyor.

Defteri, 1967), "Western"ler (**Cango**, **Ölüm Süvarisi**, 1967),yabancı kaynak uyarlamaları (**Yaralı Kalp/Demirhane Müdürü**, 1969) tarihsel filmler (**Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri**, 1971), melodramlar (**Hasret**, 1971), dinsel filmler (**Pir Sultan Abdal**, 1973), bir dizi de Kıbrıs filmi (**Kahramanlar/Bayrak**, 1974; **Göç**, 1974; **Hora Geliyor, Hora**, 1976) vb.

1980'lerde sürdürdüğü çalışmalar —hiç bir zaman aşamadığı orta düzeyde— "arabesk"i de kapsıyor, (İbrahim Tatlıses ile **Çile**, 1980, Hayri Şahin ile **Acı Gerçekler**, 1981), Cüneyt Arkın'lı macera ve dramlara uzanıyor: **Destan**, 1980; **Takip**, 1981; **Unutulmayanlar**, 1981).

Remzi Contürk, kazaya kurban gittiğinde, Banu Alkan'ın oynayacağı bir **Venüs** tasarısı üzerinde çalışıyordu...

ERDOĞAN TOKATLI

Aşka Susayanlar'ın senaryo yazarı Erdoğan Tokatlı 1939'da Denizli'de doğuyor. Birkaç arkadaşıyla birlikte, öğrenimini yaptığı Galatasaray Lisesi'nin Sinema Kulübü'nü kuruyor ve sinema yazarlığına geçiyor (Pazar Postası, Akşam, Tanin). Sinemaya, yönetmen yardımcısı olarak, ağabeyi Atillâ Tokatlı'nın yönettiği **Denize İnen Sokak** ile giriyor.

Memduh Ün, Orhan Aksoy, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerle çalıştıktan sonra, Tokatlı ilk filmine 1965'te imzasını atıyor: Ayşe Şasa'nın senaryosunu yazdığı **Son Kuşlar.**

Son Kuşlar iki gencin aşkını içtenlikli ve lirik bir dille aktardığı için ilk anda ilgi çekiyor: "***Son Kuşlar****'ın bizce en önemli yanı"* diye yazıyordu Coşkun Şensoy, *"Üsküdar'da oturan orta halli ailenin düzeni ve milyoner kısmetler dışında bir aşk hikâyesi çevresinde gelişen psikolojik olayları şehir yaşayışı içinde incelemesidir. Şehir ha-yatının gerçekleri içinde herhangi günlük bir olay belki bu kadar basit değildir. Ama, Türk sinemasının, sinemadan anlar geçinenler için, duygulu, ölçülü, hatta bilgili bir film."* [58]

Yönetmen ise filmini ve uyguladığı anlatımı şöyle açıklıyordu: "***Son Kuşlar*** *için romantik gerçekçilik deyimi kullanılabilir. Zaten mizanseni de belli bir anlatım üçgeni içinde düşündüm: küçük kız, mühendis ve ben. Bazı olayları küçük kızın görüş açısından (Romantik bir yorumlama tabii, sübjektif bir yorum). Bazan da ben, ikisinden kurtulup geriye çekilmeye çalıştım. Böylece seyirciye onların görmediği bazı gerçekleri anlatmaya çalıştım. Biraz şey gibi, klasik romandaki düz ve gerçekçi anlatımla modern romandaki psikolojik gelişmelerin belli bir denge içinde kaynaştırılması gibi."* [59]

Göklerdeki Sevgili, 1966, CONTÜRK, Cüneyt Arkın.



58. Coşkun Şensoy: Son Kuşlar, **Ses**, Sayı 5, 28 Kasım 1966.
59. Agâh Özgüç: Erdoğan Tokatlı ile 'Son Kuşlar' Üzerinde Bir Konuşma, **Sinema 65**, Sayı 9, Eylül 1965.





Gel Barışalım, 1964, TOKATLI. Hayri Caner, Bedia Muvahhit, Senih Orkan, Ulvi Uras, Kenan Pars, Neriman Köksal.



Tokatlı'nın yönetmen olarak imza attığı ikinci film **Eşrefpaşalı** (1966), Güney'in bir senaryosundan, bir Yılmaz Güney filmi oluyor. **Eşrefpaşalı**'dan sonra Erdoğan Tokatlı sinemayı bırakıp fotoroman çekimlerini yeğliyor ve tekrar kameranın arkasına geçtiğinde, beş yıllık bir aradan sonra enflasyon sinemasının yöntemlerine ayak uydurmak zorunda kalıyor. Fotoroman çekimlerinden edindiği hızlı çalışma ve çerçeveleme duygusu ile Tokatlı 1971-1973 yılları arasında dokuz kadar film yönetiyor, uyarlamalardan (**Konuşan Katır, At Hırsızı,** 1971; **Biz Belâyı Severiz,** 1972), bol hareketli macera ve "gang" filmlerine geçerek (**Üç Öfkeli Adam,** 1971; **Bin Aşk Bin Ölüm,** 1972; **Fırtına Kemal,** 1972; **Tek Kollu Bayram,** 1973) ve senaryolar yazarak (**Nasreddin Hoca,** 1971).

1973'te Erdoğan Tokatlı tekrar sinemayı, daha doğrusu yönetmenliği bırakıyor, fotoromanlara dönüyor, daha sonra Ümit Elçi ile birlikte bir şirket kurarak, dış pazarlamaya, ortak-yapımcılığa, giderek video'ya yöneliyor.

On yıllık bir aradan sonra Tokatlı, 1984'te, yeniden yönetmen olarak senaryosunu Macit Koper'in yazdığı **Fidan** ile sinemaya dönüyor. **Fidan**'da Erdoğan Tokatlı, eski akıcı anlatımı ile, bir seyyar köfteci ile, çağdaşlaşmak isteyen disko tutkunu, dans tutkunu kızının öyküsünü bir kuşak çatışması, bir örf çatışması perspektifi içinde anlatıyor. Bu dönüş filmi, çizgisi yer yer pek belli olmayan öyküsü ile, pek başarılı sayılmıyor ve ertesi yıl, daha özenli bir çalışma ve oyuncu yönetimi ile, klasik bir kuruluşa dayanan, senar-

yosunu yine Macit Koper'in yazdığı, **Seyyid'i** (1985) çekiyor.

Seyyid'te bir kan davası yüzünden 12 yıl hapis yatan bir adamla âşık olduğu pavyon konsomatrisinin kötü biten aşkı anlatılıyor. Öykünün kalıplaşmış malzemesine (kan davası, kenar mahalle pavyonu, cinayet suçlusu, hayat kadını, gelinlik, kana bulanan nikâh, silahlı çatışma) karşın, Tokatlı, öyküyü ve kişileri daha çok sahne düzeni ve görsel kompozisyon açısından değerlendiriyor, çok az mekânın içinde (genel bir sahne olarak mahalle, ayrıntıları olarak dükkân, pavyon, Seyyid'in evi, Hacer'in evi, sokaklar) oyunu kurarak ve yönlendirerek.

Bu tek mekân anlayışı ve kullanılışı, Safa Önal'ın bir konusundan kaynaklanan, Kemal Tahir'in "Göl İnsanları"ndan yola çıkan, **Güneşe Köprü**'de (1986) çok daha belli ve işlevsel oluyor. Tokatlı düz bir olayı, 7-8 kişi, bir kumsal ve iki kulübe ile, tiplemeye önem vererek, büyük bir rahatlık içinde, çok az tekrara düşerek hallediyor. Olay, bir kum iskelesinde, yedi erkek ile bir kadını kapsıyor aşınlığa kaçmadan, daima bir umut kapısı bırakarak.

Erdoğan Tokatlı 1986 yılını, Oktay Akbal'dan uyarladığı **Suçumuz İnsan Olmak** ve **Sıcak Tatlı Yaz** ile kapatıyor. İlki ile biraz "edebiyat" kokan bir film yapıyor, fakat Akbal'ın tüm duygu dozunu, burukluğunu vermeyi başararak.

BİLGE OLGAÇ

1940 doğumlu Bilge Olgaç, 1960'ların ortalarında ilk filmlerini yönetenler arasına bir kadın yönetmen, hatta bu genç sinemacıların tek kadın yönetmeni olarak katılıyor. Sinemaya girişi bir film öyküsü ile oluyor. Memduh Ün'ün yönettiği **Kısmetin En Güzeli** (1962) ile. Olgaç böylece ilkin Memduh Ün ile çalışıyor, sonra da İhan Engin'in, Halit Refiğ'in ve Hasan Kazankaya'nın yönetmen yardımcılığını yapıyor. 1965'te Olgaç ilk filmini de Kazankaya Film'e çekiyor: senaryosunu Yücel Uçanoğlu'nun yazdığı, başrolünü Yılmaz Güney'in oynadığı **Üçünüzü de Mıhlarım.** Bu genç kadın yönetmenin ilk filmi şiddet dolu ve hızlı bir "erkek filmi" oluyor. Olgaç bu ilk denemesini başarıyor; en azından o dönemin (ve Kazankaya'nın yapım düzeninin) dar bütçeli sinemasının kurallarına uygun şekilde çekiyor, öyle ki ikinci filmi, **Krallar Kralı** (1965) da bir Yılmaz Güney filmi oluyor, üstelik Güney'in yazdığı bir senaryodan.

1965-1975 yılları arasında Bilge Olgaç kimi iddialar taşıyan, kimi ticari kalıplardan ayrılmayan filmleri imzalıyor; **Nikâhsızlar** (1966) ile ilginç, gerçeklerden yana olan bir çalışma veriyor, **Silahsız Dövüşelim** (1967) ve **Kanunsuz Topraklar**'da (1967) konu bakımından bazı çıkmazlara giriyor; **Dertli Gönlüm**'de (1969), **Beyaz Geceler**'i anımsatan bir öykü ile, bir çeşit şiirsellik deniyor.

1970'te Olgaç, Kerim Korcan'ın romanından, kadınsız bir film çekiyor, bir hapishanenin kapalı dünyası içindeki **Linç** filmi 1970



Kaşık Düşmanı, 1984
OLGAÇ. Perihan Savaş, Halil Ergun

Adana Altın Koza Film Şenliği'nde 4 ödül kazanıyor: en iyi üçüncü film, en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni (Ali Yaver) ve en iyi stüdyo çalışması (Lâle Film) için.

Aynı yıl Stefan Zweig'ın bir romanını Türkân Şoray'a uyarlıyor (**Merhamet**), bol hareketli, şiddet dozu yüksek konulardan hiç kaçınmıyor (**Üçünüze Bir Mezar,** 1971; **Kanlı Öç,** 1972), kırsal bölge sorunlarına (**Açlık,** 1974) ve melodramlara (**Bacım,** 1974) yabancı kalmıyor.

1975'te, Yılmaz Güney'in bir senaryosundan, devrimci bir filmi imzalıyor Olgaç, **Bir Gün Mutlaka.** Amacı: *"Toplumun çeşitli kesimleri ile, işçi, öğrenci ve emekçiler arasındaki ilişkileri, çelişkileri yansıtmak, yaşam savaşına yeni bir gözle bakmak..."* [60] olan film, hem Olgaç'ın çalışması hem Güney'in senaryosu açısından, gerek siyasal film örneği olarak gerekse belgesel yaklaşımı ile (gösteriler, mitingler, yürüyüşler) gerçekleri yansıtmıyor değildi. Bu yüzden de film sansürde takılıyor, kesiliyor, sonunda Danıştay kararı ile gösterime çıkabiliyor. Nedir ki siyasal yönü genelde uzun monologlar ve sloganlar ile halledilyor, sinemasal nitelikleri ise amacının altında kalıyor.

Bir Gün Mutlaka'dan sonra Bilge Olgaç sinemadan ayrılıyor, on yıl süreyle reklam filmciliği ile uğraşıyor ve sonunda (Başaran gibi, Tokatlı gibi) tekrar konulu filmlere dönüyor.

Olgaç'ın sinemaya dönüş filmi —ki sinemaya dönen yönetmen on yıllık reklamcılığın ona kazandırdığı tecrübenin izlerini de taşıyor— gerçek bir olaydan kaynaklanan **Kaşık Düşmanı** (1984) oluyor.

"Kaşık Düşmanı, *kadının mal gibi alınıp satıldığı, hem bir üretim*

60. Birgün Mutlaka, **Ses Dergisi**, Sayı 42, 18 Ekim 1975.

aracı, hem de kaşık düşmanı gözüyle bakıldığı, başlık parasının egemen evlenme töresi olduğu bir toplumsal yapıyı taşlıyor, değişik bir öykü kuruluşu içinde izlenebilir bir film oluyor. Olgaç'ın başarısı, yineleyeyim, biçim olarak gülmeceye dayalı bir akıcılığı yakalayabilmiş olmasıdır."[61]

1980'de Danacıobası köyünde bir düğün esnasında tüp patlaması sonucunda meydana gelen bir faciadan bir töre taşlaması çıkartan **Kaşık Düşmanı**, 1984 Antalya Film Şenliği'nde iki ödül (en başarılı üçüncü film ve en başarılı senaryo) kazandığı gibi, yurt dışında da (7. Uluslararası Kadın Filmleri Şenliği'nde birincilik ve basın özel ödülleri) ilgi uyarıdırıyor.

Bir Amerikan filminden ("Çocuklarımı Kim Sevecek/Who Will Love My Children") uyarlanan **Yavrularım'ı** (1985) bir yana bırakırsak, Olgaç'ın yönettiği ikinci bir kırsal bölge filmi (**Gülüşan**, 1985) yine töre üzerine, kuma sorunu üzerine kuruluyor ve Osman Şahin'in öyküsünü kadın duyarlığı ile yorumlayarak, yer yer şiirsel boyutlar katabiliyor. Başka bir "kadın filmi" de, Muzaffer İzgü'nün romanından kaynaklanan, **Üç Halka 25** (1986) oluyor; küçük bir kasabada geçen, kasabayı adeta bir "erkekler dünyası" gibi gören, bu kasabaya gelen halkacı bir kızla geri zekâlı bir delikanlının öyküsünü anlatan.

DUYGU SAĞIROĞLU

1932'de Trabzon'da doğan, 1956'da dekorcu olarak tiyatroya geçen ve üç yıl sonra dekor çalışmalarını sinemaya da aktaran (**Karacaoğlan'ın Kara Sevdası**) Duygu Sağıroğlu'nun sinema macerası olaylı başlıyor. Sansürce yasaklanan, gösterime giremeyen ilk filmi **Bitmeyen Yol** (1965) ile Sağıroğlu yer yer doğalcı, yer yer lirik bir gerçekçilik deneyine giriyor ve —bugün yeniden değerlendirildiğinde— bir yirmi yol sonraki "yeni sinema"nın adeta ön örneğini ortaya koyuyor.

*"**Bitmeyen Yol**'un konusu, köylerinden koparak şehre göçen yoksul Anadolu insanlarının, büyük şehirde, gecekondu düzeni içinde ve çevresinde sürdürdükleri hayattır. Bu hayattaki çileli ezikliği hem göstermek, hem eleştirmek amacını güden tema, emeğin sömürü karşısında, halkın sosyal adaletsizlik karşısındaki yenikliğini, geleceğe açılan şuurlamanın kesin bir aşaması olarak işler.*

Filmdeki sosyal eleştiri, bir bildiri ve çağrı heyecanı taşır, bu yüzden yer yer tasvir ile eleştiri birbirini zorlar, sınırlar."[62]

Sağıroğlu'nun gerçeğe ve gerçeklere yaklaşımındaki lirizmden yana çizgisi şiddeti, şiirselliği, özlemle özentiyi bir araya getiren **Ben**

61. Nezih Coş: Kaşık Düşmanı, **Video Sinema**, Sayı 12, Haziran 1985.
62. Ayşe Şasa: Bitmeyen Yol ve Gerçeklik Sınavı, **Ulusal Sinema**, Sayı 3/4, 22 Kasım1968.

Öldükçe Yaşarım'da (1965) başka bir açıklıkla belirginleşiyor, üstelik bir Yılmaz Güney filmi olarak.

"... Ahmet köyden büyük kente gelen, işportacılığı deneyen, ilk günden parasını ve tezgâhını çaldırtan, polisçe tutuklanan nihayet bir barın fedaisi olan ve silahına sarılan, bu ara bir dansöz kıza gönlünü kaptıran 'ezik' bir delikanlıdır. Ya da, Güney'in bir on yıl öncesi çizgisinde, Çirkin Kral'ın bir yüzeyde bilinçlenmesidir. Yüzeyde diyoruz çünkü öykü, aslında, 'büyük kent-küçük insan, ezilen insan, eyleme geçmek zorunda olan insan' ikilisini fazla bir özgünlük taşımadan sürdürmektedir, yer yer ticari endişelerle. Oysa ***Bitmeyen Yol****'dan kalan bir heyecanla, Sağıroğlu ikinci bir 'gerçekçilik sınavı'ndan (Ayşe Şasa'nın deyimiyle) geçtiğinden kişilerine bir sıcaklık getirmeyi biliyor. Salt kişilerine değil, kullanacağı çevreye de (filmin başlangıç bölümleri)her ne kadar biçimcilikten yana çıkıyor, zaman zaman, süslü bir anlatım kullanıyorsa da."*[63]

Sağıroğlu'nun ilk filmleri bir kişiliğin damgasını taşıyor hiç kuşkusuz, fakat bu kişilik zamanla —ve sinemada kalabilmek savaşı içinde— ödün vermeye zorlanıyor. **Kanlı Mezar**'da (1966) yönetmen eski eser kaçakçılığını ele alıyor, bir sonraki **Nuh'un Gemisi**'nde (1966) soyut bir havaya bürünen aşk öyküsüne kaçıyor, herkes gibi uyarlama furyasına katılıyor (**Her Zaman Kalbimdesin,** 1967).

Yönetmen olarak sinemada kaldığı12 yıl içinde Sağıroğlu 18 kadar filme imzasını atıyor ve gitgide ticari sinemanın tüm tuzaklarına kayıyor, aşırı melodramlar (**Meçhul Kadın,** 1970), bol nutuklu ve atraksiyonlu tarihsel filmler (**Vatan ve Namık Kemal,** 1969), halk masalları (**Leyla ile Mecnun,** 1972), Kıbrıs filmleri (**Önce Vatan,** 1974) çekiyor.

Sağıroğlu'nun yönetmen olarak imzasını attığı son film ise Cüneyt Arkın'a uygun bir kahramanlık macerası oluyor (**Korkusuz Cengâver,** 1976) ve bir süre daha Duygu Sağıroğlu, sinemadan tümü ile kopmaksızın, çalışmalarını senaryo yazan olarak sürdürüyor.

ALP ZEKİ HEPER

1960'ların ikinci yarısında sinemaya geçen yeni yönetmenler arasında en şanssızı 1939'da İstanbul'da doğan, Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra İsviçre'ye geçip Lausanne sinemateğinde çalışan ve sinema öğrenimini Paris'te IDHEC'te (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques/ Yüksek Sinema Öğrenimi Enstitüsü) yaptıktan sonra Türkiye'ye dönüp sinema çevresine giren Alp Zeki Heper oluyor.

Bir Kadın adlı kısa filmi ile IDHEC ödülünü, **Şafak** adlı ikinci kısa filmi ile hem IDHEC ödülünü hem de Avusturya Kültür Bakanlığı'nın

63.Giovanni Scognamillo: Duygu Sağıroğlu'nun **Ben Öldükçe Yaşarım** senaryosuna önsöz, Göl Yayınları, İstanbul 1976.

ödülünü (1963) kazanmış olan Heper, Türkiye'ye dönüşünde ilkin Lütfi Akad'ın yanında yönetmen yardımcısı olarak çalışıyor, sonradan kendi yapım şirketini kuruyor. Heper'in ilk filmi olan, Buñuel'in ve gerçeküstücü akımın soyut ve ruhbilimsel etkilerini taşıyan, Freudvari cinsel bunalımlar üzerine kurulu **Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri** (1966) Film Kontrol Komisyonu tarafından müstehcen diye tümü ile reddediliyor.

*"**Soluk Gece**'de aşkla, yani özgürlükle, baskıyı, şiddeti, işkenceyi karşı karşıya getirmeye çalışmıştım: Anılarla ilgili, zor anlatımlı olan bir filmdi. Sevginin, tutkunun, işkenceyi, baskıyı yok etmesini dilemiştim. Özgürlüğün delice bir sevgi olduğunu düşünüyordum. Öyle simgelemeye çalışmıştım özgürlüğü. Müstehcenlikle suçlandım."*[84]

Heper tüm olanaklarını kullanarak çalışmalarını sürdürüyor. Gerçeküstücü sinemadan toplumsal taşlama diyebileceğimiz **Dolmuş Şoförü**'ne (1967) geçiyor, bu kez iki "yıldız" oyuncu kullanarak (Fatma Girik, İzzet Günay), fakat sonuç ticari bir başarısızlık oluyor. Yeniden ve başka bir yıldız oyuncu ile (Cüneyt Arkın) daha "ticari" olabileceğini düşündüğü bir kırsal bölge, bir "eşkiya" filmini çekiyor (**Eşkıya Halil/Haydut,** 1968) ve ilk kez bir gösterim ve dağıtım olanağına kavuşuyor. Aynı yıl Heper son filmini yönetiyor, **Kara Battalın Acısı.** Bizans kalesinin onarımında çalışan, genç bir Rum kızının katli ile suçlanan, suçsuz yere idam edilen bir Türk delikanlısının öyküsünü anlatıyor, Doğu/Batı çatışması üzerinde durmak amacı ile.

Alp Zeki Heper'in çalışmaları gerek dağıtımcı bulamadıklarından, gerek denetim yüzünden ya da kendi içerik ve öz karmaşıklıklarından ötürü seyirciye, sinemalara pek ulaşamıyorlar. Yönetmen üç yıllık çileli ve "lanetli" bir sinema serüveninden sonra çekilmek zorunda kalıyor ve uzun süre bir rahatsızlıktan sonra 1984'de ölüyor.

1960'larda sinemaya geçen bu "genç kuşak"ın toplu macerası, bu maceraya katılanlara beslenen tüm ümitlere rağmen genelde olumsuz sonuçlarla kapanıyor. Aslında bu genç, yeni kuşak olayı bir "olay" olmaktan uzaktı, bir çeşit rastlantı idi sadece. Aynı yıllarda bir dizi genç sinemacı, kimi daha genç kimi daha az genç, film çekmeye koyuluyorlar. Çoğu, mesleki olarak ağır ödünler vermek pahasına tutunmasına tutunuyor, fakat sinemada kalabilmiş olmaları sonucu değiştirmiyor. Sinemacı (yönetmen) olmak tutkusu onları, şu ya da bu yoldan, alıcının arkasına yerleştiriyor, onlara mesleklerini öğretiyor. Kimi, sonuçta, dar bütçeli yapımlara sığınıyor, kimi furyalardan yararlanıyor, kimi yönetmenliğini sürdürebilmek, arada bir şeyler söyleyebilmek için türden türe geçiyor, kimi ise çekilip daha uygun bir zamanı bekliyor.

Kimi gerçekten yetenekli bir sinemacı olduğunu ilk baştan kanıtlıyor, kimi hazırlıksız giriyor, kimi hevesini alıp çekiliyor, kimi de bu mesleğin ve koşullarının kurbanı oluyor.

4

Ticarîlik ve Ötesi..

1960-1986 yılları arasında Türkiye'de çevrilen 4428 uzun metrajlı konulu filmi, 19'u yabancı 276'sı yerli olmak üzere, 295 yönetmen çekiyor. Bunlardan bazılarını önceki bölümlerde gördük, bazılarını da sonraki bölümlerde göreceğiz. Bunların arasında ayırımlar yapmak, kategoriler oluşturmak, kimini seçip kiminden hiç söz etmemek ne denli sakıncalı ise, tümünden söz etmek de bir o kadar olanaksız, üstelik bu çalışmanın kapsamını aşacak boyuttadır. Kaldı ki, tarihsel bir yaklaşım içinde, üzerinde durulması gereken, Türk sinemasına, bu sinemanın atak yapmasına, gelişmesine, daha iyiye gitmesine katkıda bulunanlardır. Yine de, Türk sinemasını tarafsız bir açıdan ve bir bütün olarak ele almak amacında olan bir tutum içinde bakıldığında, bu sinemaya damgalarını basan az sayıda nitelikli yönetmenler, gerçek yaratıcılar bir yana, Türk sinemasının gerçek fizyonomisini az çok ayrıntılı bir şekilde çizmek istediğimizde salt yaratıcı, daha az yaratıcı olanları değil de, sürekli olmasa da çıkışlar yapan, umutlar taşıyan, mesleklerini iyi bilen, profesyonel olan ya da —başkalarının açtığı yoldan— sinemayı şekillendiren yönetmenlerden, özellikle teknikerlerden de söz etmek, en azından bazı çalışmalarına değinmek kanımızca zorunludur.

Konuyu ve kişileri toparlamak açısından bu yönetmenleri, bir hayli keyfi de olsa, dört ayrı gruba ayırabiliriz:

a) Yapımcı yönetmenler,
b) Oyuncu yönetmenler,
c) Teknikerler,
d) Ve diğerleri.

Yapımcı-yönetmenler ile tekniker yönetmenler arasındaki temel farkı da şu şekilde ifade edebiliriz: yapımcı-yönetmen, yapımını her açıdan kontrolü altında tuttuğundan, hem sinema çevresinin kural ve eğilimlerini izler hem de bunları, kendince, empoze eder. Tekniker ise (bir memur yönetmen kimliği altında) empoze edilen, geçerli sayılan kuralları ya da günün popüler türlerini uygular.

Oyuncu yönetmenleri ayrı tutmamız bunların, az sayıda olsalar bile, salt teknik sorunları halletmenin, bir anlatımı sürdürmenin ötesinde kendi tecrübe ve oluşumlarından kaynaklanan başka bir

boyut, bir oyuncu boyutu getirmelerindendir.Ve "diğerleri" ise, ya kategori dışında kalanlar ya da her kategori-den bir şeyler edinenlerdir...

YAPIMCI YÖNETMENLER

MUZAFFER ARSLAN

1921'de İzmir'de doğan ve Edebiyat Fakültesi'nde okuyan Muzaffer Arslan sinemaya, tiyatro (İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1945-1958) oyunculuğundan geliyor. İlk yönetmenlik deneylerini 1950'lerin ikinci yarısında yapan Arslan 1964'te kendi yapım şirketini (Sine-Film) kurup ticari sinemanın az sayıda ürün veren, her tasarısına kılı kırk yaran bir tutumla eğilen ve her filmi ile "gişe"de başarılı olmasını bilen bir yapımcı-yönetmeni olarak çalışmalarını 1975'e kadar sürdürüp sonra sinemadan ayrılıyor.

Ankara Ekspresi'nin (1970) ikinci çevirimi ile aynı yıl Antalya Film Şenliği'nde en başarılı film, yönetmen ve senaryo ödüllerini alan Muzaffer Arslan'ın 1962 ile1975 yılları arasında yönettiği 9 kadar filmin her biri —güldürü olsun, melodram olsun— özellikle yıldız oyunculara önem veren (başta Türkân Şoray olmak üzere) yapımlardır; **Kahveci Güzeli,** 1968; **Arım Balım Peteğim,** 1970; **Ağlıyorum,** 1973, vb. gibi.

Arslan'ın yapımcı olarak benimsediği çizgi, piyasa kuralları içinde, herhangi bir özgünlük taşımamakla birlikte —ki yönetmenliği için de aynı şey söylenebilir— kuralları ve denenmiş formülleri kullanmakta çoğu kez şaşmaz bir önsezi ile ticari başarıya ulaşması, "popüler" sinemada bir örnek sayılmaktadır.



Billur Köşk, 1962, ARSLAN. Göksel Arsoy, Türkân Şoray

TURGUT DEMİRAĞ

Sinemaya yapımcı ve yönetmen olarak 1945'te giren Turgut Demirağ da, çalışmalarını 1970'lerin başlarına kadar sürdürüyor. Ticari kaygıların ötesinde Demirağ, piyasa kalıplarına, tutkunu olduğu Batılı sinema kalıplarını da karıştırıyor. Bir taraftan, ticari gayelerle bir dizi güldürü çekerken (**Cumbadan Rumbaya,** 1961; **Kocamın Nişanlısı,** 1965; **Kadın Avcıları,** 1966) öte yandan, Albay Nusret Eraslan ile birlikte ve ordunun geniş desteği ile, üstünyapım niteliklerini taşıyan fakat düz bir resimlendirmenin ötesine geçmeyen **Çanakkale Aslanları**'nı (1964) yönetiyor.

Yapımcı ve yönetmen olarak ilk filmi olan **Bir Dağ Masalı**'nı (1946), bu kez renkli olarak yeniden çeviriyor Demirağ (1967), **Aşk ve Kin** (1965) ile erotizme geniş bir yer ayıran, düş sahneleri ile desteklenen, bir hayli çizgi dışı kalan bir melodram veriyor ve Türkân Şoray'lı bir **Abbase Sultan** (1969) yönetiyor.

Ayrı Dünyalar'da (1969) İstanbul kenti dekoru içinde geçen bir



çocuk filmini deneyen yönetmen, **Aynı Yolun Yolcusu**'nda (1972) —Leo Mc Carey'in "Yolumdan Giderken/Going My Way" filminden— çağdaş bir papazın öyküsünden ve Amerika'da bulunduğu yıllarda çalıştığı bir filmden yola çıkarak, çağdaş bir imam öyküsünü anlatıyor.

Son filmi olan **Üç Kızgın Cengâver**'den (1971) sonra Turgut Demirağ Amerika'ya yerleşiyor ve 1987'de Los Angeles'te ölüyor.

SÜREYYA DURU

1930'da İstanbul'da doğan ve Galatasaray Lisesi'nde öğrenim gören Süreyya Duru sinemanın içinde yetişiyor, ilk adımlarını babası Naci Duru'nun 1949'da kurduğu Duru Film'de atıyor, özellikle yapım ile uğraşıyor (**Beyaz Mendil**) giderek kendi yapım şirketini (Murat Film) kuruyor.

Süreyya Duru ilk filmini 1961'de yönetiyor (**İstanbul'da Aşk Başkadır**) ve 1974'e kadar filmlerini piyasada geçerli olan tür ve kalıplar üzerinde kuruyor: roman uyarlamaları (**Yakılacak Kitap,** 1963; **Döner Ayna,** 1964; **Dağları Bekleyen Kız,** 1968; **Yakılacak Kitap,** 1968), güldürüler (**Şoför Nebahat ve Kızı,**



Dişi Örümcek, 1963, DURU.
Ayfer Koray, Müşfik Kenter.

1964; **Şoför Nebahat Bizde Kabahat,** 1965; **Şoför Nebahat,** 1970), tarihsel kahramanlık filmleri (**Malkoçoğlu,**1966; **Malkoçoğlu Krallara Karşı,** 1967; **Malkoçoğlu Kara Korsan,** 1968; **Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor,** 1969; **Selahattin Eyyubi,** 1970) gibi.

Yapımcılığın getirdiği zorunlukla Süreyya Duru, dönemden döneme film piyasasındaki dalgalanmaları izliyor, masal filmlerinin tutulduğu yıllarda masallar çekiyor (**Keloğlan,** 1971; **Sinderella Kül Kedisi,** 1971), dinsel film (**Rabia,** 1973), hatta seks güldürüleri bile çekiyor (**Azgın Bakireler,** 1975).

Süreyya Duru, sonunda, **Bedrana** (1974) ile ilk gerçek çıkışını yapıyor, Bekir Yıldız'ın bir öyküsüne ve İhsan Yüce'nin bir senaryosuna dayanarak; gerek yurt içinde (II. Antalya Film Şenliği'nde en başarılı ikinci film) gerek yurt dışında (Karlovy Vary Film Şenliği'nde GİDALO ödülü) ödüllendiriliyor ve sözü edilen, üzerinde durulan "toplumcu" bir sinemacı oluyor.

Bedrana gösterime girdiğinde *"Sinemamızda gerçekçiliğin yeni zaferi"*[65] sayılmaktan başka, Bekir Yıldız-Vedat Türkali-Süreyya Duru üçlüsünden ilkinin getirdiği Doğu gerçekçiliğini, ikincisinin senaryo yazarı tecrübesini ve üçüncüsünün artık profesyonelleşmiş anlatımını dengeli bir şekilde birleştiriyor ve kendi tarzında bir prototip oluşturuyor. En azından, sonraki yıllarda, özellikle yurt dışı şenliklerinde değerlendirilen kimi "naif" kimi de "egzotik" kırsal bölge yapıtlarının bir öncüsü oluyor.

Süreyya Duru, **Bedrana** ile başlattığı bu dönemi **Kara Çarşaflı Gelin** (1975) ile sürdürüyor. Senaryosu Vedat Türkali'ye, özgün öyküsü Bekir Yıldız'a ait olan **Kara Çarşaflı Gelin** üç kez sansüre takılıyor, ancak Danıştay kararı ile gösterime girebiliyor ve 1977'de yapılan 14. Antalya Film Şenliği'nde en başarılı film, en başarılı senaryo ve en başarılı kadın oyuncu (Semra Özdamar) ödüllerini kazanıyor.

Toprak ağası/köylü çatışması üzerinde kurulu öyküyü Süreyya Duru, **Bedrana**'daki gerçekçi/doğalcı çizgisine uygun şekilde anlatıyor. Onat Kutlar'ın yorumu ile: *"Filmin bir mükemmellik örneği olmadığı ortadadır, ama bu da başka özellikleri yüzünden gene esere katkıda bulunan bir özellik durumuna gelmektedir. Güneydoğu köylüsünün acı, sert yaşam gerçeklerini içtenlikle ve gösterişsiz bir sinema diliyle vermeyi deneyen yazar-senarist-yönetmen üçlüsü, yeni ve usta bir sinema dilini değil, belgeselin yalınlığını ve içtenliğini yeğlemişlerdir. Filmde herşey işlevsel/fonksiyoneldir"*[66]



Bu iki Güneydoğu filminden sonra Süreyya Duru toplumcu bir kent filmine imzasını atıyor; Vedat Türkali'nin bir senaryosundan, **Güneşli Bataklık** (1977).

Güneşli Bataklık bir olay ve çatışma bolluğu içinde ilerliyor ve

65. Atilla Dorsay: Bedrana, **Cumhuriyet**, 6 Kasım 1974.
66. Onat Kutlar: Bedrana, **Milliyet Sanat**, Sayı 179, 9 Nisan 1976.



Bedrana, 1974, DURU. Perihan Savaş ortada.

şematik tiplemelerden (daha doğrusu katıksız prototiplerden) kurtulamıyor. Zengin işverenin sekreterliğini yapan Zehra, ailesinin bitmeyen istekleri karşısında bunalan, hırslı ve fırsatçı Halil, daha güçlü olabilmek için herkesi ezip geçen Cemal, sessiz sedasız mücadelesini sürdüren ve grevcilerin başına geçen Gümüşhaneli gibi... Ve bunların etrafında dönen çeşitli kişiler, iş adamları, emekçiler, kiralık katiller..

1977'de çevrilen **Güneşli Bataklık** iki yıl sonra gösterime girebiliyor ve bu yüzden biraz geç kalmış oluyor siyasal film niteliği ile. Bu ara sinema çevresi de genel ortamın çizgisine uygun değişiklikler geçiriyor ve 1968'de dört film çevirebilen Duru 1976-1986 yılları arasında sadece altı film verebiliyor: **Güneşli Bataklık**'tan iki yıl sonra çektiği ve Necati Cumalı'nın aynı adlı sahne oyunundan uyarladığı **Derya Gülü** (1979); beş yıllık bir aradan sonra Remzi Contürk ile birlikte yönettiği **Geçim Otobüsü** (1984); yine iki yıllık bir aradan sonra imzasını attığı **Fatmagül'ün Suçu Ne?** (1986) ve **Uzun Bir Gece** (1986).



Senaryosunu Vedat Türkali'nin imzaladığı **Fatmagül'ün Suçu Ne?** bir ırza tecavüz olayı ile başlayıp, bir bilinçleme ile çözümünü bulmaktadır. Arada "lekelenen kız" ile "tecavüz suçu"nu başkasının adına kabul eden ve kızla evlenmek zorunda kalan delikanlı arasındaki ilişki işleniyor ve film "sürpriz" bir final ile bitiyor. Bir kez daha "tecavüz" ve "suç" sorunları ele alınıyor, gelenek eleştirisi ve insan ilişkileri öykünün temelini oluşturuyor. Necati Cumalı'nın bir öyküsünden ve Macit Koper'in bir senaryosundan hareket eden

Uzun Bir Gece ise:

"... Önce geleneksel davranış biçimine uygun olarak, bir çift çizmeyle küheylan bir ata ve bunların oluşturduğu erkeğe vurulan kadını filminin merkezine alıyor. Sonra bu kadın yavaş yavaş bu davranış biçiminin kendine biçtiği trajediyi farkediyor ve başı dik ama ne olacağını bilmeksizin erkeğe bağımlı dünyadan yürüyüp geçiyor. Bu sonda, ne öyle birdenbire bilinçlenip kadın hakları militanı kesilme var, ne de sulu gözlü bir melodram. Bu sadece yaşanmış, hissedilmiş bir öykü." [67]

1988'de Süreyya Duru son filmi olan **Ada**'yı çekmekte iken ölüyor.

YILMAZ DURU

1933'te Adana'da doğan Yılmaz Duru sinemaya "genç" oyuncu olarak giriyor (**İki Ateş Arasında**, 1954). Operetten ve dansçılıktan gelmedir Duru ve on yıl sürece oyunculuğunu sürdürerek 1966'da yönetmen olarak ilk filmini çekiyor, kendi yapım şirketini (Tura Film) kuruyor.

Yapımcı-yönetmen ve oyuncu olarak Yılmaz Duru'nun başlıca çalışmaları 1966-1977 yılları arasında yer alıyor. Sonraki on yılda Yılmaz Duru çalışmalarını daha çok ortak yapımlara ve yabancı film getiriciliğine yöneltecektir. 1984'te, yönetmenliğe bir dönüş yaparak, başrolünü Bülent Ersoy'un oynadığı **Acı Ekmek**'i çekecektir.

Yılmaz Duru 1966/1977 dönemi içinde yönetmen olarak, bir kısmı eşi Sabahat Duru'nun senaryolarına dayanan, kimi kırsal alanda geçen ve bir gerçekçilik amacı taşıyan, kimi büyük kent dramı olan çalışmalara imzasını atıyor. Yılmaz Duru'nun iki filminde (**Büyük Cellâtlar**, 1967; **İnce Cumalı**, 1967) oynayan Yılmaz Güney'in etkisi Duru'nun bu yıllardaki yaklaşımında açıkça görülmektedir.

1966'da, Duru'nun yönettiği **Zalimler** dördüncü Antalya Film Şenliği'nde en iyi film ve en iyi yönetmen ödüllerini kazanıyor, bir yıl sonra, aynı şenlikte, Duru **İnce Cumalı** için aynı ödülleri kazanıyor. Altıncı Antalya Film Şenliği'nde ise kendi yönettiği, senaryosunu eşinin yazdığı **Bin Yıllık Yol** ile en iyi ikinci film ve en iyi senaryo ödüllerini alıyor.

22 yıl içinde Yılmaz Duru 33 kadar film yönetiyor, genelde gerçeğe yakın temalar işleyerek, fakat zaman zaman "naif"likten yana kaçan anlatımı ile çalışmasına pek bir özellik kazandıramıyor.

ERTEM EĞİLMEZ

1929 İstanbul doğumlu Ertem Eğilmez sinemaya yayıncılıktan

67. İbrahim Altınsay: Uzun Bir Gece, **Güncel Sinema**, Sayı 1, 1987.

(Çağlayan Yayınevi) geliyor, Nahit Ataman ile birlikte kendi yapım şirketini (Arzu Film) kuruyor ve 1964'te bir güldürü olan ilk filmini yönetiyor (**Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi**). Eğilmez, yönetmen olarak aslında, güldürüleri yeğliyor (bir ara bir mizah dergisini, **Tef**'i de yayınladığı için), fakat, yapımcılığından dolayı başka türleri de denemekten uzak kalmıyor, gerek roman uyarlamaları(**Senede Bir Gün**, 1965 ve 1971; **Nilgün**, 1968), gerek Milli Mücadele filmleri (Antalya Film Şenliği'nde ödüllendirilen **Bir Millet Uyanıyor**, 1966) gerekse ikinci çevirimler (**İngiliz Kemal**, 1968; **Küçük Hanımefendi**, 1970) ve tabi yabancı kaynak uyarlamaları (**Sürtük**, 1965 ve 1970; **Sürtüğün Kızı**, 1967).

Kendi ifadesi ile: *"Ben sinemada aslında yapımcı olacaktım. Hasbelkader rejisör oldum. Film çekeceğim ama rejisöre verecek param yok. Bari ben çekeyim dedim. Bir acayip film oldu. Çalıştı ama. Bilahare 'Kart horoz' vardır, Sadık Şendil'in ünlü piyesi. Onu Vahi Öz ile çektik. Bu filmi yaptırdım. 1965'ten 72'ye kadar hiç komedi filmi yapmadım, korktum. O zaman benim adım aşk filmlerinin ünlü yönetmeniydi. 7 sene bazen birbirinden pespaye, bazen içinde iyileri olan, bazen aşağılığın aşağılığı filmler yaptım. 72'de çaresizlikten bir gülmeceye bulaştım. O başarılı olunca da o gün bugündür gülmeceden başka film çevirmedim."* [68]

Eğilmez, gerçekten, film çeke çeke —ve görüntü yönetmeni Kriton İlyadis'in yakın desteği ile— mesleğini iyice öğreniyor ve **Canım Kardeşim** (1973) ile olumlu bir çıkış yaptıktan sonra kendini tümü ile güldürüye vererek bir "gelenek" yaratıyor, bir ekip çalışması uygulayarak ve kendi yapım şirketine kalabalık bir oyuncu kadrosunu bağlayarak.

Ertem Eğilmez'in güldürü yönetmeni olarak çıkışını kanıtlayan **Canım Kardeşim**'i Engin Ayça şu şekilde değerlendiriyordu: *"Nihayet sahteliklerden, kalıp durum ve kişilerden, soyutlamalardan arınmış, iddiasız, içten, sıcak, temiz bir film çalışması. Severek, yaşayarak, duyarak, zorlamadan ve zorlanmadan anlatılan bir yaşam kesiti. Gecekondu sakinlerinden iki genç arkadaşın günlük işleri..."* [69]

1973'te Eğilmez, Rıfat Ilgaz'dan uyarlanan **Hababam Sınıfı**'nı çekiyor ve filmin gördüğü büyük ilgi üzerine aynı yıl içinde kabarık ve son derece uyumlu bir oyuncu kadrosunu kullanarak **Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı**'yı veriyor (Tarık Akan, Kemal Sunal, Şener Şen, Adile Naşit, Münir Özkul, Ayşen Gruda). 1976'da **Hababam Sınıfı Uyanıyor**'u, sonraki yıl ise **Hababam Sınıfı Tatilde**'yi çekiyor ve diziyi 1981'de **Hababam Sınıfı Güle Güle** ile kapatıyor.

Ertem Eğilmez, Türk sinemasında egemen güldürü türüne kendine özgü bir mizah anlayışı, çok daha gerçeklerden yana bir yak-

68. Yalçın Pekşen: Duyduk Gördük, **Cumhuriyet**, 25 Ocak 1986.
69. Engin Ayça: Canını Kardeşim, **Yedinci Sanat**, Sayı 3, Mayıs 1979.

laşım ve çoğunlukla güncel sorunlara dönük öyküler getiriyor. Ve bunlarda adeta kendi yetiştirdiği ya da yönlendirdiği üç usta oyuncuyu kullanıyor: Kemal Sunal, İlyas Salman ve Şener Şen.

Kemal Sunal ile çektiği **Süt Kardeşler** (1976) ve **Şabanoğlu Şaban**'da (1977), İlyas Salman'a gerçek başrolünü veren **Erkek Güzeli Sefil Billo** (1979) ve devamı sayılabilecek **Banker Billo**'da (1980), Şener Şen'in "komedyen" niteliklerini iyice ortaya koyan **Namuslu** (1984) ve **Aşık Oldum**'da (1985) Eğilmez biraz buruk ve bol taşlamalı bir güldürü anlayışının değişik örneklerini vermiş oluyor.

*"Eğilmez'in güldürüleri çoğu kez sosyal konularla kaynaşmış bir haldedir. Ama hiç bir zaman güldürü ögesinden hareket edip bir sorunun eleştirisi yapılmaz. Sorunlar, Eğilmez'in sinemasında ancak güldürü dozunu arttıracak motif ve mekân olarak kullanılmaktadır. (***Canım Kardeşim***'de gecekondu semtinin,* **Oh Olsun***'da fabrikanın ve* **Salak Milyoner***'de İstanbul'un kullanılması gibi)."* [70]

SEMİH EVİN

1950'de ilk filmini yöneten, gazetecilikten gelme Semih Evin(1920-1987), 1960'ların başında kendi yapım şirketini kurarak (Roket Film) ticari sinemanın çok sayıda, kendine özgü yöntemler iyle film çeken, 1975'ten sonra sinemadan çekilip reklam filmciliğine kayan "tipik" bir yapımcı yönetmeni oluyor.

1960-1986 dönemini yüze yakın filmle kapatan ve son filmini (**Ağa Bacı**) 1986'da yöneten Evin, çok kısa sürede film çeken, zaman zaman içiçe çekimlere öncülük eden, tüm filmlerinin senaryolarını yazan, hatta genelde, senaryodan çok notlara benzer metinlere dayanarak çeken, çekimde klaket kullanmaya pek önem vermeyen ve filmlerin kurgusunu da kendi yapan bir sinemacı olarak hatırlanmaktadır.

Evin'in ele almadığı tür yok gibi denilebilir: güldürü (**Toto Ali Milyoner**, 1961); efe filmi (**Dağlar Bulutlu Efem**, 1962); uyarlama (**Dünkü Çocuk**, 1965); İstiklâl Savaşı (**Ayyıldız Fedaileri**, 1966); köy filmi (**Yayla Kızı Yıldız**, 1967); klasik uyarlaması (**Don Kişot Sahte Şövalye**, 1971); masal filmi (**Keloğlan ve Yedi Cüceler**, 1971); yerli "Western" (**Şafakta Silah Sesleri**, 1977); seks güldürüsü (**Ben Armudu Dişlerim**, 1975).

MELİH GÜLGEN

1946 İstanbul doğumlu Melih Gülgen sinemaya set işçisi olarak giriyor, yapım yönetmenliği ve yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra 1966'da **Aşkların En Güzeli** ile yönetmen olarak ilk filmini çekiyor, 1972'de ise kendi yapım şirketini (Gülgen Film) kuruyor.

70. Burçak Evren: Ertem Eğilmez Olayı, **Yeni Ortam**, 26 Nisan 1974.



Kadın Berberi, 1963, NANOĞLU. Ayhan Işık, Filiz Akın.

1968/1986 yılları arasında, gerek kendi şirketi gerek başka yapımcıların hesabına, 60'a yakın film yöneten Gülgen daha çok bol hareketli macera filmlerine yöneliyor (**Dadaloğlu**, 1971; **Maskeli Üçler**, 1972; **Haydut Avcısı**, 1972; **Parçala Behçet**, 1975 vb.). Sonraki yıllarda ise, Cüneyt Arkın ile bir ikili kurarak, benzer türden fakat daha düzgünce çekilmiş ve Arkın'ın da ağırlığını taşıyan "Baba" tarzı polisiye konulara yöneliyor (**Babalık**, 1974; **Babanın Oğlu**, 1975).

Melih Gülgen'in belki de en ilginç iki filmi, başrollerini yine Arkın'ın oynadığı ve "devrimci" konuların herkesçe işlendiği bir dönemde çevrilip "toplumcu" bir polisin maceralarını anlatan **Cemli** (1975) ve **Cemli Dönüyor** (1977) oluyor.

1980'den sonra Gülgen, gerek yapımcı gerekse yönetmen olarak "arabesk"e bağlanıyor (**Kardeş Kurşunu**, 1981; **Yıldızlar da Kayar**, 1983; **Acı Sevda**, 1985); 1981'de kendi hesabına çektiği **Düşkünüm Sana**'da, bir assolistin doğuşunu ele alarak, güncel olaylardan yararlanıp gazino çevresini anlatmayı deniyor, daha gerçeklere uygun bir tutumla.

TÜRKER İNANOĞLU

1936 Safranbolu doğumlu Türker İnanoğlu sinemaya, bir rastlantı sonucunda yönetmen yardımcısı olarak 1957'de giriyor (Nişan Hançer, Lütfi Akad). Bir yıl sonra yönetmenliğe geçen (**Belki Bir**



Kötü Tohum, 1963, ÜN. La
Oraloğlu, Nedret Güvenç,
Alev Oraloğlu, Suna Pekuy

Sabah Geleceksin; **Küçük Kahraman/Kanlı Mektup**) İnanoğlu kendi şirketini (Erler Film) kurduktan sonra kısa süre içinde sinema çevresinin en hızlı yapımcı/yönetmenlerinden biri oluyor. Türker İnanoğlu 1960-1969 yılları arasında yapımcı olarak gerçekleştirdiği 64 filmin 57'sini kendi imzalıyor, 1968'de 2, 1970'te ise 9 film çekiyor.

Piyasa kurallarına —geleneksel ticari çizgiyi zaman zaman güncelleştirerek— daima bağlı kalan İnanoğlu 1970'lerin başlarında yönetmen olarak çalışmalarını azaltarak tüm ağırlığını yapımcılığa aktarıyor. 1972-1977 yılları arasında yalnızca üç film yönetiyor, 1977'de **Bizim Kız**'dan sonra yönetmenlikten çekiliyor ve on yıllık bir aradan sonra **Hafız Yusuf Efendi** (1987) ile kameranın arkasına dönüyor.

Diğer yapımcı-yönetmenler gibi İnanoğlu da çeşitli türlere el atıyor, melodramı ve güldürüyü yeğleyerek, gerek bu türlerin gerekse başka türlerin (örneğin, yapımcı olarak imzaladığı **Kara Murat** dizisi) geleneksel çizgisinden ayrılmayarak. Zaman zaman "deney"lere de yanaşıyor, ortak-yapımlara önem veriyor, bir yapımcı olarak birçok "sinemacı" yönetmene olanak tanıyor, kendi değişmez çizgisi içinde.

İnanoğlu, örneğin, **Hancı**'nın (1960 ve 1969) ilk çevirimini yönetiyor, dönemin "yıldız" oyuncuları ile güldürüler (**Çöpçatan**/Eşref Kolçak, 1962; **Küçük Beyefendi**/Göksel Arsoy, 1962; **Bahriyeli Ahmet**/Ayhan Işık, 1963), melodramlar (**Yolcu**/Muhterem Nur, 1963; **Meyhaneci**/Filiz Akın, 1964) çeviriyor, Filiz Akın'dan bir yıldız oyuncu yaratıyor, aynı yöntemi —"çocuk filmleri"

türü içinde— oğlu İlker (Yumurcak) İnanoğlu ile de uyguluyor ve bunu Gülşen Bubikoğlu ile sürdürüyor.

İnanoğlu özgün biçimi olan bir yönetmen değil, kuşkusuz, ticari bir yönetmendir; nedir ki, bir tekniker kadar, öyküsünü aksamayan bir tempo içinde götürmesini biliyor (örneğin, bir Hulki Saner'in durağan anlatımına ve yerinden pek kımıldamayan alıcısına karşılık), iki filmi içiçe çektiğinde bile (**Paşa Kızı, Osmanlı Kabadayısı**, 1967).

1967'de İnanoğlu ilk yerli "western"lerden biri olan **Kader Bağı**'nı imzalıyor (yapımcı olarak ise **Küçük Kovboy**'u kısmen Cinecitta'da çekiyor), roman uyarlamalarından uzak kalmıyor (**Aşka Tövbe**, 1968; **Sabah Yıldızı**, 1968), fakat kendini en çok kadın kahramanlı duygusal güldürülerde buluyor (**Fadime**, 1970; **Cambazhane Gülü**, 1971; **Bizim Kız**, 1977).



Ahtapotun Kolları, 1965, PESEN. Çolpan İlhan, Abdurrahman Palay.

NEVZAT PESEN

1950'lerin ikinci yarısında sinemaya geçenler arasında bir ara umut veren, piyasa kalıplarının dışına çıkmayı deneyen ve bunu bir iki çalışma ile başarabilenler arasında Nevzat Pesen (1924-1973) ayrı bir yer tutmaktadır. İzmir'de doğan, 1957'de kendi yapım şirketini (Pesen Film) kuran, ertesi yıl yönetmen olarak ilk filmini (**Samanyolu**) çeken Pesen, piyasa beğenilerine uygun bir dizi filmden (**Aşk Rüzgârı**, 1960; **Şahane Kadın**, 1961; **Zavallı Necdet**, 1961) sonra 1962'de John Steinbeck'in "Fareler ve İnsanlar/Of Mice and Men"ini uyarlayıp **İkimize Bir Dünya** ile gerek yoksul bir çevreyi gerekse az gelişmiş bir kişiyi inandırıcı bir şekilde vererek beklenmeyen bir çıkışla o dönem sinema yazarlarının dikkatini çekiyor.

Bir sonraki yıl Pesen, ona İstanbul Gazeteciler Cemiyeti Ödülü'nü (1964) kazandıran, **Kötü Tohum**'u çekiyor, Maxwell Anderson'un sahne oyunundan ve Mervyn Le Roy'un filminden yararlanarak. Manisa'dan kalkıp artist olmak için İstanbul'a gelen bir genç kızın öyküsünü anlatan **Ahtapotun Kolları**'nda (1964) ise yönetmen hem sinema çevresinin, hem de büyük kentin doğurduğu tehlikelere yöneliyor, öyküsünü olumlu bir şekilde sonuçlandırıyor ve bu çalışması için İzmir Fuarı Altın Salkım Ödülü ile İstanbul Üniversitesi'nin Film Ödülü'nü kazanıyor.

Pesen'in katkısı bu üç filmle noktalanıyor ve yapımcı/yönetmen sonraki yıllarda, yeniden ticari filmlerine dönüyor (**Posta Güvercini**, 1965; **Karanfilli Kadın**, 1966; **Hırsız Prenses**, 1967; **Mağrur Kadın**, 1970; **Mualla**, 1971) ve 1973 yılında, yapımcılığının bunalımlı bir döneminde intihar ediyor.

HULKİ SANER

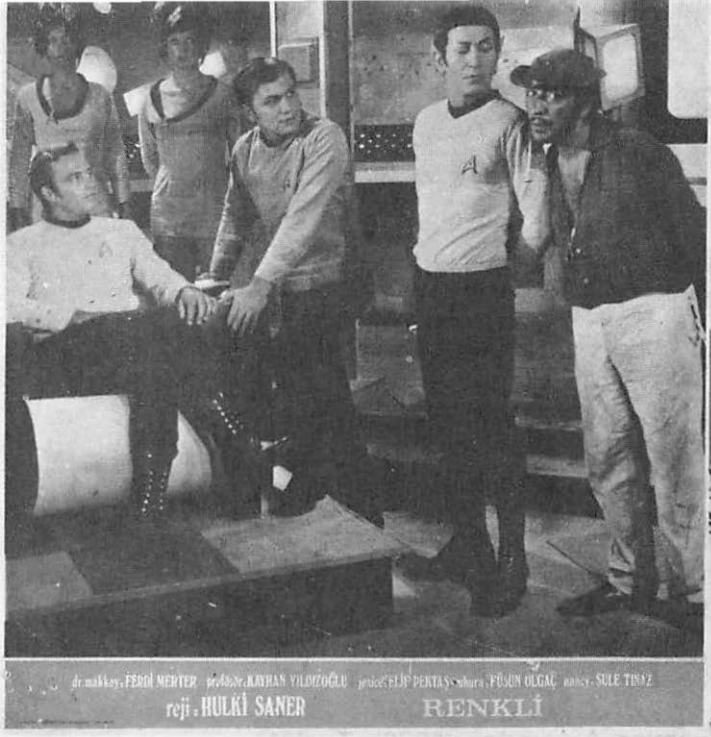
Hulki Saner (İstanbul, 1925) kendi yapım şirketini 1956'da kuruyor (Sanat Film, sonradan Arı Film, Bronz Film ve Saner Film) ve yönetmen olarak ilk filmini (**Sevmek Günah mı?**) iki yıl sonra çekiyor.

1960'dan başlamak üzere yapımcı-yönetmen-senaryo yazarı ve hatta besteci (çünkü Saner, eski bir müzikçi, bir opera sanatçısıdır) olarak çoğu ticari açıdan başarılı 66 film yönetiyor. Anlatıma önem veren bir yönetmen değil Hulki Saner, ilk filmlerinde alıcıyı bir yerde çivileyip geniş bir açı içinde oyuncularının hareketlerini, konuşmalarını, giriş çıkışlarını kaydediyor. Biçim bir sorun değil, amacı seyirciye hoş gelecek, seyirciyi sürükleyebilecek, eğlendirebilecek bir konuyu son noktasına kadar kullanmaktır. Saner özellikle güldürüye bağlanıyor, bir vodvil, bir bulvar tiyatrosu optiği içinde; başka türlerden de kaçınmıyor, dizilere, uyarlamalara önem veriyor, tekrarlardan hiç korkmuyor.

Dizilerden ve "kahraman"lardan yana bir yapımcı-yönetmendir Hulki Saner, ilk "Ayşecik"lerin popüler başarısından sonra "Ayşecik/



Fıstık Gibi Maşallah, 19
SANER, İzzet Günay, Sadr
Alışık, Türkan Şoray.





Turist Ömer Uzay Yolunda, 1973, SANER. Sadri Alışık, Cemil Şahbaz, Erol Amaç.



Zeynep Değirmencioğlu"nun maceralarını **Ayşecik Ateş Parçası** (1962), **Ayşecik Canımın İçi** (1963), **Ayşecik Çıtı Pıtı Kız** (1964), **Ayşecik Cimcime Hanım** (1964), ve **Ayşecik Boş Beşik** (1964) ile sürdürüyor. Saner, yabancı film uyarlamalarının adeta bir savunucusudur (fakat Türk sinemasının enflasyon yıllarında bunu savunan ve uygulayan tek kişi değil) ve bunun örneklerini de sıralıyor: **Nilüfer, Orman Çiçeği**, 1966; **Gol Kralı Cafer**, 1962; **Fıstık Gibi Maşallah**, 1964; **Helal Olsun Ali Abi**, 1963; **Beş Fındıkçı Gelin**, 1966; **Soytarı**, 1965; **Fıstık Gibi**, 1970; **Damdaki Kemancı**, 1972.

Müzikçi olduğundan müzikli güldürülere, bir şarkının etrafında kurulan filmlere geniş bir yer tanır yapımcılığında, örneğin Erol Büyükburç ile çevirdiği **Gençlik Türküsü** (1967), **Kızılcıklar Oldu mu?** (1967), **Bir Damat Aranıyor** (1968), **Sus Sus Kimseler Duymasın** (1968), **Berduş** (1969), **Avare Aşık** (1970), **Öp Beni** (1970) gibi.

Hulki Saner'in güldürü türünde en bilinen ve en uzun süreli başarısı —ki Sadri Alışık ile paylaştığı bir başarıdır bu— Turist Ömer tipi oluyor. Turist Ömer'in çıkış noktası Alışık'ın **Helal Olsun Ali Abi**'de çizdiği bir kompozisyon oluyor; Turist Ömer'in ilk macerası (**Turist Ömer**,1964) seyirci tarafından tutulunca dizi kuruluyor ve 10 yıl devam ediyor. Çoğu kez oturtulmuş bir öykü yoktur, skeçler birbirini izler, anlatım zaman zaman düzensizdir fakat argosu, esprileri ve hareketleri ile Turist Ömer bir dönem güldürü sinemasının kahramanı oluyor, **Turist Ömer Dümenciler Kralı** (1965), **Turist Ömer Almanya'da** (1966), **Turist Ömer Arabistan'da**



Fabrikanın Gülü, 1964, UTKU. Vahi Öz, Muhterem Nur.

(1969), **Turist Ömer Yamyamlar Arasında** (1970), **Turist Ömer Boğa Güreşçisi** (1971) ve **Turist Ömer Uzay Yolunda** (1973) gibi filmlerle.

1975'ten sonra yönetmenliği bırakan, daha sonra video alanına geçen Hulki Saner 1985'te yeniden sinemaya dönüyor (yapımcılığını daha çok video çekimlerine kaydırarak) aynı yöntemleri sürdürerek, aynı oysa zaman aşımına uğramış formüllere bağlı kalarak (**Köfteci Holding**, 1985; **Şalvar Bank**, 1986).

ÜMİT UTKU

Kendi yapım şirketini (Kervan Film) 1958'de kurup aynı yıl **Kır Çiçeği Zeynep** ile yönetmenliğe başlayan ve 1970'te yönetmenlikten çekilen başka bir yapımcı/ senaryo yazarı/ yönetmen Ümit Utku oluyor.

1929'da Mardin'de doğan, Harp Okulu'nu bitiren Utku sinemaya senaryo yazarı olarak giriyor. Yapımcılığı süresince —ve çoğu senaryoları kendi yazarak— 1961/1970 yılları arasında genellikle dar bütçeli ve özellikle Anadolu seyircisine yönelik 30'u aşkın film yönetiyor, (**Kara Yılan**, 1963; **Burçak Tarlası**, 1966; **Allyl Gördüm Allyl**, 1967; **Yara**, 1968; **Sabırtaşı**, 1969 vb.) Bu arada dönemin iki gişe rekortmeni filmine de imzasını atıyor, **Fabrikanın Gülü** (1964) ve devamını teşkil eden **Fabrikanın Şoförü** (1966) ile.

Utku'nun yapımcı olarak imza attığı filmler arasında Yılmaz Güney filmleri de eksik olmuyor. Güney, Ümit Utku'nun aynı zamanda yönetmenliğini yaptığı **Dağların Kurdu/Koçero**'nun (1964) se-

naryosunu da yazıyor, sonraki yıllarda ise Kervan Film'in **Gönül Kuşu**/Hayri Gülnar, 1965; **Anası Yiğit Doğurmuş**/Nazif Kurthan, 1966; **Ve Silahlara Veda**/Remzi Contürk, 1966; **Bomba Kemal**/Nazif Kurthan, gibi filmlerinde oynuyor.

"Arabesk" furyasından çok önce türkücü melodramlarına önem veren Ümit Utku yapımcılıktan ve yönetmenlikten çekildikten sonra özellikle mesleki faaliyetlere ve kurumlara yönelmiştir.

OYUNCU YÖNETMENLER

Oyuncu-yönetmen geleneği Türk sinemasına sessiz dönemde giriyor (Muhsin Ertuğrul ile), tiyatrocular döneminde devam ediyor ve günümüze kadar geliyor. 1960'dan bu yana yönetmenliğe geçen ya da, kısa süre için yönetmenliğe özenen oyuncuların —ister yıldız oyuncu, ister karakter oyuncusu— sayısı hiç de az değil. Nedir ki bir kısmının yönetmenlik sevdası kısa sürüyor, bir kısmının yönetmenliği ise salt yapım koşullarından gelme bir zorlamanın sonucu oluyor.

1960'larda oyuncu Suphi Kaner (1933-1963) yönetmen olarak üç film çeviriyor (**Üsküdar İskelesi**, 1960; **Duvaksız Gelin**, 1961; **Yedi Günlük Aşk**, 1961), İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan sinemaya geçen Abdurrahman Palay 1960/1972 yılları arasında, tiyatrocuların çizgisini izleyerek 20 kadar film yönetiyor. Önceki dönemden kalma Sami Ayanoğlu **Yeşil Kurbağalar** (1960), **Siyah Melek** (1961), **Dört Deli Bir Aptal** (1965) gibi filmler veriyor. 1950'lerin yapımcı-yönetmen-oyuncusu Hüseyin Peyda da birkaç film yönetiyor, gerek dinsel türden (**Veysel Garani**, 1965); **Yahya Peygamber**, 1965) gerek eski başarılarını tekrarlayarak (**Mezarımı Taştan Oyun**, 1969).

1961'de Mask Film'i kuran Kenan Pars da, dar bütçeli yapımlarını yönetiyor (**Oğlum**, 1961; **Cinayet Gecesi**, 1961; **Aklın Durur**,1965; **Bir Ateşim Yanarım**, 1966); Suha Doğan ise her türü deniyor, **Rüzgârlı Tepe**'den (1963) **Kanlı Meydan**'a (1965), **Anjelik ve Deli İbrahim**'den (1968) **Devlerin Aşkı**'na (1969).

Sinema oyuncularına Haldun Dormen de katılıyor, yapımcılığını da üstlendiği **Bozuk Düzen** (1966) ve **Güzel Bir Gün İçin** (1967) ile. İlki 1966 Antalya Film Şenliği'nde en iyi film ve en iyi senaryo ödüllerini kazanıyor, ikincisi ise, bir yıl sonra aynı şenlikte en iyi güldürü filmi seçilip bir de senaryo ödülünü kazanıyor.

Tiyatrodan ve sinemadan olan başka bir oyuncu, Lâle Oraloğlu, üç film (**Bir Kadın Uğruna**, 1971; **Hızlı Hızır**, 1972; **Ölüm Bebekleri**, 1972) yönettikten sonra sahnelere dönmeyi daha uygun görüyor.

Yönetmen olarak ilk filmini (**Sürgünden Geliyorum**) 1971'de veren Fikret Hakan'ın yönetmenlik macerası da kısa süreli oluyor. Hakan, **En Büyük Patron** (1975), **Hammal** (1976) ve

Sürgün'ü (1976) çevirdikten sonra salt oyunculukla yetinmeyi yeğliyor.

"Arabesk" sinemasının iki ünlü temsilcisi de yönetmenliğe geçiyorlar: İbrahim Tatlıses ve Ferdi Tayfur. Tatlıses, 1982'den başlamak üzere, **Yalan** (1982), **Günah** (1983), **Yorgun** (1983), **Ayşem** (1984), **Sevdalandım** (1984), **Mavi Mavi** (1985), **Sevmek** (1985), **Yalnızım** (1985) adlı filmleri yönetiyor ve başrolde oynuyor, onu izleyen Ferdi Tayfur da **Haram Oldu** (1985), **Affet Allahım** (1986), **İçimde Bir His Var** (1986) ile katılıyor.

Ve Müjdat Gezen de, video için gerçekleştirdiği **E.T.** benzeri **Homotl**'nin (1985) yanısıra, senaryosunu Kandemir Konduk'un yazdığı **Kobay**'da (1986) yapımcı-yönetmen-oyuncu olarak bir güldürüye imzasını atıyor.

Uzun bir tiyatro tecrübesinden sonra sinemaya oyuncu olarak giren, oyunculuğunun yanı sıra senaryo yazarı olarak da dikkati çeken İhsan Yüce'nin yönetmenlik çalışmaları 10 yılı kapsamakla birlikte 6 film ile sonuçlanıyor. Yüce ilk filmini (**Hiç**) 1971'de çektikten sonra ikinci filmini dokuz yıl sonra gerçekleştirebiliyor, kent gerçeklerini yakından izleyen, içtenlikli bir "arayış"ı, İstanbul'a babasını aramaya gelen bir Anadolu çocuğunun "arayış"ını yalın bir şekilde anlatan **Bebek** (1979) ile.

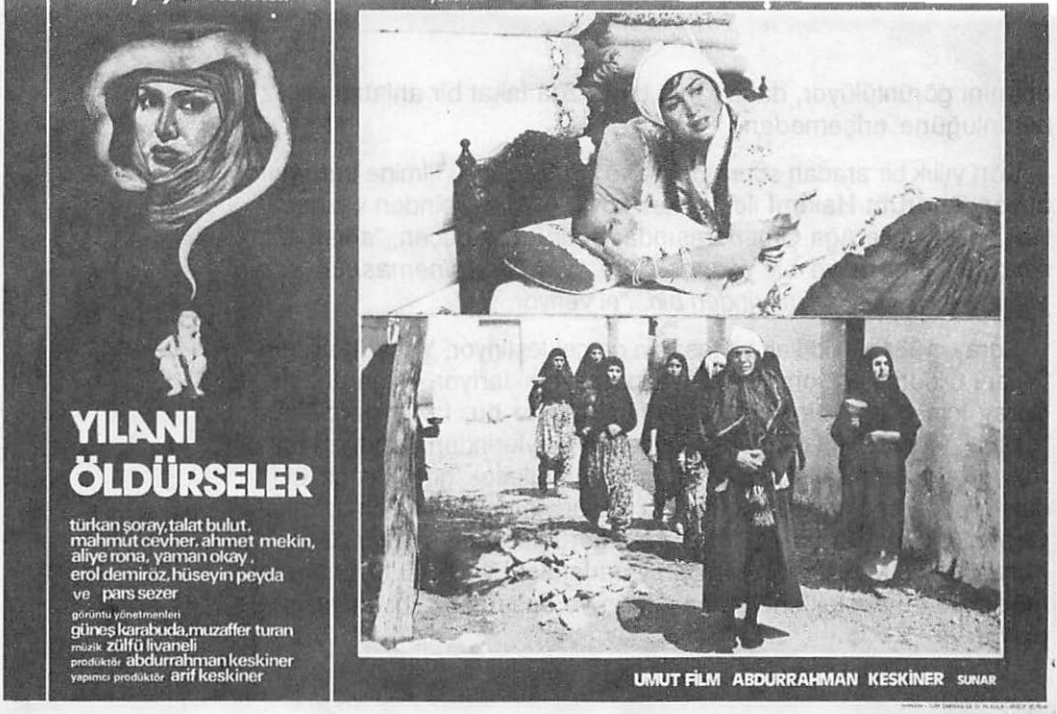
İhsan Yüce, son çalışmalarında konularını bir oyuncu ve senaryo yazarı açısından değerlendirdiği güldürülere yöneliyor (**İbişo**, 1980; **Bizim Sokak**, 1981; **Deliler Koğuşu**, 1981), İlyas Salman, Müjdat Gezen, Münir Özkul ve Adile Naşit gibi oyuncularla.

1970'lerin başlarından ya da ikinci yarısından başlayarak oyunculuktan yönetmenliğe geçen ya da her ikisini bir arada yürütenler arasında üzerinde durulacak dört sanatçı; Türkân Şoray, Kartal Tibet, Zeki Alasya ve Cüneyt Arkın oluyor, çünkü her biri yönetmenliğe değişik niyet ve amaçlarla girişiyor.

TÜRKÂN ŞORAY

On iki yıllık sinema oyunculuğu ve sinema tecrübesinden ve de 160 kadar filmden sonra bir film yönetmeye karar veren Türkân Şoray'ın: ***"Dönüş, ilk ve son rejisörlük denemem olacak"*** demesine rağmen bu film 1972/1981 yılları arasında yönettiği dört filmden ilki oluyor. Başka oyuncuların, "yıldız" oyuncuların alıcının arkasına geçmeleri fazla bir gürültü kopartmadığı halde Şoray'ın yönetmenlik sevdası sinema çevresinde ve basında bir "olay" yaratıyor. Oysa Türkân Şoray kadar deneyimli ve yetenekli, "usta" yönetmenlerle çalışmış olan, bir hazırlığa sahip bir oyuncunun, kendi ifadesi ile *"... ne kadar ilgilenmesem de sinemanın tekniği hakkında bir bilgim olmuştur. Yalnız laboratuvar bilgim yoktu..."*[71] kendini ve başkalarını

71. Sami Şekeroğlu: Türkân Şoray ile Konuşma, **Sinema-TV**, Sayı 1, 24 Mart 1973.



Yılanı Öldürseler, 1981 ŞORAY.

yönetmekten, kendince bir film ortaya koymaktan daha doğal bir isteği olamazdı.

Dönüş'te (1972) Şoray, kendi yazmış olduğu bir öyküden ve Safa Önal'ın senaryosundan yola çıkarak bir Almanya dramını anlatıyor ve kendisine destek olan bir ekiple çalışıyor, görüntü yönetmeni Kaya Ererez'den Şerif Gören'e kadar (Gören filme yönetmen yardımcısı ve kurgucu olarak katılıyor) ve düzgün, duyarlı bir çalışma veriyor. Şoray bu çalışmasını şöyle açıklıyor:

"İşin başında, yardımcı olarak istediğim bazı arkadaşlar, meslek haysiyetlerine yediremeyerek gelmediler. Yılmaz Güney'in asistanı Şerif Gören sağolsun geldi. Ama ben herşeyi öylesine benimsemiştim ki Şerif'e 'Motor', 'Stop' bile dedirtmedim. Alay ederler, yardım istiyor derler korkusundan kimseye bir şeyler danışmadım. Kendimden geçip ağlayıp bayılmam gereken sahnelerde bile 'Motor', 'Stop' demem gerekiyordu. Bir de garip bir şey oldu. Oynarken karşımdaki oyuncuyu devamlı kontrol etmeye başladım, yönetmen gözüyle. Tabii bütün bunlar benim oyunumu aksatıyordu." [72]

Bir yıl sonra Şoray'ın yönettiği ve başrolünü oynadığı **Azap** (1973) bir kırsal alan filmidir. **Dönüş**'te bir yaşam değişimini, bir Almanya göçünün getirdiği derin kopmalarla olumsuzlaşan ve ölümle sonuçlanan bir aşk öyküsünü anlatan Türkân Şoray ikinci filminde hasta çocuğunu kurtarabilmek için böbreğini satan bir köylü kadının

72. Türkân Şoray Dönüşü Anlatıyor, **Yedinci Sanat**, Sayı 2, Nisan 1973.

dramını görüntülüyor, daha rahat bir tarzda fakat bir anlatım ve öz bütünlüğüne erişemeden.

Dört yıllık bir aradan sonra Şoray 1977'de üçüncü filmine imzasını atıyor, **Bodrum Hakimi** ile; bu kez köylü kadın tipinden vazgeçip Hakim Nevin ile Ağa Ömer arasında, Bodrum'da geçen, "anlamsız" sevgiyi anlatıyor ve bir yoruma göre *".... Türk sinemasının son yıllardaki en iyi aşk filmlerinden biri..."*ni veriyor. [73]

Şoray, 1981'de, iddialı bir tasanyı gerçekleştiriyor, Yaşar Kemal'in "Yılanı Öldürseler" romanını beyazperdeye aktarıyor. İlk görünüşte, Şoray için başka bir kırsal alan filmi oluyor bu, fakat gerçekten "başka", çünkü Türkân Şoray, önceki deneylerinden de yararlanarak, etrafında kolektif bir çalışma yaratabilecek nitelikte bir ekip oluşturuyor, senaryonun yazılışına Yaşar Kemal'i, Atıf Yılmaz'ı, Işıl Özgentürk'ü ve Zafer Par'ı katarak, görüntü yönetmenleri Güneş Karabuda ve Muzaffer Turan'dan yararlanarak ve Zülfü Livaneli'nin müziği ile de desteklenerek en özgün ve başarılı filmini imzalamış oluyor.

KARTAL TİBET

1938'de Ankara'da doğan ve 11 yaşından itibaren tiyatro ile meşgul olan, 1965'te **Karaoğlan** ile oyuncu olarak sinemaya geçen Kartal Tibet yönetmen olarak Ertem Eğilmez'in yanında yetişiyor ve "Eğilmez ekibi"nin mizah anlayışını benimsiyor. Tibet'in, yönetmen olarak ilk çektiği film, senaryosunu Yavuz Turgul'un yazdığı, başrollerini Kemal Sunal, Müjde Ar ve Şener Şen'in paylaştığı **Tosun Paşa** (1976) oluyor. İkinci filmi ise, değişik bir türde, bir Romeo ve Jüliet uyarlamasına dayanan **Cennetin Çocukları** (1977) oluyor.

1978-1986 yılları arasında imzaladığı 30'u aşkın filmde Kartal Tibet özellikle güldürüleri seçiyor ve bunlarda daha çok Kemal Sunal ile çalışıyor, uzun bir dizi oluşturarak (**Şark Bülbülü** 1979, **Umudumuz Şaban** 1979, **Gol Kralı** 1980, **Davaro** 1981, **En Büyük Şaban** 1983, **Ortadirek Şaban** 1984, **Şabanlıye, Katma Değer Şaban** 1985, **Kerİz** 1985, **Sosyete Şaban** 1985, **Şaban Pabucu Yarım** 1985, **Şendul Şaban, Dell Dell Küpell**,1986).

Zaman zaman kolay senaryolara kayan, kolaylığa kaçan Tibet'in Kemal Sunal ile birlikte çevirdiği —ve Atıf Yılmaz'ınkine yakın bir "kasaba duygusu" getiren— Aziz Nesin'in romanından uyarlanan **Zübük** (1980) ikilinin en tutarlı ve Sunal'a, kolay "komiklik"in ötesinde bir karakter çizme olanağını veren çalışması oluyor.

Kolektif oyuncu ekibi yönetmede ise Tibet özellikle, bir müzikli güldürü havasını alan, ilk **Gırgırlye**'de (1981) dozunda bir espri an

73. Atillâ Dorsay: Bodrum Hakimi, **Cumhuriyet**, 29 Ekim 1976.

layışı getiriyor. Daha önce yönettiği ve senaryosu Yavuz Turgul'a ait olan **Sultan**'da (1978) ise, bir gecekondu semtinin yaşam sorunlarını, canlı bir anlatım ve içtenlikli bir yaklaşımla canlandırmayı başanyor.

Kartal Tibet'in yönettiği az sayıda dramatik filmler arasında senaryosu Yavuz Turgul'un olan ve Müjde Ar'a son derece uygun (çıkış kaynağını biraz "Geceyarısının Ötesi/The Other Side of Midnight"dan, biraz da "Dudak Boyası/Lipstick"den alan) **İffet** (1982) ve Tibet-Turgul-Ar üçlüsünü yeniden kuran oysa bilinen kalıplardan (mutsuz evli kadın, geçmişten çıkma sevgili, öç alma) sıyrılamayan **Alle Kadını** hatırlanabilir.

ZEKİ ALASYA

Metin Akpınar ile kurduğu ikili ile gerek sahnede gerekse beyazperdede Türkiye'nin en tutulan güldürü sanatçılarından biri olan Zeki Alasya, 1959'da Milli Türk Talebe Birliği'nin tiyatrosunda başlayan ve Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun kuruluşuna kadar varan sahne yaşamının yanı sıra, sinemaya 1973'te oyuncu olarak giriyor, yönetmenliğe 1977'de Akpınar-Alasya ikilisini bir araya getiren, profesyonelce çekilmiş (çünkü, Alasya, Ertem Eğilmez sinemasından yanadır) **Aslan Bacanak** ile geçiyor.

Kartal Tibet gibi Zeki Alasya da, tiyatrodaki uzmanlığından kaynaklanan bir yaklaşımla (fakat tiyatro yapmaksızın) 8 yıl içinde yönettiği 16 filmde güldürülere ve başrollerini Akpınar ile paylaştığı senaryolara ağırlık veriyor.

Aslan Bacanak'ı Sivri Akıllılar (1977) izliyor ve ardından, kiminin senaryosu Ahmet Üstel tarafından yazılmış olan, **Cafer'in Çilesi** (1978), **Petrol Kralları** (1978), **Köşe Kapmaca** (1979) ve **Vah Başımıza Gelenler'i** (1979) yönetiyor.

Üç yıllık bir aradan sonra Alasya diziye **Davetsiz Misafir** (1985), **Dönme Dolap** (1983), **Patron Duymasın** (1985), **Yanlış Numara** (1985) ve **Namus Düşmanı** (1986) ile devam ediyor.

Güldürüler bir yana Zeki Alasya dramlara, melodramlara da yer ayırıyor, bir futbolcunun aşkını anlatan **Doktor** (1979), evli bir öğretmen ile kocasını aldatan bir kadının ilişkisini ele alan **Elveda Dostum** (1982) ya da "arabesk" türüne katılan **Kaptan** (1984) gibi filmlerle.

Zeki Alasya'nın yönettiği en değişik ve biçimi ile de iddialı film **Dikenli Yol** (1986), melodram kalıplarını aşmaya çalışan, zaman zaman aşabilen, yer yer biçimciliğe kaçan, fakat en azından tekniker-liğin ötesine varabilen bir çalışma oluyor, "12 Eylül" filmlerine eklenen başka bir örnek.

CÜNEYT ARKIN

Oyuncu, yönetmen ve zaman zaman yapımcı olarak en fazla film çeken Cüneyt Arkın oluyor (1976/1986 yılları arasında 25'ten fazla film yönetiyor). Arkın, bir kısmı dar bütçeli olan çoğu filmlerinde daha çok "imajını", atraksiyonlarını sergilemekle yetiniyor, bol karateli, kavgalı, hareketli çalışmalarla.

İlk yönettiği film olan **Şahin**'de (1976) ayyaş bir kiralık katil oluyor; **Baba Kartal** (1978) köyden kente göçen, sonunda yerli Mafya ile hesaplaşmak zorunda kalan bir aile reisini anlatıyor; **Küskün Çiçek**'te (1979), yıllar sonra Türkân Şoray ile yeniden bir araya geliyor, oyuncu ve yönetmen olarak; **Rüzgâr**'da (1980), Emel Sayın ile erotik bir anlatıma girişiyor; **Vatandaş Rıza** (1979) ile bir antikahramanın düz öyküsünü anlatarak en ilginç filmini veriyor.

1980/1986 yılları arasında (1986'da yedi film yöneterek) Arkın her türü deniyor, **Kartal Murat**'ta (1980) Bülent Oran-Feyzi Tuna'nın bir senaryosundan, bir soyguncu filmi çekiyor, duygusal maceraya kayarak; **Ölüm Savaşçısı**'nda (1984) polisiye türüne dönüyor, oyuncu-yönetmen ve senaryo yazarı oluyor fakat sonuçta, zaman aşımına uğramış bir "imaj"a ve bir hareket sineması anlayışına pek yardımcı olamıyor.



Malkoçoğlu, 1966, DURU. Cüneyt Arkın.

TEKNİKERLER

Türk sinemasında sayısız filme imzalarını atan, kimi düzgünce, kimi içerikten çok (içerik söz konusu olduğunda) biçime önem veren, kimi dar bütçelerle ve kısa çekim süreleriyle ya da elverişsiz yapım koşulları ile mücadele etmesini bilen, kimi de her ortama yatkın yönetmenlerin tümünden söz etmek hem olanaksız, hem de bir tarihsel çerçeve içinde gereksizdir kanımızca. Yine de, en azından bir dönemin ticari sinemasından başkaca örnekler sıralamak amacıyla, bazılarının üzerinde durmak kaçınılmaz oluyor. Kaldı ki, bunların arasında, ilk başta umutlar veren, sonradan "memur" olmaya ya da "yapımcı filmi" çekmeye razı olanlar da bulunmaktadır.

Ertem Göreç örneğin, sinemada kurgucu olarak Orhan Atademiz'in yanında yetişiyor, yönetmen yardımcılığından (Orhon M. Arıburnu, Memduh Ün), senaryo yazarlığına ve yönetmenliğe geçiyor. İlk filmi olan **Kanlı Sevda**'dan (1960) sonra Göreç, Vedat Türkali'nin bir senaryosuna dayanarak, Ayhan Işık-Türkân Şoray ikilisini bir araya getiren **Otobüs Yolcuları** (1961) ile dikkati çekiyor, **Rıfat Diye Biri**'nde (1961), Ayhan Işık'a uygun akıcı bir macera filmini imzalıyor ve **Karanlıkta Uyananlar** (1964) ile, Vedat Türkali'nin bir senaryosundan, grev, sendika ve emekçi sorunlarını ele alan ilk Türk filmini yönetmekle bir olay yaratıyor.

Olay yaratıyor çünkü, Beklan Algan'ın yazdığı gibi: *"**Karanlıkta Uyananlar**, bugünkü Türkiye'yi anlatıyor. Binbir acı ile, fakat pırıl pırıl umutla dolu Türkiye'yi. Memleketin zenginliklerini yabancılara*



peşkeş çekme gayretinde bir avuç yabancı sermaye ajanı, kompradorlar, cılız ve düşünceden yoksun endüstri burjuvazisi, geri kalmış ülke olmanın bütün ağırlığını ve sıkıntısını yüklenen halk ve bu halkın yanındaki yerini bilen namuslu aydınlar, olup bitenlere ilgisiz düzmece aydınlar bu filmde gözler önüne serilmiştir" [74]

Karanlıkta Uyananlar ve onu izleyen **Kızgın Delikanlı**'dan (1964) sonra Göreç toplumsal içerikli filmlerine bir son verip "tekniker" olmayı yeğliyor, dönemin koşullarına ve sinemanın genel çizgisine ayak uydurarak. Ayhan Işık'la (**Kanun Benim**,1966), Göksel Arsoy'la (**Altın Çocuk Beyrut'ta**, 1967), Fikret Hakan'la (**Şeyh Ahmet,** 1968) ve Yılmaz Güney'le (**Yiğit Yaralı Olur** 1966, **Beyoğlu Canavarı** 1968, **Öleceksin/Can Pazarı** 1968, **Namus ve Silah** 1971, **Sahtekâr** 1972) film çekiyor; masal sinemasının ilk ve en başarılı örneği olan **Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler**'i (1970) bir furya yaratıyor.

1977'de yönettiği **Tövbekâr**'dan sonra Ertem Göreç, tenis öğretmeni olarak Almanya'ya yerleşiyor ve 1985'te yeniden Türkiye'ye ve sinemaya döndüğünde eski çizgisini, teknikerliğini izlemeye devam ediyor.

eytanın Kılıcı, 1961,
AYDAM. Fikret Hakan, Leyla
ayar.



Tiyatro oyunculuğundan sinemaya yönetmen yardımcısı olarak gelen Nejat Saydam ilk filmini 1957'de çekiyor (**Kin**) ve 1960/1977 yılları arasında, çoğu tek bir yapımevinin (Acar Film) hesabına, 100 kadar film yönetiyor.

Saydam da her tür film çekiyor fakat "uzmanlığı" yıldız oyunculara dayanan melodramlar ve kentsoylu güldürüler. **Küçük Hanımefendi** dizisini Nejat Saydam yönetiyor (**Küçük Hanımefendi,** 1961; **Küçük Hanımın Şoförü,** 1962; **Küçük Hanımın Kısmeti,** 1962; **Küçük Hanım Avrupa'da,** 1962); sahne oyunu uyarlamaları (**Dokuzuncu Hariciye Koğuşu,** 1967; **Sözde Kızlar,** 1967; **Vukuat Var,** 1972; **Sokaklardan Bir Kız,** 1974), ikinci ya da üçüncü çevirimler (**Bülbül Yuvası,** 1961 ve 1976; **Allahaısmarladık,** 1966; **Fosforlu Cevriyem,** 1969; **Şehvet Kurbanı,** 1972), efe filmleri (**Dağlar Bizimdir,** 1964), tarihsel macera filmleri (**Kolsuz Kahraman,** 1966; **Alpago Alpaslanın Fedaisi,** 1967), çok az sayıda köy filmleri (Türkân Şoray'a Adana Film Şenliği'nde bir Altın Koza ödülü kazandıran **Mahpus,** 1973) yabancı film uyarlamaları (**Sen Bir Meleksin,** 1969; **Aşk Hikâyesi,** 1971; **Sevimli Frankeştayn,** 1975) yapıyor.

Bir dönemin "yıldız sineması"nın temsilcilerinden Nejat Saydam 1977'de son filmini çektikten sonra sinemadan ayrılıyor.

Nejat Saydam'ın çizgisini, "fotoroman" sinemasını ilk uygulayanlardan Ülkü Erakalın'da da bulabiliriz. Yönetmen yardımcılığından (Orhan Elmas, Hulki Saner, Arşavir Alyanak) yetişip ilk filmini (**Unu-**

74. Beklan Algan: Karanlıkta Uyananlar, **Yön**, 28 Mayıs 1965.



Hizmetçi Dediğin Böyle Olur, 1964, SAYDAM. Hulusi Kentmen, Fatma Girik.



.tamadığım Kadın)1961'de yöneten, 1961/1979 ve 1983/ 1986 yılları arasında 160'a yakın filme imzasını atan, 1979'da çektiği 19 film (ki 18'i 16 mm.lik oluyor) ile rekor kıran Erakalın aşk melodramlarının teknikeridir, her ne kadar güldürülere ve macera filmlerine yabancı kalmıyorsa da. "Yıldız" oyuncuların (özellikle ilk dönem Türkân Şoray'ın) filmleri bir yana Ülkü Erakalın dar bütçeli yapımların da adamıdır (**Anjelik Osmanlı Saraylarında**, 1967), piyasanın eğilimlerini izleyen, ikinci çevirimler (**İki Yetime,** 1961 ve 1969; **Dudaktan Kalbe,** 1965; **Yayla Kartalı,** 1968; **Ölmüş Bir Kadının Mektupları,** 1969; **İki Süngü Arasında,** 1973), seks güldürüleri (**Çalkala Yavrum Çalkala,**1975; **Fırçana Bayıldım Boyacı,** 1978; **Hayat Kadınları,** 1978; **Ay Aman Of,**1979) hatta "gerçekçi" köy filmleri (**Çatallı Köy,**1968) çeken.

1979'dan sonra sinemadan ayrılan Erakalın 1985'te **Sev Yeter** adlı bir "arabesk" filmi ile bir dönüş kaydediyor.

Sokakların Kanunu,1962, GÜLYÜZ. Sadri Alışık, Tanju Gürsu.



Ülkü Erakalın'ın film çekmekteki sayısal üstünlüğünü, bir dönem güldürüde uzman sayılan (özellikle Öztürk Serengil ile çevirdiği filmlerde) Aram Gülyüz'de de bulmak mümkündür. Gülyüz 1958'de kendi yapım şirketini kuruyor (Metro Film), iki yıl sonra ise **Sensiz Yıllar** (1960) ile ilk filmini yönetiyor. 120 kadar film çekiyor Aram Gülyüz 1960/1986 döneminde ve her ne kadar ağırlığını güldürülere veriyorsa da (**Temem Bilakis,** 1963; **Abidik Gubidik,** 1964; **65 Hüsnü,** 1965; **Ayıp Ettin Şemsettin,** 1971; **Aman Ne Gırgır,** 1974; vb.) piyasanın her eli çabuk teknikeri gibi Ayşecik ya da Ömercik ile de uğraşıyor (**Ayşecik Canım Annem,** 1967; **Ayşecik Yuvanın Bekçileri; Ayşecik Sana Tapıyorum,** 1970; **Ayşecik Bahar Çiçeği,** 1971; **Ömercik Babasının Oğlu,** 1969), kendine özgü "western" güldürüleri de çekiyor (**Red Kit,** 1970; **Atını Seven Kovboy,**1974), masal filmleri (**Saraylar Meleği,** 1971), "fantastik" kahramanlı maceralar (**Demir Bilek,**1967; **Dişi Killing,** 1967) ve seks güldürüleri de (**Hababam Git Hababam Gel,** 1975; **Hasan Almaz Basan Alır,** 1975; **Vur Davula Tokmağı,** 1975).

Aram Gülyüz de, diğer meslekdaşları gibi kısa sürede hızlı ve "sorumsuz" çekim yöntemlerini büyük bir rahatlıkla uygulayan, fakat ne içerik ne de biçim konusunda herhangi bir iddia taşımayan yönetmenlerden biri olarak kalıyor. Ve bu özelliklerini sinemadan video çekimlerine de aktarıyor.

Osman Seden'in yanında yetişen Mehmet Dinler ve Zafer Davutoğlu , Seden'in profesyonel yaklaşımını örnek alarak tekniker geleneğini sürdürüyorlar.

Gerek ilk filmini (**Cilâlı İbo Zoraki Baba**) 1961'de çeken Dinler, gerekse bir yıl sonra yönetmenliğe **Adanalı Tayfur** (1962) ile geçen Davutoğlu, Kemal Film'de çalıştıkları sürece, Osman Se-



Lekeli Kadın, 1962, ERAKALIN. Tanju Gürsu, Kenan Pars, Türkân Şoray.





Erkek Sözü, 1963, GÜLYÜZ
Nilgün Esen, Orhan Günşiray.

den'in yazmış olduğu senaryoları çekmekle yetiniyorlar, Seden'e uygun bir anlatımla.

Mehmet Dinler **Aşk Yarışı** (1962), **Bazıları Dayak Sever** (1963), **Kelepçeli Melek** (1967), **Sinekli Bakkal** (1967), **New York'lu Kız** (1972) gibi filmlere imzasını atarken, Zafer Davutoğlu da benzer bir çizgi ile, **Barut Fıçısı** (1964), **Ekmekçi Kadın** (1965), **Şeker Hafiye** (1965), **O Kadın** (1966) gibi filmleri yönetiyor.

Mehmet Dinler 1976'ya kadar 70'e yakın film çekiyor, seks furyası döneminde bir süre sinemadan kopuyor, yeniden döndüğünde dört film daha veriyor, 1981/1986 yılları arasında. Davutoğlu ise çalışmalarını 1973'e kadar sürdürüp televizyona geçiyor.

Kardeşi kurgucu Orhan Atadeniz'in yanında yetişen, kurgudan yönetmen yardımcılığına geçen ve **Yedi Kocalı Hürmüz** (1963) ile ilk filmini yöneten Yılmaz Atadeniz, her türlü macera ve güldürü filmi bir yana, özellikle "çizgi roman" tarzına uygun yapımların hızlı yönetmenlerinden biri oluyor. 1963/1986 döneminde çektiği 80 kadar film arasında Atadeniz **Killing İstanbul'da** (1967), **Uçan Adam Killing'e Karşı** (1967), **Maskeli Beşler** ve **Maskeli Beşlerin Dönüşü** (1968), **Zorro Kamçılı Süvari** ve **Zorro'nun İntikamı** (1969) gibi örneklere de yer veriyor. Dönemin



SADRİ ALIŞIK





başkaca "eli çabuk" yönetmenleri gibi Yılmaz Atadeniz de Yılmaz Güney'in birçok filmini yönetiyor (**Kahreden Kurşun**, 1965; **Dağların Oğlu**, 1965; **Kan Gövdeyi Götürdü**, 1965; **Çirkin Kral**, 1966; **Silahların Kanunu**, 1966; **Yedi Dağın Arslanı**, 1966; **Arslanların Dönüşü**, 1966; **Kovboy Ali**, 1966; **Kibar Haydut/Yalnız Adam**, 1966; **Çirkin Kral Affetmez**, 1967; **Güney Ölüm Saçıyor**, 1969 vb.).

Dar bütçeli macera filmlerinin en tipik temsilcisi, Ankara'da 1941'de doğan, 1961'de sinemaya yönetmen yardımcısı olarak giren ve ilk filmini (**Kral Kim**) 1968'de yöneten Çetin İnanç oluyor. İnanç 1967/1986 dönemi içinde 140'a yakın film yönetiyor, "uzmanlık" yaptığı tür maceradır, vurdulu kırdılı öyküler, "fantastik" kahramanlar (çizgi romanlardan ya da Amerikan "dizi" filmlerinden çıkma).

Kovboy Ali, 1966, ATADENİZ. Müjgan Ağralı. Yılmaz Güney.

İnanç'ın, birkaç sayfayı kapsayan film dizininde **Killing Caniler Kralı** (1967), **Kızıl Maske** (1968), **Demir Pençe** (1969), **Kinova** (1971), **Kamçılı Kadın** (1972), **Bombala Oski Bombala** (1972) gibi adlara sık sık rastlamak mümkündür. Ya da, çeşitleme olarak: **Bilal-i Habeşi** (1973), **Yunus Emre Destanı** (1973), bambaşka bir çizgide ise **Üç Silahşörler** ve devamı olan —ikisi de Dumas'nın romanını izleyerek Fransa'da Kral XIII. Louis zamanında geçen— **Üç Silahşörlerin İntikamı** (1972) ya da köyden inme bir "Bonnie ve Clyde" ikilisini anlatan **Cemo ile Cemile/Sev ve Ö!dür** (1971).



Aynı çizgideki diğer meslektaşları gibi Çetin İnanç da her kopan furyanın adamıdır, bu arada "seks" furyasına "ilginç" adlar ekliyor (**Bana Beş Avrat Yetmez**, 1975; **Kıvrıl Fakat Kırılma**,1976; **Kayıkçının Küreği**, 1976), 1984'te de bir şoför ile bir hizmetçi kızın melodramatik aşk öyküsünü anlatan **Bizim Mahalle** ile Antalya Film Şenliği'ne katılıyor.

İnanç kadar "verimli" olmamakla birlikte genelde benzer türde



Cilalı İbo ve Tophane Gülü, 1960, ERGÜN.

filmler yapan, yüz kadar filmde yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra ilk çalışmasını (**Bir Gönül Oyunu**) 1965'te veren Mehmet Aslan (1931-1987), ilk filmini 1966'da (**Mezarımı Hazırla**) çeken ve 1986'ya kadar 120 filme imzasını atan Yücel Uçanoğlu da çoğu dar bütçeli, ticari filmlere bağlanan yönetmenler olmuşlardır.

Ve bunlara ek olarak:

— Önceki dönemden kalma, 1960/1986 döneminde 100'den fazla film çeken, özellikle melodramları ve güldürüleri yeğleyen ve son yıllarda birçok video çekimi gerçekleştiren Sırrı Gültekin; Kemal Film ekibinden O. Nuri Ergun; macera yanlısı Yavuz Figenli; daha çok duygusal güldürüler veren Oksal Pekmezoğlu; 1974'te çektiği **Vur Be Ramazan** ile ilginç bir çalışma veren ve sonradan vasat çizgiyi aşamayan Aykut Düz; tiyatro oyunculuğundan sinemaya geçen, ilk filmini 1972'de (**Hayal Uçurumu**) yöneten ve 1986 yılına kadar, çoğu 16 mm. olarak, 70'e yakın film veren Oğuz Gözen...

Kimi teknikerler dar bütçeli çekimlerin isimleri oluyor kimi ise daha hacimli yapımların. Tümü, aslında, "yapımcı filmleri" çekiyorlar ve kendilerinden istenilen tek şey düzgün, "anlaşılır" bir anlatım ve — yapımdan yapıma değişebilen— çekim kurallarına uymalandır (gerektiğinde bu kurallara uygun senaryo vermeleri). Genelde dar bütçeli filmler veren yukarıda adlannı ve bazı filmlerini sıraladığımız yönetmenlere karşılık, 1960'ta kendi yapım şirketini (Doğan Film) kurup ilk filmini yöneten (**Karanlıkta Yaşayanlar**) Natuk Baytan (1925-1987) öbür teknikerler gibi her türden film çekmekle birlikte daha çok bol hareketli "tarihi macera" türündeki yapımlann "uzmanı" sayılmıştır.

1965'te çektiği **Horasandan Gelen Bahadır** ile bu türe ilk adımını atan Baytan, sonraki yıllarda film dizinine **Hacı Murat** (1967), **Şeyh Şamil** (1967), **Battal Gazi'nin İntikamı** (1972) gibi adlar ekliyor, **Kara Murat** dizisini çekmekle (**Kara Murat Fatih'in Fedaisi**, 1972; **Kara Murat Fatih'in Fermanı**, 1973; **Kara Murat Kara Şövalye'ye Karşı**, 1975; **Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı** 1976; **Denizler Hakimi**, 1977) dikkat çekiyor (ve sürekli olarak Cüneyt Arkın ile çalışıyor).

Tarihi macera türü dönem dışı kalınca Natuk Baytan, 1980'lerde, Kemal Sunal'ın birkaç filmini de yönetiyor (**Gerzek Şaban**, 1980; **Atla Gel Şaban**, 1984). Son çalışmasını (**Duvardaki Kan**, 1986) bir TV dizisi olarak gerçekleştiren Baytan'ın belki de en tutarlı filmi yer yer gerilime ve gerçeküstücü unsurlara yer veren **Toprağın Teri** (1981) oluyor.

1942'de sinema makinist yardımcısı olarak film dünyasına giren, 1949'da İstanbul'daki Saray sinemasında makinist olan ve 1950-1962 yılları arasında İpek Film stüdyosunda kurgucu olarak çalışan Orhan Aksoy **Şıpsevdi** (1963) ile yönetmenliğe başlıyor. Özellikle yıldız oyuncu yapımlarını yöneten, uyarlama sinemasına bir hayli örnek veren (**Bomba Gibi Kız**, 1964; **Altın Küpeler**, 1966; **Karateci Kız**,1973; **Mahçup Delikanlı**, 1974 vb.), kendi senaryolarının büyük bir kısmını imzalayan Aksoy, **Samanyolu**(1967), **Kezban** (1968), **Kezban Roma'da** (1970) ve **Kezban Paris'te** (1971) gibi çalışmalarla renkli melodramların ve duygusal güldürülerin aranan yönetmenlerinden biri oluyor. Daha sonra Aksoy teknikerliğini müzikli filmlerde de kullanıyor (**Sıralardaki Heyecan**, 1976; **İşte Bizim Hikâyemiz**, 1978; **Renkli Dünya**, 1980).

Vurun Kahpeye'nin (1964) ikinci çevirimi bir yana, Orhan Aksoy'un zaman zaman daha gerçekçi konulara da eğildiği olmuştur: **Almanyalı Yarim** (1974), **Altın Şehir** (1978), **İsyan** (1979), **İstanbul 79** (1979) vb.

1970'lerin başında ilk filmini çeken Temel Gürsu ve 1977'de yönetmenliğe geçen Ümit Efekan "yeni kuşak" teknikerlerinin iki ilginç örneğini teşkil ediyorlar.



Vurun Kahpeye, 1964, AKSOY. Talat Gözbak, Hülya Koçyiğit.

Oyuncu-yapımcı Tanju Gürsu'nun kardeşi Temel Gürsu, Ertem Eğilmez, Süreyya Duru ve Aram Gülyüz gibi yönetmenlerin yanında çalıştıktan sonra 1970'te çevirdiği **Dikkat Kan Aranıyor** ile düzgün bir çıkış yapıyor.

Doğum yapmak üzere olan eşi için kan aramaktayken, 30 çocuğu taşıyan bir otobüsü kaçıran bir akıl hastasının peşine düşmek zorunda kalan bir polis memurunun bol gerilimli öyküsünü anlatırken: *"Gürsu, hele bir ilk deney için birçok elverişsizliği getiren hikâyenin çapraşıklığına rağmen işin üstesinden gelmiş, ortaya pekâlâ seyredilebilen bir film çıkarmıştır. Bunlardan da önemlisi Temel Gürsu'nun filminde —hemen her genç rejisörün ilk filminde rastlanan kargaşalık, etkilerin birbirine girdiği antolojik görünüm yerine— sade ve tutarlı bir sinema dili hâkimdir."*[75]

Gürsu, kısa süre içinde, çok film çeviren bir tekniker konumuna giriyor. 1976/1986 yılları arasında yönettiği 70 kadar filmde iki ayrı "furya"nın arasında sıkışıp kalıyor: seks güldürüsü ve arabesk. Birinci türe Temel Gürsu, **Hop Dedik Kâzım** (1974), **Çapkın Kızlar** (1975), **Elma Şekeri** (1975), **Kokla Beni Melahat** (1975), **Kucaktan Kucağa** (1976) gibi adlarla, ikinci türe ise **Batan Güneş** (1978), **Yadeller** (1978), **Boynu Bükük** (1980), **Yaşamak Bu Değil** (1981), **Yıkılan Gurur** (1983) vb. yapımlarla katılıyor.

Bu arada, Yılmaz Güney'in senaryosundan, **İzin**'i (1975) de yönetiyor ve pek tutarlı sayılmayacak bir öyküyü değilse de en azından kendi teknikerliğini kurtarıyor: *"Sinematografik olarak başarılı bir senaryo değil **İzin**'in senaryosu. Birinci yarısının ilk yarım saatinden sonra duruyor, monotonlaşıyor, hareketsizleşiyor ve bir*

75. Erman Şener: Dikkat Kan Aranıyor, **Ses**, Sayı 48, 28 Kasım 1971.

Umutsuzlar, 1971, GÜNEY. Tuncer Necmioğlu, Memduh Ün, Hayati Hamzaoğlu.



daha da dramatik bir gerilime varamıyor. İçeriği ise tartışma götürmez gibi değil. Bir buçuk saat içinde yalnızca iki dakikalık bir toplumculuk söylevi vermek için mi bütün bu melodramatik hikâye? Hele o kişiler, hele o kişiler arası ilişkiler?... Bu filmden anımsanacak tek şey Temel Gürsu'nun kamera başındaki başarısı."[76]

Başka bir oyuncunun, Efgan Efekan'ın kardeşi olan Ümit Efekan sinemaya, yönetmen olarak, bir "pavyon" filmi (evliliğinde mutsuz manav ile konsomatrisin aşkı) ile giriyor (**Sarmaşdolaş**, 1977), Türk sinemasında ilk kez kürtaj olayını ele alan **Kürtaj** (1981) ile kendinden söz ettiriyor, "seks güldürü" ve "arabesk" arasında kalıyor (Küçük Emrah'ın **Acıların Çocuğu**, 1985 ve **Boynu Bükükler,** 1985 gibi filmlerini çekiyor).

Efekan'ın, tekniker olarak, en tutarlı filmleri senaryosunu Metin Erksan'ın yazdığı (ve Erksan'ın tutkulu, patlamalı anlatımını izlemeyi deneyen) **Fırtına Gönüller** (1984) ile Tarık Akan-Zuhal Olcay ikilisini bir araya getiren, Bekir Yıldız'ın romanından uyarlanan, **Halkalı Köle** (1986) oluyor.

1957'de ilk filmini yöneten (**3. Kat Cinayeti**) Orhan Elmas asıl çalışmalarını 1960'tan sonra gerçekleştiriyor.

"Orhan Elmas adı," diye yazıyordu Ali Gevgilili, *"bana yıllarca güven vermeyen kişiler arasındaydı. **Kanlı Firar**'ı (1960) gördükten sonra artık böyle düşünmüyorum. Bu kızgın, sinirli genç serüvenli bir yaşama kavgası sonunda bugünkü yerini almış. İlk filmleri dayanılır gibi değildi. Geçen yıl* Üç **Kızın Romanı** *ile bir değişiklik oldu. Bu yenilik* **Kanlı Firar***'da çok daha açık. Bazı bakımlardan, film Orhan Elmas için de, sinemamız için de önemli bir aşama niteliğindedir."*[77]

76. Tuncan Okan: İzin, **Milliyet Sanat**, Sayı 127, 11 Nisan 1975.
77. Ali Gevgilili: **Vatan/Si-Sa**, Sayı 4, 15 Mayıs 1960

Elmas, oyunculuğu ve senaryo yazarlığı bir yana, çok film çeken yönetmenlerden biri oluyor (1960/1986 yılları arasında 80'den fazla yapıma imzasını atıyor) ve bu yüzden grafiği zaman zaman dengesizlikler gösteriyor. Orhan Elmas, 1964'te, **Duvarların Ötesi** ile bir çıkış yapıyor. Turgut Özakman'ın sahne oyunundan kaynaklanan, senaryosu Orhan Elmas, Vedat Türkali ve Turgut Özakman tarafından yazılan **Duvarların Ötesi**'nde Elmas iyi niyetli ve biçime (aşın "zoom"lanna rağmen) bağlı bir film veriyor, **Altın Şehir** (1965) ile de bir başka düzgün çalışma çıkartıyor.

Orhan Elmas, tüm teknikerler gibi, kendini her türde rahat hissediyor, en çok yeğlediği türler ise kırsal alan filmleri ile hareketli melodramlardır. Elmas, beğenileri ve eğilimleri bir yana, "kızgın" bir sinemacıdır.

"Sinema bir çağın, gelişip büyüdüğü toprakların aynasıdır. Bu aynayı tutmasını bilecek bileklerde bilgi gerek, duygu gerek, yürek gerek. Oysa sinemadan anlamak, sinema üstüne yargılara varmak, konuşmak çok kolay. Kolay olmasaydı, iğrenç menfaatleri uğruna bugün Türk sinemasının kilit noktalarını tutmuş et kafalı, sömürücü gruplar, soygunlarını böylesine rahat yapabilirler miydi?

Prodüktörler cemiyeti, Türk film rejisörler birliği, Türkiye film işçileri sendikası, Türk sinema yazarları birliğinden soruyoruz: İcadından bugüne dek sinemayı benimsemesine karşılık, Türk sinemasındaki bugünkü ucuza, çabuğa, kötüye saplanış, bugünkü soysuzluk nedenlerinin sorumluları kimlerdir ve gerekleri neler olmalıdır?"[78]

Kırsal alana yönelik filmlerinde Elmas daha çok klasik temaları işliyor. (1969 Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi ikinci film ve en iyi kadın oyuncu (Fatma Girik) ödüllerini kazanan **Ezo Gelin**,1968; **Allı Gelin**, 1969; **Kerem ile Aslı**,1971; **Dertli Pınar**,1978; **Kara Çadırın Kızı**, 1979 gibi.) Melodram ya da macera melodramı türünde ise **Ben Bir Kanun Kaçağıyım**, 1966; **Topal**, 1973; **Can Pazarı**, 1976; onu yeniden bir "iş filmi" yönetmeni olarak tanıtan **Metres**, 1983; **Kayıp Kızlar**, 1984; **Kahreden Gençlik**, 1985 vb. filmlerde kalıplardan sıyrılamayan çalışmalar veriyor.

*

Önceki dönemden, 1950'lerden kalma birçok yönetmen de 1960'tan sonra çalışmalannı bir süre daha sürdürüyorlar. Bunlardan Orhon M. Arıburnu 1962/1974 yılları arasında yedi film daha çekiyor (**Elalem Ne Der**, 1962; **Ümitler Kırılınca**, 1962; konusunu Yılmaz Güney'in yazdığı **Prangasız Mahkumlar**, 1964; **İçimizdeki Boşluk**, 1965; **Ümit Kurbanları**, 1966). Arıburnu, 1969'da çektiği bir kahramanlık masalı (**Sarı Çizmeli**) ile sinemayı bırakıyor, beş yıl sonra aynı türden olan **Anter** (1974) ile devamı gelmeyen bir dönüş yapıyor.

78. Orhan Elmas: Sorumluluk ve Gerekler, **Sinema 65**, Sayı 3, Mart 1965.



Üç Öfkeli Genç, 1965, ENGİN. Tanju Gürsu, Tümay Tunçalp.

Aydın Arakon'un çalışması bir on yıl daha sürüyor, belirli kalıpların dışına çıkmaksızın (**Yumurcak**, 1961; **Yumurcak Faka Basmaz**, 1962; **Fosforlu Oyuna Gelmez**, 1962; **Uçurumdaki Kadın**, 1964); Çetin Karamanbey ise Efe filmlerinden (**Harmandalı Efem Geliyor**, 1962; **Harmandalı Efenin İntikamı**, 1963), güreşçi filmlerinden (**Koca Yusuf**, 1966), çocuk filmlerinden (**İçli Kız Funda**, 1967) ve tarihi maceralardan (**Kafkas Şahini**) sonra sinemadan ayrılıyor.

Eski kuşağın belki de en uzun ömürlüsü, "naif" ve "primitif/ilkel" sinemanın temsilcisi Muharrem Gürses oluyor, özelliklerinden hiçbir şey kaybetmeksizin hatta hiç ödün vermeksizin ve çoğu zaman kendi yapımcısı olarak. Gürses, ağdalı melodramlarını sürdürüyor (**Talihsiz Yavru**, 1960; **Can Mustafa**, 1961), Gogol'dan uyarlamalar (**Aman Kimse Duymasın**, 1963), çok dar bütçeli dinsel filmler (**Hak Yolunda Hazreti Yahya**, 1965; **Hazreti Yusuf'un Hayatı**, 1965), ihtimal Türk sinemasının en dar bütçeli tarihsel yapımlarını (**Battal Gazi**, 1966; **Zaloğlu Rüstem**, 1966; **Bizansı Titreten Yiğit**, 1967; **İmparator Atilanın Yumruğu**, 1967; **Malazgirt Kahramanı Alpaslan**, 1967; **Nemrud**, 1979), masallar (**Altın Prens Devler Ülkesinde**, 1971; **Şehzade Sinbad Kaf Dağında**, 1971) ve pek tabii, köy "tragedyalar"ı (**Tütüncü Kızı Emine**, 1969; **Yayla Kızı Gül Ayşe**, 1969; **Öksüz Gülnaz**, 1970; **Yanık Kezban**) çekiyor, senaryolarını da

yazarak, kendi de oynayarak.

1960'ların ilk yarısında yönetmenliğe başlayıp 1970'lerin ortalarında sinemadan ayrılanların arasında İlhan Engin gazeteciliğine, romancılığına ve senaryo yazarlığına güvenerek zaman zaman iddialı konularla işe başlıyor. Bunalımlı gençliği anlatıyor Engin (**Üç Öfkeli Genç**, 1963), ağalık düzenini ele alıyor (**Şeytanın Uşakları**, 1964), sağ eğilimli siyasal filme yanaşıyor (**Artık Düşman Değiliz**, 1965), cinsel bunalımları deşiyor (**Şehvetin Esirleyiz**, 1965), bir "Sapık/Psycho" (**İstanbul Dehşet İçinde**, 1966) filmini de çekiyor.

1976'da yönettiği **Güngörmüşler**'den sonra sinemadan uzaklaşan İlhan Engin son yıllarda, senaryo yazarı olarak, yeni çalışmalar vermeye başlıyor (**Ümit Sokağı**/Şerif Gören, 1986; **Yarın Ağlayacağım**/Halit Refiğ, 1986).

VE DİĞERLERİ..

Senaryo yazarlığı ile birlikte yönetmenliği Vedat Türkali de deni-yor. **Dolandırıcılar Şahı, Karanlıkta Uyananlar, Şehirdeki Yabancı** gibi başarılı filmlerin senaryo yazarı Türkali'nin yönetmenlik serüveni, başrolünü Yılmaz Güney'in oynadığı, **Sokakta Kan Vardı** (1965) ile başlıyor, 1973'te çektiği **Korkusuz Aşıklar** ve **Kopuk** ile noktalanıyor.

Fuhuşla mücadele eden bir gazetecinin öyküsünü anlatan **Sokakta Kan Vardı**'yı Türkali şu şekilde değerlendiriyor: "***Sokakta Kan Vardı** da polisiye olayların arkasında, aslında yine sınıfsal nitelikte işlerin yattığını kaş göz işaretiyle anlatmaya çalışan bir filmdi. Filmi de tam istediğim gibi çekemedim. Prodüktörle birbirimize girdik.*"[79]

Hırsızlık yapan bir adamı ele alan **Kopuk** ise: "*Ben hırsızlığı savunmam ama hırsızlığı en azından sosyo-ekonomik yapının bir ürünü olarak filmde göstermeye çalışmıştım. Ama **Kopuk** aslında bir masal filmidir. Ancak şu var ki senaryo kuruluşu olarak başarılıdır.*"[80]

Ve: "*...**Korkusuz Aşıklar** diye yan aşk, yan macera, ne idüğü belirsiz bir film yaptım. Ticari amaçlarla yapılmıştı ama ticari de olmadı film.*"[81]

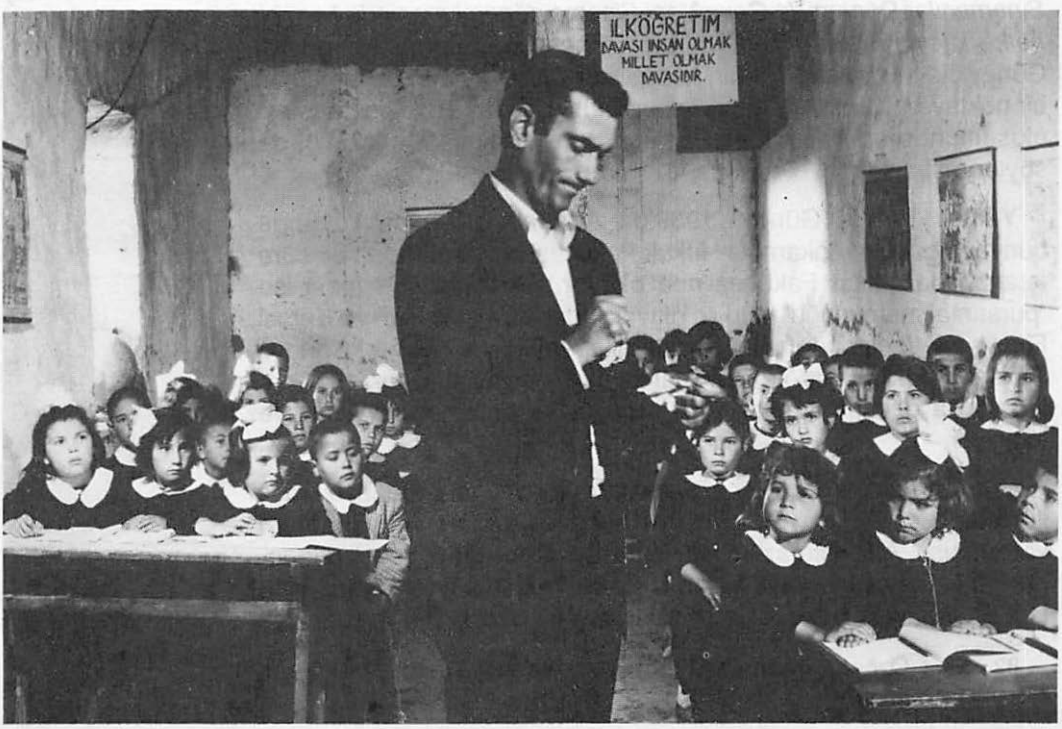
1952'de **Kanlı Para** ile senaryo yazarlığına başlayan Safa Önal yönetmenliğe 1969'da **İnleyen Nağmeler** ile adım atıyor. Ve Önal, bugüne kadar, senaryo yazarı ve yönetmen olarak, ticari sinemanın isteklerine uygun şekilde 20'ye yakın film çekiyor, **Cingöz Recai** (1969), **Ağlayan Melek** (1970), **Bir Kadın Kayboldu** (1971), **Küçük Ev** (1977) gibi.

79/80/81. Vedat Türkali: **Bu Gemi Nereye**, Cem Yayınevi, İstanbul 1985.

Önal'ın en dikkate değer çalışması düz ve duyarlı bir aşk öyküsünü anlatan **Umut Dünyası** (1973) ile, Ali Rıza Binboğa'dan yararlanan, göç sorununa yine umutla bakan **Yarınlar Bizim** (1975) oluyor.

Safa Önal, 1980'de, TV için **Hikâyelerden Biri** dizisini de çekiyor.

Eşkıya Celladı, 1969, CONTÜRK. Yılmaz Güney.



5

Yılmaz Güney'den Yeni Sinemaya

Yılmaz Güney konusunda çok şey yazıldı ve hiç kuşkusuz, çok şey yazılacak, yazılması gereklidir. Güney'in filmleri ile ilgili yasak (ki bu satırlan yazdığımızda bu yasak halen geçerlidir) bir handikap teşkil ediyorsa da, sanatçının yapıtlarını yeniden izlemek ve değerlendirmek açısından, Güney "olayı"na daha nesnel, daha etraflı, giderek daha soğukkanlı bir tutumla yaklaşmak, onu tarihsel çizginin içine oturtmak ve "mitos"un tartışmasına kadar varmak da doğal bir gereksinmedir, Türk sinema tarihi için.

Nijat Özön'e göre:*"Türk sinemasında Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, onun tek 'meşru vâris'i sayılabilecek olan, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan..."* [82] sanatçı Güney'dir. Mutlaka ki öyledir, hatta Özön'ün yorumunu daha da ileri bir noktaya götürerek, Güney'in bugünün, çağdaş Türk sinemasının oluşumunda en önemli olgu olduğu, tüm bir kuşağı etkilediği de söylenebilir.

Yılmaz Pütün (Güney) 1939'da Adana'nın Yenice köyünde dünyaya geliyor, Ankara'da Hukuk Fakültesi'nde, sonradan bir süre İstanbul'da İktisat Fakültesi'nde okuyor. Sinemaya geçmesi ise "pursantaj memurluğu" yolu ile oluyor. Adana'da And Film ve Kemal Film'in işletmelerinde çalışıyor, dergiler yayınlıyor (Doruk, Güney), Pazar Postası'nda ve Yeni Ufuklar'da öyküleri yayınlanıyor. 1956'da, İstanbul'a geçtiğinde Dar Film'e giriyor ve orada Atıf Yılmaz ile tanışıyor.

Güney'in sinemadaki ilk çalışmaları üç ayrı, ama genelde içiçe yürütülen kolda oluyor: oyuncu, senaryo yazarı ve yönetmen yardımcısı. Atıf Yılmaz'ın **Bu Vatanın Çocukları** adlı filminde (1958) Güney senaryoya katılıyor ve başrolü oynuyor, **Alageyik**'in (1958) senaryosu ise üç imza taşıyor: Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve

82. Nijat Özön: **Sinema, Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul 1985.

Hudutların Kanunu'nda Yılmaz Güney, 1966.



Yılmaz Güney. Ve Güney yeniden başrol oyuncusudur. Bir yıl sonra **Karacaoğlanın Kara Sevdası**'nda (1959), Yaşar Kemal, Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ ile birlikte senaryoya katılıyor, Refiğ'in yanında Atıf Yılmaz'ın yönetmen yardımcılığını yapıyor.

Orhon M. Arıburnu'nun Necati Cumalı'dan uyguladığı **Tütün Zamanı**'nda (1959) oynadıktan sonra Güney, 1960'ta, Atıf Yılmaz'ın yanında olmayı sürdürüyor, **Ölüm Perdesi**'nde (1960) yönetmen yardımcısıdır, **Dolandırıcılar Şahı**'nda (1961) hem yönetmen yardımcısı hem küçük rol oyuncusudur ve yönetmen yardımcılığını **Kızıl Vazo**'da (1961) ve **Seni Kaybedersem**'de (1961) sürdürüyor.

1961'de Yılmaz Güney, yazdığı bir öykü yüzünden, ilk kez tutuklanıyor, Paşakapısı ve Nevşehir hapishanelerinde bir buçuk yıl yatıyor, Konya'da 6 aylık bir sürgünlük dönemi geçiriyor.Suç unsuru, "Onüç" dergisinin Ekim 1956 tarihli sayısında yayınlanan "Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri" adlı öyküsüdür: *"Proletarya ihtilâlinin yapılacağı bir günün geleceği ve bu sayede insanlar arasında müsavatın kurulacağı, bir zenginin fakir bir işçiyi hor görme imkânlarının kalkacağı fikrini savunmaktı."* [83]

Hapiste iken Yılmaz Güney, ona Orhan Kemal Roman Ödülü'nü kazandıracak olan, "Boynu Bükük Öldüler"i yazıyor ve özgürlüğüne

83. Vedat Günyol: Benim Yılmaz Güney'im, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 175, 1 Eylül 1987.

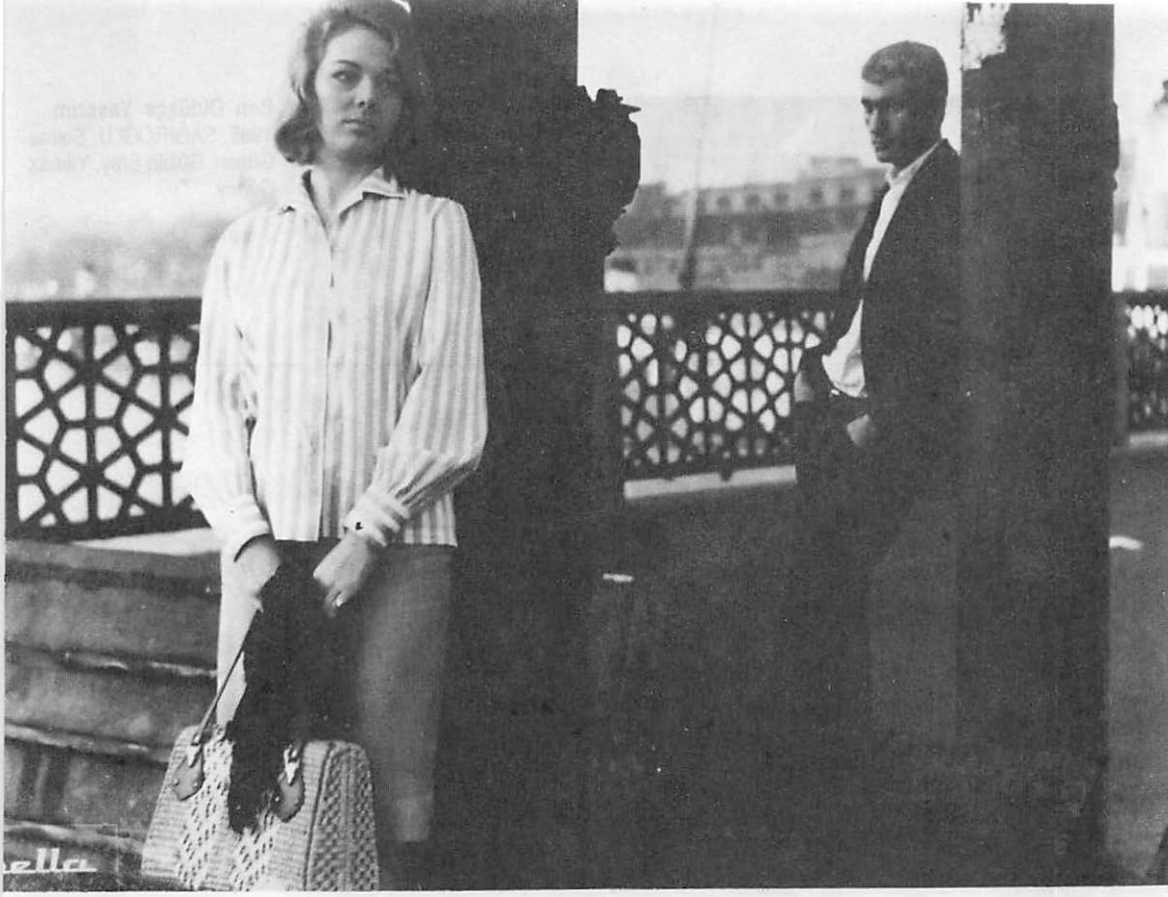


Duvarların Ötesi, 1964, ELMAS. Belgin Doruk, Erol Taş, Hayati Hamzaoğlu, Özden Çelik, Danyal Topatan, Tanju Gürsu.

kavuşunca da yeniden sinemaya dönüyor, Atıf Yılmaz'ın **Tatlı Belâ**'sında (1961) ufak bir rol alıyor.

Ertesi yıl, uzun bir film dizisinin ilki olarak sayabileceğimiz, Ferit Ceylan'ın **İkisi de Cesurdu**'sunun (1963) senaryosunu Ceylan ile birlikte yazıyor, hem de başrolde oynuyor. Yılmaz Güney mitosunun temel taşını teşkil edecek ve sanatçıya "Çirkin Kral" adını kazandıracak oyunculuk macerası böylece yeni boyutlara ulaşmış oluyor. Bu dar bütçeli, ufak yapımevleri tarafından gerçekleştirilen, çoğu eli çabuk teknikerler (ya da yönetmenliğe yeni atılan gençler) tarafından yönetilen filmlerde Yılmaz Güney sadece oyunculuk yapmakla yetinmiyor. Bazılarının öyküsünü, bazılarının senaryosunu yazıyor ya da senaryoya katılıyor. Ve her defasında, temel bir öğe olarak arınma öçten, şiddetten doğuyor.

1964'te Yılmaz Güney on kadar filmde oynuyor, birinin konusunu yazıyor (**Umutsuzlar**'dan önce Güney-Filiz Akın ikilisini bir araya getiren, Orhon M. Arıburnu'nun yönettiği **Prangasız Mahkumlar**), ikisinin de senaryosunu (**Kamalı Zeybek**/Nuri Akıncı, **Dağların Kurdu Koçero**/Ümit Utku). Aslında Güney, oyuncu olarak, hiçbir zaman tek tipe veya tek türe bağlanmıyor, Nuri Akıncı'nın yönettiği **Kara Şahin**'de bir çeşit Zorro oluyor (zengin Hacı Ömer öldürülünce polis kolejinde okuyan oğlu çiftliğe döner, geri zekâlı bir yanaşma kimliğine bürünür ve Kara Şahin olarak babasının katillerini bulup öcünü alır), Ziya Demirel'in çektiği, senaryosunu Orhan Asena'nın yazdığı **Kocaoğlan**'da ve Çetin Altan'dan uyarlanan **Mor Defter**'de (Nuri Ergün) değişik kompozisyonlar yaratıyor, Remzi Contürk'ün **Zımba Gibi Delikanlı**'sında macera peşine düşüyor, Süha Doğan'ın **Hallme'den Mektup Var**'ında ise, bir duygusal-macera güldürüsü kalıpları içinde, ikinci planda kalıyor, Tunç Başaran'ın **On Korkusuz Adam**'ında Kanyakçı tipi-



Kralİar Kralı, 1965, OLGAÇ.
Tülin Elgin, Yılmaz Güney.

ni çiziyor.

Acaba o yılların Yılmaz Güney'i için oyuncu kimdir ve oyunculuk nedir?

"Oyuncu, insanın evrensel niteliklerini durmadan yenileyen, onu türlü biçimlerde kendi hayatına ortak eden yüce kişidir. Oyuncuya gösterilen saygı, insanın kendi benliğine duyduğu saygıdır aslında. Ama bu yaratıcı kaynakları, iç tepkileri coşturan, yeni yeni imkânları esinleyen bir etkendir çoğu zaman. Halkın beğenmesi, oyuncuyu daha iyiye zorunlu kılar, kimi de eskitir, şımartır. Gerçek oyuncu, verdiğini değil, vereceğini düşünen, bunun için de yaptığı her şeyi deneme sayan, kendini aşan kutsal kişidir." [84]

Güney denemelerinin sayısını artırıyor ve 1965'te, Türk sinemasının "popüler" yıldız oyuncusu olarak 21 filmde görülüyor, bu 21 filmde oluşmakta olan mitosunun, oyuncu karakterinin, kişisel tutkularının ipuçlarını veriyor ve öykülerinin de temelinde yatan, "büyük" yapımevlerinin tekeli dışında gelişen (bazen öyle görünen) bir sinema anlayışının örneklerini sıralıyor.

84. Yılmaz Güney: Oyunculuk Üzerine Bir Deneme, **Sinema 65**, Sayı 1, Ocak 1965.



Ben Öldükçe Yaşarım, 1965, SAĞIROĞLU, Selma Güneri, Gülbin Eray, Yılmaz Güney.

1965'te Yılmaz Güney 21 filmde oynuyor, dördünün senaryosunu yazıyor (**Kasımpaşalı**/ Nuri Akıncı, **Kasımpaşalı Recep**/Nuri Akıncı, **Konyakçı**/Tunç Başaran, **Krallar Kralı**/Bilge Olgaç), fakat neyi anlatıyor bu oynadığı filmler, bu yazdığı senaryolar, öyküler?

— Genç bir adam ünlü bir çete reisinin yerine geçip sonunda gerçek çete reisini öldürür (**Kasımpaşalı**); Amerika'dan dönen biri İstanbul'da oğlunu aramaktadır. Oğlu bu arada ünlü bir kabadayı olmuştur. Baba ile oğul karşılaşırlar, baba oğlunu yaralar ve sonunda kim olduğunu anlar (**Kasımpaşalı Recep**); Konyakçı adı ile tanınan sevimli bir ayyaş, etraf köyleri baskısı altında tutan bir ağaya karşı yalnız başına savaş açar ve ezilen köylüleri kurtarır (**Konyakçı**); Katıldığı bir soygun yüzünden tutuklanan bir adam, hapisten çıktıktan sonra eski arkadaşlarını ve bunlardan biri ile evlenen sevgilisini arar, bulur ve başka bir arkadaşının yardımı ile öcünü alır (**Krallar Kralı**); Beyaz bir ata binmiş bir adam mutsuzluğun ve mutsuzların içinde mutsuzluğu arar, gelir, gider ve günün birinde, beyaz atı ile yok olur (**Beyaz Atlı Adam**); Kan davasından kaçan bir delikanlı İstanbul'daki bir pavyonda fedailik yaparken pavyonda zorla çalıştırılan dansöz bir kıza âşık olur. İkilinin aşk öyküsü ölümle sonuçlanacaktır (**Ben Öldükçe Yaşarım**); Soygun yapan iki arkadaştan biri yakalanır, diğeri ise soygun paraları ile kaçar. Yıllar sonra hapisten çıkan soyguncu eski suç ortağının kızını iğfal eder, kaçırır ve arkadaşını vurur (**Dağların Oğlu**); Komşu arazilere göz koyan

bir kasaba ağası bir kadına takılır. Kadının oğlu ağaya karşı çıkar ve dağlara sığınır (**Davudo**); Zengin bir iş adamı damat bulmak amacıyla gazetelere ilan verir. Hapisten yeni çıkmış bir genç, kendisini zengin diye tanıtarak talip olur. Delikanlının geçmişini öğrenen baba karşı koymaya kalkar fakat, sonunda olay mutlu bir sonla bağlanır (**Gönül Kuşu**); Bir kabadayı tarafından öldürülen bir adamın kardeşi, öcünü almak için kabadayıların arasına girmeyi başarır. Haraç düzenine katılan delikanlı sonunda kardeşinin katilini öldürür (**Haracıma Dokunma**); Meşrutiyetin ilânından sonra hapisten çıkan ünlü bir kabadayı İstanbul'un çeşitli semtlerini haraca kesen başka kabadayılarla mücadele eder, sonunda emniyet kuvvetleri tüm kabadayıları ortadan kaldırır (**Sayılı Kabadayılar**); Kurye olarak kullanılan bir genç kadınla ilgilenen bir hafiye bir narkotik örgütü ile mücadele eder (**Kan Gövdeyi Götürdü**); Bir çetenin peşine takılan bir hafiye çetenin eline düşer, kurtulur ve çetenin hakkından gelir (**Kahreden Kurşun**); Dört kardeş, babalarını vuran bir katilin peşine düşerler, katil üçünü vurur dördüncüsünü ise affeder (**Kanlı Buğday**); Kasabanın birinde küçük bir kız saldırıya uğrar. Küçük kızın ağabeyi saldıranı öldürür, tutuklanır. Hapisten çıktığında öldürdüğü kişinin iki oğlu ile mücadele etmek zorunda kalır (**Silaha Yeminliydim**); Beyaz kadın ticareti yapan bir örgütün peşine düşen bir gazeteci örgüte dahil olur ve bir genç kadının yardımı ile örgütün işlerini bozar (**Sokakta Kan Vardı**); Bir sapık tarafından öldürülen genç bir kadının kocası suçlu diye tutuklanır. Hapisten çıktığında bir genç kızın yardımı ile gerçek katili bulur (**Tehlikeli Adam**); Eroin dolu bir çantayı bulan bir delikanlı, polisle işbirliği yapıp, bir narkotik örgütünün başına belâ olur (**Torpido Yılmaz**); Kan davası yüzünden hapse giren bir adam, özgürlüğüne kavuştuğunda vurduğu kişinin üç oğlunu karşısında bulur ve yeniden silaha sarılmak zorunda kalır (**Üçünüzü de Mıhlarım**); Dağa çıkan Deli Ahmet vurulunca üç oğlu babalarının öcünü alır (**Yaralı Kartal**).

Yukarıdaki örneklerde görüleceği gibi Yılmaz Güney'in bu ve buna benzer filmlerinde, senaryo ister kendisinin ister başkasının olsun, belirli şablonlar tekrarlanıyor ve bu belirli şablonlar hiçbir özgünlük ya da özellik taşımaksızın, tekrarlana tekrarlana bir yönteme, bir çizgiye varılıyor. Çizgi, kaba hatları ile, birkaç temel konuma dayanmaktadır: ezilen kişinin kaçınılmaz başkaldırması; şiddetten doğan arınma; silaha sarılmanın zorunluluğu; çoğunlukla tek başına (ya da sevilen bir kadının, güvenilir bir arkadaşın desteği ile) sürdürülen mücadele vb.

Çetelerle, kan davaları ile, soygun ve soyguncular ile, haksızlıklar ve aldatmacalarla, yumruk, silah ve kadınlarla dolup taşan bu tür öyküler, 1960'ların ikinci yarısında, salt Güney'e özgü değildir (kaldı ki Güney'in kullandığı şablonlar "Çirkin Kral"ın tahtına oturmayı deneyen başka "avantür" oyuncular tarafından da kullanılacaktır); ideolojik/siyasal ya da toplumsal olmaktan çok toplumbilimsel uzantıları olan bu tür sinema anlayışı ve uygulaması, aslında, Yılmaz Güney'in

sonraki yıllardaki çalışmalarının hem temelini hem de, bir paradoks sayılsa bile, antitezini teşkil etmektedir.

1966'da Yılmaz Güney'in çevirdiği film sayısı düşüyor (bir yılda 14 film); nedir ki, "Çirkin Kral"lığını bir filmle de deklare eden (**Çirkin Kral**/Yılmaz Atadeniz) Güney, çizgisini hiç değiştirmeksizin hem senaryo yazarlığına daha belirli bir ağırlık veriyor (**At Avrat Silah**/ Hasan Kazankaya ve Yılmaz Güney; **Yedi Dağın Arslanı**/Yılmaz Atadeniz; **Arslanların Dönüşü**/Yılmaz Atadeniz; **Tilki Selim**/ Nişan Hançer; **Eşrefpaşalı**/Erdoğan Tokatlı; **Burçak Tarlası**/ Ümit Utku) hem de, konusunu yazdığı, Lütfi Akad'ın **Hudutların Kanunu** ile "furya" sinemasından sıyrılmaya başlıyor.

Güney'in yaratılmasına yardımcı olduğu ya da katıldığı bu "furya", piyasanın zorlamaları bir yana, bilinçlidir. Oyuncu Yılmaz Güney halk tarafından çok tutulan, halkın bir kısım sorunlarını değilse de tutkularını, özentilerini, bilinçaltını dile getiren kişidir, kolektif bir hesaplaşmanın, bir öç almanın simgesidir. Ticari olarak sinemada bir garantidir, oysa ne Güney büyük yapımevleri ile çalışmakta ne de büyük yapımevleri, şimdilik, ona yanaşmaktadırlar. Her iki taraf, aslında, politik bir oyunun içindedir ve bu politik oyun kısa bir süre sonra çözümlenecektir. Bir "persona non grata" konumunda olan Güney başka ve bu kez değişik bir sinema düzeyinin "yıldız sanatçısı" durumuna gelecektir ve burada da düzenden öcünü alacaktır.

Yılmaz Güney "Çirkin Kral" dönemi filmlerini şu şekilde açıklıyordu:*"... o günün eğilimleri ne ise, aşağı yukarı onların sınırları içinde kalıp çalışmayı seçiyordum. Meselâ sinemaya getirdiğimiz şeylerden bazıları şunlardır: kavga, döğüş, avantür, kabadayılık vb. Fakat bunlar bile birtakım insanların elinde farklı bir biçimde yozlaştırılarak kullanıldı. Bizim ise bunları getirip koyuşumuz, içinde gerçeklere çok yakın unsurlar taşıyordu. Hayattan gelen birtakım şeyler vardı, özellikle oyun biçimi, kıyafet, tavır, davranış. Bütün bunlar halkla bağlar kuruyordu. Mesela ben, oyuncu olarak, halkın giyiminden, davranışlarından farklı olmamaya çalışıyordum."* [85]

Türk sinemasına Yılmaz Güney, aslında, kavgayı, döğüşü, avantür ve kabadayılığı getirmiyor, var olan bir geleneği değerlendiriyor, giderek seyirciye yakınlaştırıyor, daha inandırıcı, daha "bizden" hale getirmeye çalışıyor. Bir "halk kahramanı" olarak özentilerden arınmayı deniyor, her ne kadar birçok filmlerinde "western" havasından ya da "çifte tabancalı" esprisinden kurtulamıyorsa da.

1967/1968 yıllarında yapımcı-yönetmen-senaryo yazarı olarak imzasını atacağı **Seyyit Han/Toprağın Gelini**'ne (1968) kadar, Yılmaz Güney iki atı bir arada koşturuyor: Çirkin Kral filmleri ile "yönetmen" filmleri.

85. Yılmaz Güney ile Konuşma, **Yedinci Sanat**, Sayı 19, Ekim-Kasım 1974.

At Hırsızı Banu (Remzi Contürk, 1967), **Bana Kurşun İşlemez** (Alaettin Perveroğlu, 1967), **Çirkin Kral Affetmez** (Yılmaz Atadeniz, 1967), **Azrail Benim** (Yücel Uçanoğlu, 1967), **Kargacı Halil** (Yavuz Yalınkılıç, 1968) ve **Pire Nuri**'nin (Şeref Gedik, 1968) konu ya da senaryoları Yılmaz Güney'e ait olduğu gibi, Güney ilk yönetmenlik deneylerini de **Benim Adım Kerim**'de (1967) ve Şeref Gedik ile çektiği **Pire Nuri**'de veriyor. Daha önemlisi, Yılmaz Güney-Atıf Yılmaz ikilisi yeniden kuruluyor Ayşe Şasa'nın yazdığı **Balatlı Arif** (1967) ve **Kozanoğlu**'nda (1967), Güney-Akad işbirliği ise **Kızılırmak-Karakoyun** (1967) ve **Kurbanlık Katil** (1967) ile devam ediyor.

Yapımcı-yönetmen-senaryo yazarı-oyuncu Yılmaz Güney'in ilk çıkışı **Seyyit Han/Toprağın Gelini** (1968) ile oluyor. Bir çeşit "geçiş" filmidir bu, ya da bir "bağlantı" filmi ve **Seyyit Han**, 1969 Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi üçüncü film, en iyi görüntü (Gani Turanlı), en iyi müzik (Nedim Otyam) ve en iyi erkek oyuncu ödüllerini kazanıyor.

Tipik bir Çirkin Kral filmi ya da bir kırsal alan "avantür"ü gibi başlıyor **Seyyit Han**, sonradan şiirsel, folklorik bir aşk öyküsüne, giderek bir masala dönüşüyor ve kanlı, dehşet verici bir şekilde sonuçlanıyor. Bir biçim denemesi olan film, Güney'in başka çalışmalarında da beliren —**Umut** dahil olmak üzere— fantastik ya da gerçek-üstücü (buna folklorik gerçeküstücülük de denilebilir) öğeleri içeriyor.

Kemal Tahir'in yorumu ile: *"Filmin genel havası yüzde yüz Türktür. Ayrıca dünyanın aradığı halk sineması koşullarına da son derece uygundur. Söz gelimi aralıksız kurşun yediği halde kahramanın hatta sendelememesi, hayatın gerçeği ile sinemanın gerçeği arasındaki büyük farkı en iyi belirleyen sahnedir. Yılmaz Güney gerçekten halktan yetişmiş, halkın bir şeyi nasıl görmek istediğini belki derin ilmiyle değil, yaşantısıyla bilen bir halk sanatçısıdır. Böyle sanatçılardan benim, bir aydın olarak, öğrenecek çok şeylerim olduğuna inanıyorum."* [86]

Onat Kutlar ise: *"**Seyyit Han**, yarattığı mitosu çağdaş toplumsal sorunlara götürmemekle birlikte yeni bir sinema sanatçısının ilginç, sevindirici denemesidir. Kusurları düzeltilemeyecek şeyler değildir. Güney'in mükemmelleştirmesini dilediğimiz sanatı için pırıltı ipuçları getirmektedir.... Onu, geleceğin bağımsız ve dürüst yönetmenlerinden biri olarak görmek —Yeşilçam'ın amansız yasaları düşünülürse— belki aşırı bir iyimserlik sayılabilir ama, ben buna inanıyorum."* [87]

Seyyit Han'ın ilginç ve değişik yönlerine karşın Yılmaz Güney, sonraki filmlerinde, gerek senaryo yazarı gerekse oyuncu olarak,

86. Turhan Gürkan: Kemal Tahir ile Konuşma, **Cumhuriyet**, 19 Haziran 1969.
87. Onat Kutlar: Seyyit Han Üzerine, **Yeni Sinema**, Sayı 24, Kasım 1968.



Yarın Son Gündür, 1971, GÜNEY. Fatma Girik, Yılmaz Güney..

eski çizgisini sürdürüyor. Bir yerden sonra da sürdürmek zorunluğu içindedir. 1969'da Nuri Ergün'ün yönettiği **Belânın Yedi Türlüsü**'ne senaryo yazarı ve oyuncu olarak katılıyor, salt oyuncu olarak da **Bin Defa Ölürüm**/Mehmet Arslan, **Çifte Tabancalı Kabadayı**/Mehmet Arslan ve **Kurşunların Kanunu**'nu/Nuri Ergün çeviriyor, kendi şirketi (Güney Film) hesabına **Aç Kurtlar** ve **Bir Çirkin Adam** adlı, senaryolarını da yazdığı iki film yönetiyor.

"Güney bu kez (sözde) ütopik olmaktan kurtularak memleket gerçeklerine eğilmekte, Doğu'nun asayiş keşmekeşine parmak basarak, haberleri gazete sayfalarına sık sık geçen eşkiyalık olaylarına değinmektedir. Ama Güney'in bilmesi gereken bir husus daha vardır: ülke gerçeklerini ele alan bir film yapmak başka şeydir, bu gerçekler aracılığıyla İtalyan western'lerinin taklidine girişmek, seyircinin şartlandırılmış beğenilerine göre hareket etmek başka şeydir. Doğu'nun karlı steplerinde Güney'in askerlik izninden yararlanarak çektiği ***Aç Kurtlar*** *özellikle bu ikinci türde yüzeyde bir çalışmadır."*[88]

Bir Çirkin Adam ilkin "müstehcen" gerekçesi ile sansür tarafından reddediliyor, sonradan gösterime giriyor. Bir kez daha Güney bir kiralık katilin, Bino'nun öyküsünü anlatıyor, kahramanını bir hayli soyutlayarak ve çok kullandığı şablonlara uydurarak. **Aç Kurtlar** gibi **Bir Çirkin Adam** da, bir ara filmi oluyor; her ne kadar Güney, görüntü yönetmeni Gani Turanlı'nın desteği ile, biçim denemelerine, görüntü oyunlarına girişiyorsa da.

Yıl 1970... ve Yılmaz Güney **Umut** ile ilk gerçek sinema sınavını veriyor; bir yoruma göre Türk sinemasına gerçekçiliği ya da şiirsel gerçekçiliği getirerek. Olay adamı Yılmaz Güney'in bu tartışılan fakat gerçekten başarılı yapıtı daha önce kurulan mitosun bir karşıtı gibi görünüyorsa da aslında mitosun, farklı şekilde yorumlanan bir uzantısından, bir "yeniden düşünme"sinden başka bir şey değildir. Araya şiirsel sözcüğü —ama doğru ama yanlış— girince de ortaya çıkan gerçek kendi limitlerini getirmiş oluyor. Yine de: *"İnsan onuruna alabildiğine aykırı, kopkoyu bir yoksulluğun içine itilmiş insanların gerçekleşmeyecek bir umuda, bundan da umutsuzluğa ve giderek doğaüstü güçlere yönelmelerini ve bir kısırdöngüye kapılmalarını anlatan **Umut**, bütün bunları denetlemenin elverdiği —hatta elvermediği— ölçüde ödünsüz olarak ele alan, dolayısıyla sinemamızın o güne dek gerçekçilik yolunda ulaşabildiği son noktayı belirleyen bir yapıttı."*[89]

88. Nezih Coş: Aç Kurtlar, **Akademik Sinema**, Sayı 5, Kasım 1969.
89. Nijat Özön: **Sinema, Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul 1985.



70, GÜNEY. Yılmaz
uncel Kurtiz, Osman

Aslında **Umut** birçok yönleriyle bir özyaşam öyküsü niteliği taşımakla birlikte gerek taşıdığı "mesaj", gerekse anlatımı açısından, kanımızca, bu kuru "gerçekçi" etiketini iyice aşmaktadır. Gerçekçi, yeni-gerçekçi, yeni-gerçekçiliğin uzantısı, şiirsel-gerçekçi denildi Güney'in bu ilk olay filmi için. Bizce hiçbir tanımlama, özellikle Batı sinemasına kıyasla öne sürülen hiçbir "formül", hatta hiçbir "form" (şekil) **Umut**'u tek başına açıklamaya yetmez. Çünkü **Umut** gerek içeriği, gerek biçimi ve yorumu ile Güney'in ilk gerçek "arayış" filmidir.

Güney'in sinemasında katıksız bir gerçekçilikten söz etmek pek tabii ki olanaksız. Çünkü gerçekçilik, ne 1970 yılının ne de bugünün denetleme anlayış ve ölçüleri ile şekillendirilemez. Kaldı ki Yılmaz Güney'in sineması "Ex nihilo"dan oluşan bir sinema da değil, çeşitli etkilerden oluşan (başta Akad'ın etkisi olmak üzere) bir sinemadır. Öyle ki **Umut** ile başlayan arayış Güney'i —ve sonradan onu izleyenleri— daha doğal, giderek doğalcı, daha nesnel ve gözlemci olmaya ittiği gibi, Türk sinemasında daha önce ender kullanılan belgeci ayrıntılara, plastik malzemeye ve çevre/insan ilişkilerinin "düzenlenmesi"ne de bir yol açıyor.

Umut 1970'in Eylül ayında Film Kontrol Komisyonu'na sunuluyor, yasaklanıyor ve bir ay sonra Danıştay Kararı ile halka gösterilme hakkına kavuşuyor. Adana Altın Koza Film Yarışması'nda **Umut** en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo, en iyi erkek oyuncu ve en iyi görüntü (Kaya Ererez) ödüllerini kazanıyor. Bir yıl sonra Cannes'da gösteriliyor ve Grenoble Film Şenliği'nde seçiciler kurulunun özel ödülünü alıyor.

Umut olayı bir yana, 1970 yılı Yılmaz Güney'in yine faal bir yılıdır, ister "Çirkin Kral" çizgisini izlesin, ister izlememeye çalışsın. Senaryo yazarı ve oyuncu olarak **Sevgili Muhafızım**/Remzi Contürk ve **Şeytan Kayaları**'na/İlham Filmer, oyuncu olarak **Zeyno**/Atıf Yılmaz, **Kanımın Son Damlasına Kadar**/Yavuz Figenli, **Onu Allah Affetsin**/Orhan Elmas, **Çifte Yürekli**/Semih Evin ve **Son Kızgın Adam**/Zafer Davutoğlu filmlerine katılıyor, **Piyade Osman**'ı Şerif Gören ile, **Yedi Belâlılar**'ı İrfan Atasoy ile birlikte, **Canlı Hedef**'i de tek başına yönetiyor; senaryosunu da yazarak.

Bir sonraki yıl Yılmaz Güney'in, "Yılmaz Güney Sineması"nın en önemli yıllarından biri oluyor. 1971'de Güney, yönetmen-senaryo yazan ve oyuncu olarak **Kaçaklar**'ı, yapımcı-yönetmen (Şerif Gören ile), senaryo yazarı ve oyuncu olarak **Vurgunculer**'ı, yine yönetmen-senaryo yazarı-oyuncu olarak **Yarın Son Gündür**'ü, **Umutsuzlar**'ı, **Acı** ve **Baba**'yı imzalıyor, **Ağıt**'ı ise kendi hesabına çekiyor. Bunlara ek olarak Ertem Göreç'in yönettiği **Namus ve Silah**'ta oynuyor, Nazmi Özer'in **Çirkin ve Cesur** adlı filminin senaryo yazarı-oyuncusu oluyor ve senaryosunu yazdığı, Şerif Gören'e çektirdiği, kendi yapımı olan **İbret**'te oynuyor.

"Çirkin Kral" çizgisini izleyen **Namus ve Silah, Çirkin ve Cesur, Kaçaklar** ve **İbret** bir yana, Güney'in en "karmaşık" çalışması



irkin ve Cesur, 1972, ÖZER. Piraye Uzun, Yılmaz üney.

Vurguncular oluyor ya da, bir "Borsalino" havası içinde, bir Çirkin Kral/Siyasal Sinema/Devrimci Sinema bileşimi. Güney'in **Vurguncular**'da yaşattığı iki kahraman Cesi ve Kont, ister Nazım Hikmet'ten şiirler okusunlar, ister Mao'cu gençlere yardımcı olsunlar, özentiden ve hayli şematik bir çizgiden ileri gitmiyorlar. Giderek, "fantezi"ye kaçan bu yaklaşımı, senaryosunu Güney'in yazdığı **Çirkin ve Cesur**'da da sezmek mümkündür. Filmin başında, anlatılanların gerçekle ilgisi olmayıp tümü ile hayal ürünü olduğu belirtiliyorsa da öykü yeniden, bir köyü haraca kesen, köy kızlarını haremine dahil eden bir ağa ile köyü —ve köy kızlarını— tabanca, tüfek ve dinamit lokumları ile kurtaran bir kahramanı anlatıyor.

Yarın Son Gündür'deki kahramanlar da öyle "sıradan" kişiler değil, Kara Çocuk (Yılmaz Güney) ve Mavi Çocuk (Fatma Girik)

sürgünden geliyorlar, yeniden bir "olay" çıkartırlar kuşkusu içinde sürekli olarak polis tarafından izleniyorlar. İkilinin peşinde bir de "çete" var, bir aslan avcısı tarafından yönetilen. Kara Çocuk ile Mavi Çocuk ise ders çalışmaktalar, ilkokul, ortaokul derslerine ilgi gösterip daha sonra bir ithalatçıyı soymaya kalkarlar ve sonunda polis tarafından vurulurlar.

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

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

Güney belirli bir hikâye anlatmadan seyirciyle ilişkisini rahat bir şekilde kuruyor, onunla aynı masada yemek yiyor, içki içiyor sanki, şarkı söylüyor, bu arada ona ilkokul veya ortaokul kitaplarında okuduklarıyla ülke hayatı ve gerçekleri karşısında bilinmesi gereken en basit şeyleri aktarıyor, bir çeşit öğretmen gibi, 'Nizam-ı Cedid' nedir, 'Düyun-u Umumiye' nedir, 'Sekban-ı Cedid' nedir? şeklinde.." [90]

Yılmaz Güney'in bu "marjinal" diyebileceğimiz, zaman zaman didaktizme, zaman zaman karikatüre kaçan, simgelere önem veren, denetim yasaklarını bu şekilde atlatmaya çalışan filmlerinden çok "Yılmaz Güney sineması"nı şekillendiren **Umutsuzlar, Acı, Ağıt** ve **Baba** oluyor.

Umutsuzlar'a her ne kadar "Fransız tarzında film" denildiyse de Güney'in duygusallığını ve tutkularını iyice sergilediği için, onun iç dünyasını açıklamak açısından anahtar bir yapıt oluyor bu film. Ünlü gangster ile kolej öğrencisi dansçı kızın aşk öyküsü, Güney'in aşk, kadın-erkek ilişkisi (fakat bir hayli inceltilmiş şekli ile!), silah tutkusu, "Çirkin Kral" döneminin idealizasyonu, çete esprisi gibi motiflerden oluşuyor. Ünlü gansgter Fırat başka çeşit bir "Baba"dır; silah tutkusu, silaha "mecbur" olmak, silah-kadın çatışması, Güney'in optiğinde, hem ayırıcı bir unsurdur hem de karşı koyulmaz bir zorunluk, bir "racon"dur.

Acı'nın temelinde, en azından kör kahramanın silah talimlerindeki buluşlar açısından, bir İtalyan "Spaghetti western"i yatıyor. Nedir ki Güney bu temeli öykünün geçtiği çevrenin içine iyice yerleştiriyor ve film, bir bütün olarak, yerel özelliklerinden hiçbir şey kaybetmeksizin "acı" bir hesaplaşmanın, şiddetten doğan, acıdan doğan annmanın vurucu bir örneği oluyor.

1971 Adana Altın Koza Film Şenliği'nde **Acı** en iyi ikinci film, en iyi erkek oyuncu, en iyi kadın oyuncu (Fatma Girik), en iyi senaryo, en iyi müzik (Metin Bükey) ve en iyi stüdyo ödüllerini kazanıyor.

90. Engin Ayça: Yarın Son Gündür, **Yedinci Sanat**, Sayı 4, Haziran 1973.



Baba, 1971, GÜNEY. Ender Doruk, Yılmaz Güney.

Güney'in **Umut** sonrası sinemasında **Acı**, 15 yıl hapiste yattıktan sonra bilinçlenen Ali'si, Ali ile Zehra arasındaki aşkı, acımasız Hamza Ağa'sı ve "atraksiyonlu" son bölümü ile bir çeşit "Türk usulü western" havasına bürünüyor, Atillâ Dorsay'ın deyimi ile. [91]

"Türk usulü western"in ötesinde **Acı**, yönetmen Güney için bir aşama teşkil ediyorsa bu aşamayı özünde değil de biçiminde aramak gerekiyor.

Yılmaz Güney'in görsel niteliklere, çevreyi oluşturan ayrıntılara, nesnelere yaklaşımı ile folklorik malzeme kullanışı çok açık bir şekilde **Ağıt**'ta belli oluyor. Güney'in bu filminde bir bütünlük eksik ise de (ki bu yönetmenin zaman zaman "emprovize" sinemaya kaçmasından ileri geliyor) yinelenen olanaksız aşk öyküsünün yanı sıra, kaçakçıların dünyası ve şiddetin kaçınılmazlığı bir kez daha öne çıkıyor.

1971'de 3. Adana Film Şenliği'nde en başarılı film, yönetmen, senaryo ve görüntü (Gani Turanlı) ödüllerini kazanan **Ağıt** tamamlanmış bir çalışmadan çok grafik bir müsveddeyi andırıyor. Güney, destanlara konu olmuş kaçakçı Çobanoğlu'nun öyküsünü anlatarak, bölüm bölüm son derece değişik bir folklor yaklaşımı ile, kahramanının, benzerlerinin ve giderek kendisinin, bir mitosun ötesine varmayı deniyor, özellikle Çobanoğlu'na kadın doktorun gözü ile yaklaşarak. Fakat mitos mitos kalıyor; zazaları, uzun beyaz donları, yırtık şemsiyeleri ve dağ çiçekleri ile.

Baba'nın senaryosu Bekir Yıldız'ın romanından alınmadır ve melodramatik kuruluşu ile Güney'in senaryosunu yazdığı **Kasımpaşalı Recep**'i (1965) andırmaktadır. Hiç kuşkusuz, başkasının işlediği cinayeti üstüne alan, 24 yıl hapiste yatan kahramanın ailesin

91. Atillâ Dorsay: Acı, **Cumhuriyet**, 16 Şubat 1972.

den olan bekçi Cemal'in öyküsündeki toplumsal/sınıfsal melodram kalıplarının —ve Güney'de sık sık rastlanılan aşırı duygusallığın— ötesinde **Baba**, oluşmakta olan bir sinema adamının ayrıntıya, yaşamın ve çevrenin önemsiz gibi görünen, alışılmış kırıntılarına verdiği önemi ve bu yoldan da tutturmak ve yansıtmak istediği gerçek duygusunu, ek bir "malzeme" olarak belirtmektedir.

1972'de Yılmaz Güney, Ertem Göreç'in yönettiği **Sahtekâr**'da oynuyor, **Zavallılar**'ı çekmeye başlıyor ve 27 Mart günü sıkıyönetim tarafından tutuklanıyor.

20 Mayıs 1974 günü Güney özgürlüğüne kavuşuyor ve büyük yankılar yaratan **Arkadaş**'ı gerçekleştiriyor. Bu kez sanatçı, kurduğu ve beslediği mitosun ötesinde, bir kent filminin, bir kentsoylu çevresinin —ve kentsoylu alışkanlıklarının— içinde hesaplaşmayı deniyor, şematik bir şekilde de olsa. En azından siyasal inançlarını daha somut bir tarzda ortaya koyuyor. 1975'te 12. Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film ve en iyi müzik (Şanar Yurdatapan, Atillâ Özdemiroğlu) ödüllerini kazanan **Arkadaş**, sanki yeni bir dönemin "ilk" filmidir; toplumcu Azem ile tipik kentsoylu, hatta kalıplaşmış kentsoylu Cemil arasındaki çatışmalı "arkadaş"lık, Azem ile genç Melike'nin duygusal bağlantısı, Azem ile Halil arasındaki usta-çırak ilişkisi ve bunların sayesinde Güney'in anlatmak, vurgulamak istedikleri ile.

Selim İleri'nin değerlendirmesi ile: *"**Arkadaş**'da Yılmaz Güney'in iki ayrı sanat anlayışını yan yana görebiliyoruz. A) kaba gerçekçilik (Semra Özdamar'ın konuşmaları, Yılmaz Güney'in Cemil'e söylediği kimi sözler, Melike'nin aşırı arınmışlığı), B) gerçekçilik duygusuna dürüst yaklaşım (Melike'nin Azem'e bağlılığı, Azem'in bir türlü Cemil'den vazgeçmemesi, Cemil'in yaşama yeniden başlayabileceğini sanması vb.) Ancak Yılmaz Güney, ürününde, gerçeklik duygusunu öne alıyor. Yapıtın çatısı bu anlayışın üstüne kurulmuş. Rahatlıkla söyleyebiliriz **Arkadaş** bu tutumuyla sinemamızın en dürüst çalışmalarından biridir."* [92]

Yılmaz Güney ise yapıtındaki ilişkiyi şu şekilde açıklıyordu: *"Bazı arkadaşlıklar vardır, anılara dayanır. Beraber olmaktan gelen bir arkadaşlıktır. Bazı arkadaşlıklar vardır, fikrî temellere dayanır. Bu iki arkadaşın arkadaşlığı, başlangıçta belki birbirlerine yakın fikir ilişkilerini içinde taşıyor ise de, bunların ayrı kalmalarından, ayrı şartlar içinde oluşmalarından dolayı, dünya görüşlerinde belli bir farklılık oluyor. Buna rağmen, bunlar bir araya geldiklerinde, kendilerini iki eski arkadaş gibi görüyorlar fakat bir süre sonra anlıyorlar ki bunlar eski arkadaş değiller. Burada bir değişim söz konusudur. Bu arkadaşlık çöker, yok olurken, yeni bir arkadaşlık başlıyor..."* [93]

92. Selim İleri: Arkadaş Filminde Gerçeklik Duygusu, **Cumhuriyet** sinema eki, 1974.
93. Yılmaz Güney "Arkadaş"ı Anlatıyor, **Yedinci Sanat**, Sayı 18, Eylü 1974.



Arkadaş, 1974, GÜNEY. Melike Demirağ, Yılmaz Güney.

13 Eylül 1974'te Yılmaz Güney yeniden tutuklanıyor, bu kez cinayet suçu ile, 1981'de cezaevinden firar ediyor ve ilkin İsviçre'yesonradan Fransa'ya sığınıyor. 1983'te Türk vatandaşlığından çıkartılan Güney'in senaryosunu yazdığı, Şerif Gören'in yönettiği **Yol** ise 1982 Cannes Şenliği'nde, Costa Gavras'ın "Kayıp/ Missing" filmi ile, Altın Palmiye ödülünü paylaşıyor ve bir yıl sonra Fransız eleştirmenlerin ödülünü kazanıyor. Son filmi olan **Duvar**'ı (1984) Fransa'da çektikten sonra Yılmaz Güney 9 Eylül 1984'te Paris'te kanserden ölüyor.

Yılmaz Güney'in, senaryolarını hapiste yazdığı, olgunluk çağının ürünleri başka yönetmenler tarafından, fakat sanatçının denetimi altında, sanatçının önerileri ile gerçekleştiriliyor. **Endişe**'ye Güney başlıyor, son tutuklanmasından önce Şerif Gören tamamlıyor, **Zavallılar**'ı ise Atıf Yılmaz.

*"Öz açısından **Zavallılar**'ın Yılmaz Güney seyircisinin isteklerine cevap vereceğini sanıyorum. **Zavallılar**'ın benim filmografim içindeki yeri, bir dostun, bir küçük kardeşin yarım kalmış işini, bütün namusumuzla tamamlama çabasından ibarettir. Yılmaz'ın, büyük bir başarıyla gerçekleştirdiği, bir filmin üçte birine, bir üçte iki film ekleyip her açıdan bütünlüğü olan bir yapıt ortaya çıkarmaya çalıştık. Çok zor, altından kalkılması çok güç bir işti..."* [94]

Güney'in **İzin** adlı senaryosunu Temel Gürsu profesyonel bir yaklaşımla yönetiyor. Bilge Olgaç ise **Bir Gün Mutlaka**'ya zaman zaman dengesini bulamayan bir siyasal coşku getiriyor. Geriye **Sürü** (Zeki Ökten, 1978), **Düşman** (Zeki Ökten, 1979) ve **Yol** (Şerif Gören, 1981) kalıyor ki bunlardan Ökten ve Gören ile ilgili bölümde söz edeceğiz.

Yılmaz Güney ve "Yeni Sinema" dedik oysa, geriye baktığımızda, Güney'in etkisi ne olmuştur?

Senaryolarını çekenlerden salt iki yönetmen, Ökten ve Gören, Güney'in öz ve biçim özelliklerini (aşırı politize ve aşırı didaktik olmaksızın) yansıtmakta "usta"larını izleyebilmişlerdir. **Sürü**'ye katkısı olan Ali Özgentürk ise, bir noktadan sonra daha "kişisel" olma yolunu tutmuştur. Genelde Güney'in etkisi, çok şematik bir ifade ile, "yeni sinema" deyimi ya da etiketi altında bir araya getirilen yönetmenlerde daha çok bir biçim arayışında ve zaman zaman, ortak içerik deneylerinde belli olmuştur. Demek istediğimiz, Güney'in gerçek izleyicileri (bunu bir akım ya da bir "ekol" anlamına getirmeksizin) sanatçının çizgisine yakın kaldıklarında özellikle bazı biçimsel yaklaşımlardan, bazı anlatı çeşitlemelerinden yararlandılar; gerek olaylara gerekse çevre ve insanlara bir hayli daha yakından, ayrıntılarına dek bakarak, tanık olarak, yalın bir dil kullanarak. Aynı şekilde konulara, öykülere de şablonları aşarak, gerektiğinde kırarak, yaklaştılar. Akad ve Erksan'ın gerçekçilik anlayışından başlamak üzere Güney sonrası sinemasını gerçekleştirenlerin yapıtları ile sinema daha nesnel oluyor, daha doğal ve daha da yaratıcı olabilmek için kendini zorluyor.

*

1960'ların ikinci yarısında sinemaya geçenler ile 70'lerin sonlarında ya da 80'lerin ilk yarısında "yeni sinema"yı oluşturanlar arasındaki bağlantıyı, bir bakıma, Zeki Ökten meydana getiriyor. Ökten ilk filmini 1963'te yönetiyor, yeniden yönetmen yardımcılığına dönüyor, özellikle Atıf Yılmaz ile çalışıyor ve dokuz yıl sonra yeniden alıcının arkasına geçiyor. 1972'de **Kadın Yapar** ve **Kırık Hayat** gibi piyasa kurallarına uygun ve düzgün iki film yönetiyor, bir yıl sonra Selim İleri'nin yazdığı bir kentsoylu melodramı ile dikkati çekiyor.

Ökten de, başkaları gibi, yönetmenliğini profesyonelce

94. Atıf Yılmaz: Atıf Yılmaz ve "Zavallılar", **Yedinci Sanat**, Sayı 21, Şubat/Mart 1975.



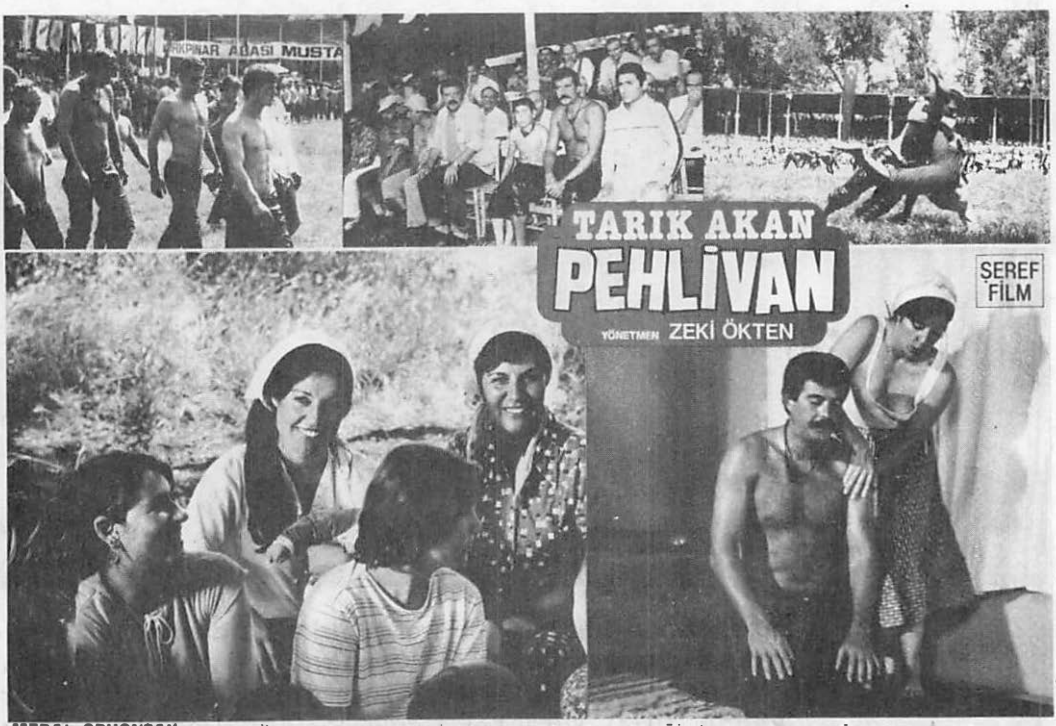
Sürü, 1971, ÖKTEN. Tuncel Kurtiz, Melike Demirağ.

sürdürüyor. Güldürüler çekiyor (**Bitirim Kardeşler**, 1973; **Bitirimler Sosyetede**, 1973; **Kaynanalar**, 1975), duygusal güldürüler (**Pisi Pisi**, 1975), kalıplaşmış melodramlar (**Boşver Arkadaş**, 1974), kırsal bölge dramları (**Ağrı Dağın'ın Gazabı**, 1973), Emel Sayın'lı müzikli aşk öyküleri (**Hasret**, 1974). Bu arada **Askerin Dönüşü** (1974) ile duyarlı,çevresi ve kişileri ile sıcak, inandırıcı bir film veriyor, ticari başarılarını Kemal Sunal filmleri ile gerçekleştiriyor (**Hanzo**, 1975; **Şaşkın Damat**, 1975;**Kapıcılar Kralı**, 1976; **Çöpçüler Kralı**, 1977) ve **Sürü** (1979) ile Berlin Şenliği'nde, Locarno ve Londra'da ödüllendiriliyor.

Sürü Zeki Ökten için beklenmeyen bir aşama oluyor; Yılmaz Güney'in son derece özgün, gerçek, destansı bir senaryosuna dayanıyor ve çeşitli deneylerden geçen genç yönetmenin artık, yaptıklarından çok daha değişik, önemli ve olgun şeyler yapabilme noktasına erişmiş olduğunu gösteriyor.

Sürü, bir aşireti, bir ikiliyi, bir sürüyü ve daha birçok şeyi anlatıyor. Aşiretler arası çatışmalar, kişiler arası hesaplaşmalar, insan-doğa, insan-insan, insan-toplum ilişkileri dramatik bir kuruluşun içine yerleştirilen malzemenin salt bir kısmını teşkil ediyor. **Sürü**'nün tümü ise temelde ekonomik zorlamalarla çağdışı kalmış bir toplumun, ezilen kişilerin, bundan doğan çatışmaların çok geniş bir panoramasını sergiliyor.

Sürü'yü, 30. Berlin Şenliği'nde bir özel jüri ödülü ile en iyi senaryo ödülünü ve Uluslararası Katolik Ofisi'nin ödülünü de kazanan, işsiz ve yoksul bir işçinin öyküsünü anlatan **Düşman** (1979) izliyor. Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı **Düşman** ilkin sansür tarafından yasaklanıyor, sansür kararı Danıştay tarafından bozuluyor ve bilirkişi raporunda şu hususlar belirtiliyor:*"Önemli bir ülke sorunu olan işsizliğin ve bunun getirdiği toplumsal, bireysel sorunlarla, bunlardan kurtulma çabalarının görüntülendiği filmde, bazı gerçekler*



Pehlivan, 1984, ÖKTEN. Meral Orhansay, Tarık Akan.

fazla yalın ve çarpıcı biçimde verilmiş sayılabilir. Ancak bu durum kamu düzenini zedeleyici nitelikte addolunmayıp, sanatçının dünya görüşünün ve olayları yorumlayışındaki anlayış ve yaklaşımın bir sonucu olarak kabul edilmelidir... Film tek yönlü kaba propaganda yerine ilişki ve sorunlara toplumsal ve insanî karmaşık yönleriyle yaklaşmakta ve filmin işlenişinde belli bir estetik değere ulaşma çabası açıkça görülmektedir... Filmin son sahnelerinde de ileriye dönük belirli bir umut ve iyimserlik simgelenmektedir..." [95]

Üç yıllık bir aradan sonra Zeki Ökten, 20. Antalya Film Şenliği'nde en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo (Fehmi Yaşar), en iyi erkek oyuncu (Genco Erkal) ve en iyi yardımcı kadın oyuncu (Asuman Arsan) ödüllerini alan **Falze Hücum**'u (1982) çekiyor, ünlü "Bankerler olayı"na ince, buruk ve son derece insancıl bir tarzda yaklaşıyor, değişik, toplumsal ağırlığı olan, mizahla, simgelerle ve gerçek, nesnel görüntülerle oluşan "kişisel" bir yapıt vererek.

Zeki Ökten 1984/1986 yılları arasında dört film yönetiyor, **Pehlivan'da** (1984) güreş tutkusuna kapılan ama başarıya ulaşamayan bir köy delikanlısının düz fakat gerçekleri yansıtan, yaşayan bir insan karakteri çizebilen öyküsünü anlatıyor (**Pehlivan** Tarık Akan'a 21. Antalya Film Şenliği'nde en başarılı erkek oyuncu ve 1985 Berlin Şenliği'nde seçiciler kurulunun özel mansiyonunu kazandırmaktan başka, 7. Palermo Spor Filmleri Şenliği'nde bir birincilik kazandırıyor). Ökten'in sonraki iki çalışması Kemal Sunal ile oluyor

95. Zeynep Oral: Zeki Ökten-Düşman, **Milliyet Aktüallte**, 1 Haziran 1980.

(**Davacı**, 1986; **Yoksul**, 1986), fakat değişik bir yaklaşım, ciddi temeller ve daha da ciddi niyetlerle, toplumda sayısız örnekleri olan kişi ve davalardan, durumlardan hareket ederek. Böylece **Davacı**, bir kırsal alan güldürüsü olarak, bir hiç yüzünden davacı/davalı durumuna düşen iki komşu ailenin adalet ile maceralarını anlatırken, **Yoksul** başlangıçta saf, sonradan ortama uyup son derece hesaplı ve kurnaz olan bir kahveci çırağının tırmanışını, tek bir mekânda (olayın geçtiği iş hanı) ve dakik bir mekân/zaman birliği içinde veriyor.

Ökten'in işkence sorununa değinen **Ses**'i (1986), tüm iyi niyetlerine ve dürüst yaklaşımına karşın, denetimi aşabilmek endişesi içinde ne işkence sorununun temeline inmektedir ne de olayı çarpıcı hale getirebilmektedir. İşkence gören/işkenceci ilişkisi kadar, hapisten çıkma/toplumla uyum sağlama (sağlayabilme) süreçleri ve araya giren kadın/erkek ilişkisi yapay olmaktan öteye gidemiyor.

*

Sinemaya kurgucu olarak giren, yönetmen yardımcılığı yapan, senaryo yazan (**Koreli Kemal**/Mehmet Aslan, 1970) Şerif Gören (1944), Yılmaz Güney'in başladığı **Endişe**'yi (1974) tamamlamakla ve Güney'in anlatımını uygulamakla birden dikkat çekiyor. Aslında **Endişe** Güney-Gören ikilisinin ilk ürünü değildir, çünkü Gören, daha önce **Piyade Osman** (1970), **Vurguncular** (1971) ve **İbret** (1971) filmlerinde de yönetmenlik ve ikinci yönetmenlik yapmıştı, **Endişe'de**ki çalışması ile ise Gören toplumcu sinemanın yeni bir temsilcisi olarak karşılanıyor fakat, sinema piyasasının artık hiç elverişli olmayan koşulları içinde, ticari nitelikli filmlere kaymak zo-



Ses, 1986, ÖKTEN. Tarık Akan ve Nur Süer.

runda kalıyor.

Şerif Gören'in 1975/1979 yılları arasında yönettiği **Köprü** (1975), **Deprem** (1976), **İki Arkadaş** (1976), **Nehir** (1977), **Derviş Bey** (1978) ve **Almanya Acı Vatan**'da (1979), yıldız oyunculara (Kadir İnanır, Türkân Şoray, Hülya Koçyiğit, Necla Nazır, Fikret Hakan) dayanmakla birlikte genç yönetmenin kalıpları fazla zorlamaksızın daha nesnel ve gözlemci bir biçim içinde, gerçeklere daha uygun bir yorumla, çevreleri ve kişileri, son dönem filmlerinde sık sık üzerinde duracağı insan-doğa ilişkilerini değerlendirdiği görülüyor.

Bu çalışmalarını izleyen "melodram/arabesk" filmleri ise Gören'in salt profesyonelliğini kanıtlamakla kalıyor. Ve Şerif Gören bir dizi Orhan Gencebay'lı, Müjde Ar'lı filme imzasını atıyor, **Aşkı Ben mi Yarattım?** (1979); **Kır Gönlünün Zincirini** (1980); **Feryada Gücüm Yok** (1981) gibi. **Herhangi Bir Kadın**'da (1981) ise zengin, kültürlü, sanatsever bir genç kadın ile bir hamalın tek yönlü aşk öyküsünü anlatıyor; karşıt bir ikiliyi —esrarengiz dul Cüneyt Arkın ile zengin ve yalnız kadın Fatma Girik— ele alan **Gelincik**'te (1978) de turistik bir aşk öyküsünden çok başoyuncularının "atraksiyonlar"ını sergiledikleri bir gösteri oluşturuyor.

Şerif Gören'in ikinci dönemi **Yol** (1981) ile başlıyor. Ve yönetmen, bir kez daha Güney'in bir senaryosunu kullanarak, uluslararası başarı kazanıyor. Gören'in ikinci dönem filmlerinde, ticari kalıplardan ve kurallardan zaman zaman fazla kopmamak şartıyla, daha ağır basan bir gerçek duygusu ve bir doğalcılık dikkati çekiyor; bazen senaryolardan gelen zorlamalar ve dengesizlikler eksik değildir fakat Gören, bir öykünün tümünü yakalayamadığı, aynı çizgide götüremediği filmlerinde bile son derece çarpıcı bölümlerle sinemacılığından tutarlı örnekler vermektedir.

Yönetmenin ikinci dönem filmlerinden **Alişan** (1982), İbrahim Tatlıses-Yaprak Özdemiroğlu gibi yeni bir ikilinin ardından, kan davasından kaçan işçi Alişan ile zengin ama dilsiz Aslı'nın aşk öyküsü ile **Herhangi Bir Kadın**'daki yapaylığı aşamıyor. Gören'in aynı yıl içinde çektiği **Tomruk**'ta da dikkati çeken, hikâyeden çok, belgesel bölümler ve ayrıntılar oluyor. **Tomruk**'taki doğa araştırması, doğanın bir gerilim unsuru olarak ele alınması —ve bunu gerçekleştirebilmek için güç çekim şartlarından kaçınmaması— Gören'in gerek yurt içinde, gerekse yurt dışında ödüllendirilen (1983'te 20. Antalya Film Şenliği'nde en iyi üçüncü film, en iyi kadın oyuncu/Hülya Koçyiğit, en iyi yardımcı erkek oyuncu/Talat Bulut, en iyi müzik/Yeni Türkü Grubu ödülleri; 1984'te 24. Karlovy Vary Şenliği'nde FIPRESCI/Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Federasyonu ve FICC/Uluslararası Sinema Kulüpleri Federasyonu ödülleri, Şam Film Şenliği'nde Altın Hançer ödülü ve 1985'te Talat Bulut'a Prag Üniversitesi Sinema Enstitüsü'nün ödülü) **Derman** (1983) adlı filminde özellikle ön plana çıkıyor; ebe Mürvet ile kanun kaçağı Şehmuz'un ilişkisini ve Mürvet'in dağ köyüne sığınmasını salt bir

neden olarak kullanarak.

Gören'in son yıllardaki her filmi, sanki tekrarlardan kaçarcasına, değişik konuları, çevre ve sorunları ele almak amacını taşıyor. Örneğin, **Güneşin Tutulduğu Gün**'de (1985) yönetmen, Sevgi'nin öyküsünü anlatıyor. Tutucu bir ailenin kızıdır Sevgi, babası yatalaktır. Lüks bir butikte çalışan Sevgi'nin gözü yükseklerdedir. Gün gelir, sevgilisi Ali'den de, ailesinden de kopar ve beklenildiği gibi kötü yola düşer. Gören, yeni sayılamayacak bu dramatik yapının ötesinde, daha çok insanlarla ilgileniyor, kalabalığı kullanıyor, toplumu —anonim fakat işlevsel bir öğe olarak— Sevgi'nin öyküsüne ve düşüşüne katıyor. **Güneşin Tutulduğu Gün** bir "kadın" filmidir, **Firar** (1984) da öyle, şu farkla ki birincisi kalıpların dışına çıkmamasına karşın, Osman Şahin'in bir öyküsünden ve senaryosundan yararlanan ikincisi, bir hapishanenin kapalı dünyası içinde, ayrı bir kadının, kendisini aldatan kocasını öldüren Ayşe'nin cinsel tutkusunu hiç abartmaksızın vermektedir. Cinsel tutku **Gizli Duygular**'ın (1984) da ele aldığı temadır (bakire kız ve ilk erkeği), nedir ki burada karşımıza çıkan kadın —ve öyküsü— bir dağınıklık içinde kalıyor ve bu dağınıklık **Güneş Doğarken**'de (1984), her tür etkinin bir araya gelmesi ile sürdürülüyor.

Şerif Gören sürekli olarak bir konu-çevre-kişi denemesi içindedir fakat yer yer anlatımında ortaya çıktığı gibi, bu "deney" dizisinde uygulamak istediği "çeşitleme" yaklaşımı bunu destekleyebilecek, giderek açıklayabilecek bir temelden yoksundur.

1985'te Gören kırsal alanda geçen üç filme imzasını atıyor: **Kurbağalar, Yılanların Öcü** ve **Kan**. Osman Şahin'in senaryosuna dayanan **Kurbağalar**'da cinsellik ve belgeselcilik paralel bir çizgi izlemektedir. Kocası öldürülen kadının yalnızlığı, cinsel doyumla noktalanan aşk macerası, köyde herkesin, adeta herkesin sorunu olan cinsellik (çeşme başındaki kızlarla erkeklerin atışmaları, "biber" esprisi vb.) özellikle belgesel bölümlerle (kurbağa avı) bütünleşip bir gerçeklik kazanıyor.

Bir "ikinci çevirim" olan, 1986 Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film, en iyi erkek oyuncu (Kadir İnanır), en iyi görüntü yönetmeni (Aytekin Çakmakçı) ve en iyi yardımcı erkek oyuncu (Erdal Özyağcılar) ödüllerini kazanan **Yılanların Öcü**'nde Gören, sanki tek bir mekânda çalışıyormuş gibi öykünün tüm dramatik ağırlığını ve bunu ortaya koyan ana bölümleri son derece hesaplı bir sahne düzeni ile köyün orta meydanında, İrazca Ana'nın evi önünde ve etrafında merkezleştiriyor ve zorlamalara rağmen bir bütünlüğe varabiliyor. Osman Şahin'in bir öyküsünden senaryolaştırılan **Kan**'da ise Gören, kan davası sorununu ele alıp, bunun incelemesini, töresel açıdan sunuşunu inandırıcı yerel öğelerle fakat oldukça durağan bir anlatımla veriyor.

Bu kırsal alan üçlüsünden sonra Şerif Gören bir kent üçlüsüne ve film dizininde pek rastlanılmayan duygusal bir güldürüye geçiyor: **Adem ile Havva** (1986). **Adem ile Havva** zengin ve kültür sahi-



Maden, 1978, ÖZKAN. Halil Ergün, Tarık Akın, Cüneyt Arkın.

bi bir genç kızla Adanalı bir kabadayının aşk ilişkisini, mizah dozu yerinde, taşlamalı bir hava ile veriyor. Başka bir kabadayının, bir "Baba" adayının öyküsünü konu edinen **Umut Sokağı** ise, İlhan Engin'in bir senaryosundan, yerli Mafya'yı, yerli Mafya ile büyük sermaye ilişkilerini açıklamak istemesine rağmen açık bir özentiye düştüğünden yüzeysel kalmaktan kurtulamıyor.

Kent üçlüsünün en iyi örnekleri, böylece, özyaşamsal nitelikler taşıyan, "12 Eylül" filmleri dizisine katılan **Sen Türkülerini Söyle** (1986) ile Beyoğlu'nun dününü ve bugününü paralel ve çatışmalı bir akış içinde vermeyi amaçlayan **Beyoğlu'nun Arka Yakası** (1986) oluyor.



*

Ökten ve Gören ile birlikte Güney'in sinemasına yakın olan başka bir yönetmen ise Yavuz Özkan (1942) oluyor. Özkan, tiyatro çalışmalarından sonra sinemaya geçiyor, bir ara figüranlık bile yapıyor ve 1974'te ilk filmi **2x2 eşittir 5**'i bir yıl sonra ise **Yarış**'ı çekiyor. İlk filminde başrolü de kendisi oynayan, senaryoya imzasını atan Özkan, ölmek üzere olan bir genç adamla intihar etmek isteyen bir genç kızın karşılaşmalarını anlatmakla ruhbilimsel bir sinema deneyine girişiyor, ikinci filminde ise, yine kendi senaryosundan, benzer bir ikili kuruyor, kahraman olarak hapisten çıkan bir tutuklu ile ona âşık olan bir kadının öyküsünü anlatarak. Ve Özkan, bu ilk iki çalışmasında, ısrarla ölüm-sevgi ikilemi üzerinde duruyor.

15. Antalya Film Şenliği'nde en iyi film, en iyi erkek oyuncu (Tarık Akan), en iyi kadın oyuncu (Hale Soygazi) ve en başarılı yardımcı kadın oyuncu (Meral Orhonsoy) ödüllerini kazanan, senaryosunu (Mahmut Tali Öngören'in danışmanlığı ile) kendisinin yazdığı **Maden** (1978) ile yönetmen bir siyasal sinema örneği veriyor.

*"**Maden**'in öyküsü yıllar öncesi yazılmış, senaryosu uzun süre sansürde kalmış, çekimiyse çok güç koşullar altında gerçekleştirilmiştir. Bu, Türk sinemasında bir madende çekilen ilk film değildir. İşçi-işveren ilişkilerine değinen ilk film de değildir. Ama bir **Karanlıkta Uyananlar**'ın, bir **Şehirdeki Yabancı**'nın ötesinde (ve bunca yıl sonra) başka şeyler getirmektedir. En azından değişik bir gerçekçilik ve değişik bir toplumsal ilişki bakışı..."*[96]

Maden'i, Özkan'ın yapımcılığını da üstlendiği, senaryosunu Mahmut Tali Öngören'in imzaladığı **Demiryol** izliyor (1979). Çevre bu kez bir maden değil, demiryolu işçilerinin çevresidir, öykü ise yine belgesel bir yaklaşımla, bir grevin öyküsüdür. Özkan'ın ifadesi ile: *"Bu filmde, gelişen işçi sınıfı hareketine, işbirlikçi burjuvazinin indirmek istediği darbe girişimlerini sergilemeye çalıştım. Bir kamu kuruluşu olan demiryollarındaki greve ekonomik planda hiç ilgisi olmadığı halde politik planda ilgilenenlerin oynadıklarını sergilemek istedim. Bu ana tema içinde toplumun çeşitli kesimlerindeki örnekleri alarak, bu baskı, terör ve demagojiyi örgütlü ve birlik içinde püskürtmenin mümkün olabileceğini vurgulamak istedim."* [97]

Demiryol'dan sonra Yavuz Özkan Türkiye'den ayrılıp Paris'e yerleşiyor.

*

Nesnel-belgesel ve gerçekçi sinemanın başka bir genç temsilcisi, öğrenimini Güzel Sanatlar'da yapan, kısa filmler çeken (**Unutulmuşlar**, **Kumcu Ali Yaşar**), Yılmaz Güney dahil birçok yönetmenin yardımcılığını yapan, sinema yazarı olarak "Yedinci Sanat", "Gerçek Sinema" vb. dergilere katılan Erden Kıral oluyor (1942).



ən Türkülerini Söyle, 986, GÖREN. Kadir İnanır, ibel Turnagöl.

Kıral'ın ilk filmi **Kanal** (1978) bir "ilk film"in hiçbir kusurunu taşımıyor adeta. Yapımcılığını da üstlendiği, senaryosunu İhsan Yüce'nin yazdığı filminde gerçek bir öyküyü anlatıyor (dönemin Adalet Bakanı Mehmet Gan'ın Kadirli kaymakamı olduğu yıllarda başından geçen bir olayı), olaylara hiçbir dramatik "ek" yapmadan, ödün vermeden, her çeşit göstermelikten ve ticari endişelerden uzak kalarak. Düz bir öyküyü dürüstçe ve yalın bir anlatımla sinemalaştırıyor. **Kanal** düz bir öykü ama kuru değil. Kendi dramını kendi boyutları içinde taşıyan bir öyküdür. Daha önemlisi salt bir bireyin öyküsü değil bu, Kıral kalabalığı hareketlendiriyor, bir "toplum"u yaşatıyor. Kalabalığı, halkı, insan topluluklarını öykünün başlıca kahramanları (Kaymakam, Abuzer, Doktor) ölçüsünde değerlendiriyor. Kalabalık burada bir "koro" olmaktan çıkıyor, bir figüran kalabalığı hiç değil, tam bir yaşam parçasıdır.

96. Giovanni Scognamillo: Maden, **Hey Dergisi**, Sayı 16, 26 Şubat 1979.
97. Zeynep Oral: Yavuz Özkan/Demiryolu, **Milliyet Aktüalite**, 20 Nisan 1980.



Kanal, 1978, KIRAL, Tarık Akan, Kamuran Usluer.

Bereketli Topraklar Üzerinde, 1979, KIRAL, Yaman Okay.



TUNCEL KURTİZ - ERKAN YÜCEL - YAMAN OKAY

Erden Kıral, yazarlık döneminde, ilerde uygulayacağı sinemayı şöyle açıklıyordu: *"Her türlü sanat bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırma sanatı olmuştur. Koşulların bir fotoğraf gibi değişebilir değil de devinimsiz bir biçimde perdeye yansıtılması bir anlamsızlık duygusu verir, boğucu, umut kırıcı bir edilginlik havası yaratır. Bilindiği gibi gerçekçilik, gerçeği olduğu gibi yansıtmak değildir. Sadece izlenimleri filme geçirmek yetse bile, filmlere bir başkaldırma niteliği kazandıran içtenliktir."* Ve yedi yıl sonra da şunları ekliyordu: *"Baştan beri yalın bir anlatım biçimini arıyorum. Görüntülerimiz kitlelerle derin bağlar kurmalı, halkımızın iç ritmini anlamakla elde edilecek bir anlatım diliyle sinema yapmaya çalışıyorum."* [98]

Kıral bir yıl sonra, kendi hesabına, Orhan Kemal'in **Bereketli Topraklar Üzerinde**'sini çekiyor, Mahmut Tali Öngören ile imzaladığı bir senaryodan. Çukurova'ya çalışmak üzere gelen Köse Hasan, Pehlivan Ali ve İflahsızın Yusuf'un öyküsünü Kıral aynı ölçü, aynı içtenlik ve gerçek duygusu ile değerlendiriyor ve yurt dışındaki çeşitli şenliklerde ödüllendiriliyor (Strasbourg Avrupa Film Festivali Büyük Ödülü, Nantes Film Festivali Seçiciler Kurulu Özel Ödülü, Nantes Film Festivali EFGAE/ Sanat ve Deneme Filmleri Büyük Ödülü gibi).

1979'da çektiği (fakat Türkiye'de 1987'de gösterime girebilen) **Hakkari'de Bir Mevsim** ile Kıral 1983 Berlin Film Şenliği'nde dört ödül kazanıyor [99]; Ferit Edgü'nün "O" adlı romanından Onat Kutlar'ın yazdığı bir senaryo ile: *"Geri kalmışlık sorununa Türk sinemasında hemen ilk kez hiçbir sinemasal sömürüye başvurmaksızın soğukkanlı biçimde eğilen film olağanüstü bir şiir içeriyor."* [100]

Hakkari'de Bir Mevsim'de Kıral son derece nesnel, ayrıntılı ve çevreyi yansıtmasını bilen anlatımı ile hem karlar altında kalan ücra dağ köyünü, adeta başka bir boyut, başka bir evrendeymiş gibi, hem de bu bilmediği, düşlemediği yaşam kesitine zorunlu olarak giren ve bir noktadan sonra adeta kendi kişiliğini, alışmış olduğu değerleri yitiren "Le Monde" okuru yazarı şaşmaz bir bütünlük içinde verip, birbirlerine tümü ile yabancı bir toplum ile bir bireyin karşılaşmalarını hiç bir zorlamaya girmeksizin ortaya koyuyor.

1984'te Erden Kıral, Osman Şahin'in "Beyaz Öküz" adlı öyküsünden, **Ayna**'yı çekiyor. **Ayna** bir Alman-İngiliz ortak yapımı olarak gerçekleşiyor (çünkü Kıral, artık Almanya'da yerleşmiş bulunuyor) ve Yunanistan'da çekiliyor, Türk, Alman ve Yunanlı oyuncu ve teknisyenlerden oluşan bir kadro ile.

Ayna bir üçlüyü (Zelihan, kocası Necmettin ve Zelihan'a tutkun

98. Erden Kıral: Sinemada Sanatın Gerekliliği, **Yedinci Sanat**, Sayı 8, Ekim 1973; Erden Kıral: Bereketli Topraklar Üzerinde, **Milliyet Aktüalite**, 4 Mayıs 1980.
99. 1. Jüri Özel Ödülü (Gümüş Ayı), 2. Uluslararası Sinema Yazarları (FIPRESCI) ödülü, 3. Uluslararası Sanat ve Deneme Sinemaları (CICAE) Ödülü, 4. İnterfilm Ödülü.
100. Atilâ Dorsay: Berlin Film Şenliği, **Cumhuriyet**, 26 Şubat 1983.



Hakkarl'de Bir Mevsim, 1979, KIRAL. Genco Erkal

Küçük Ağa), bir kıskançlığı (Necmettin Küçük Ağa'yı öldürüyor) anlatıyor, genelde —çok dar bir mekânda— yaşayanları, ölüleri ve simgeleri (ayna, öküz) bir çeşit ölüm "meditasyon"u içinde inceliyor.

1984 Venedik Film Şenliği'ne katılan **Ayna** hakkında yönetmeni şu açıklamalarda bulunuyordu:

*"**Ayna**'da gerek bizde şimdiye dek yapılanlardan, gerekse kendi yapmış olduklarımdan farklı olarak yeni bir yapı/üslup araştırmasına gittim. Ölenin geri gelmesi, Zelihan'ın Küçük Ağa ile konuşması, ölüm sonrası yaşanan bir aşk, ne bizim, ne de sözgelimi Latin Amerika yazınının çok yabancısı değil. Ama belki de Batılı'nın en çok ilgisini çeken bu oldu. Biz, sanıyorum ki artık yeni resimler bulmak zorundayız. Güzel resim değil, gerçek resmi bulmak zorundayız. Ama yalınkat, düz, tek boyutlu bir gerçeklik değil. **Ayna**'da diğer yandan **Hakkâri**'den çok değişik birşey yapmaya çalıştım."* [101]

İlk çalışmalarında Yılmaz Güney'in etkilerini taşıyan, Güney ile birlikte çalışan ve sonradan daha kişisel bir çizgiyi yeğleyen Ali Habîb Özgentürk (1947), İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nü bitirdikten sonra, sinemaya kısa filmlerle geçiyor, tiyatroda (Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nu kuruyor ve yönetiyor) ve gazetecilik alanında da faaliyet gösteriyor. Oluşumu daha çok belgeseldir ve Özgentürk, ilk kısa filmlerini (1977 Moskova Film Şenliği'nde bir gümüş ödül

101. Erden Kıral: **Ayna** (Senaryo), Afa Yayınları, İstanbul 1985.

kazanan **Ferhat**, 1974 ve **Yasak**, 1975) çektikten sonra Yılmaz Güney'in yanında yönetmen yardımcılığı yapıyor, **Sürü**'nün çekimine (özellikle filmin Ankara bölümlerinde) ikinci yönetmen olarak katılıyor.

Özgentürk'ün ikinci kısa film denemesi olan **Yasak**'ta: *"... arasıra bazı eksiklikler, yetersizlikler bulunabilir. Ancak Seydişehir'de yaşayan binlerce işçinin yaşantısını olağanüstü güzel görüntüler, rahat bir tempo, yerinde ve ekonomik diyaloglar ve hepsinden önemlisi bir sanatçı duyarlığıyla veren bu filmin sinemamıza yeni bir alanı açtığını görmezlikten gelemeyiz."* [102]

Ali Habib Özgentürk'ün ilk uzun konulu filmi olan **Hazal** (1979), Necati Haksun'un "Kutsal Ceza" romanını uygulayan, Özgentürk-Onat Kutlar ikilisinin bir senaryosuna dayanıyor. Bir gelenek eleştirisi ve bir yasak aşk öyküsüdür **Hazal**, zaman zaman destansal, zaman zaman belgesel bir hava içinde. **At**'da (1981) ise yönetmen her yönü ile sağlam ve etkileyici, malzeme bolluğuna rağmen görsel etkisi vurucu bir yapıta imzasını atıyor. 19. Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film, en iyi erkek oyuncu (Genco Erkal) ve en iyi yardımcı kadın oyuncu (Güler Ökten) ödüllerini kazanan ve 1982 Valencia Şenliği'nde üçüncü olan **At**'ta Özgentürk, oğlunu okutmak için İstanbul'a gelen ve çocuğunun uğruna hayatından vazgeçen cahil Hüseyin'in öyküsünde (senaryo Işıl Özgentürk imzasını taşıyor) çeşitli toplumsal sorunlara eğiliyor, bunları bir araya getirerek.

Üç yıllık bir aradan sonra Orhan Kemal'in "Murtaza" romanından Işıl Özgentürk'ün uyarladığı **Bekçi** (1984) ile yönetmen, romanın

102. Onat Kutlar: Yasak, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 152, 3 Ekim 1975.



Hazal, 1979, ÖZGENTÜRK. Türkân Şoray, Harun Yeşilyurt.

getirdiği gerçek duygusundan uzaklaşarak, soyut denilebilecek bir çalışmaya giriyor. Özgentürk'ün **Bekçi'si**, sonunda Orhan Kemal'in "Murtaza"sı olmaktan çıkıyor (Müjdat Gezen'in oyununa rağmen) fakat Özgentürk de bir öykü anlatmak niyetinde değil, bir dil araştırmasının peşindedir. Ya da: *"Benim için bir film, hikâye anlatan bir şey değildir! Film kendisidir! Tekstin bıraktığı taddır."* [103]

1981'de Özgentürk'ün yönettiği **At**,1985 Tokyo Şenliği'ne katılıp *"Neorealizme (Yeni gerçekçiliğe) yeni bir stil ve yeni bir anlayış"* getirdiği gerekçesi ile yönetmenine bir teşvik ödülü (250 000 Dolar) getirince Özgentürk, bundan yararlanarak, dördüncü konulu filminin çekimine girişiyor; **Su da Yanar** (1986).

Özgentürk'ün "sayıklama" olarak nitelendirdiği **Su da Yanar** önceki gerçekçi/belgesel çalışmalarına pek uymayan, fakat o çalışmalarında belirlenen bazı yaklaşımları iyice abartan, karmaşık, sanki kararsız bir film oluyor (ve hayli eleştiriliyor). Bir tarafı ile "12 Eylül" dizisine bağlanan (Beyazıt mitingi, devrimci tiyatro vb.), bir tarafı ile soyut sinemadan yana çıkan giderek bir çeşit "yönetmenin not defteri" kimliğini kazanan bir film çıkıyor karşımıza böylece Nâzım Hikmet filmini gerçekleştiremeyen, başka neyi çekebileceğini kesinlikle kestiremeyen, eşi ile Fransız sevgilisi arasında mekik dokuyan, tutuklanan, çocukluk anıları ile hesaplaşan yönetmenin öyküsü — ve Özgentürk'ün uyguladığı simgesel anlatım— çözülmesi zor bir hale getiriliyor. Ve Özgentürk de **Su da Yanar**'ın savunmasında böyle bir sonuca varıyordu: *"... genel olarak klişe ve şablonlara karşıyım. Parçalanmış bir film yapmak istedim. Bir tür belleğin görüntülerinden oluşmuş, ama kendi iç bağlantıları olan bir film tasarladım. Dünyanın her yerinde konformizmi seven aydının rahatını bozan, sorgulayan bir filmdir bu."* [104]

•

Güney tarzı bir sinemadan yana görünen Korhan Yurtsever (1947) kurgu, eşleme ve 1970'ten sonra yönetmen yardımcılığından geçip 1977'de yönetmen olarak ilk filmi olan **Fırat'ın Cinleri**'ni çekiyor; Osman Şahin'in "Kırmızı Yel"inden İhsan Yüce'nin uyarladığı bir senaryodan. Yurt dışında birçok şenliklere katılan (San Remo, Mannheim, Kartaca, Yeni Delhi, Chicago), 15. Antalya Film Şenliği'nde en başarılı üçüncü film seçilen ve o dönem için, bir çeşit "festival rekortmeni" sayılan **Fırat'ın Cinleri** bir ilk filmin tüm sevap ve günahlarını taşımaktadır. Bir heyecanın, bir tutkunun, bir iyi niyetin ürünüdür kuşkusuz. Doğu'nun doğayla, Ağa ile mücadele etme bilincine varan çileli insanlarının dopdolu bir görünümünü canlandırmaktadır.

Olay ve içerik açısından yüklü bir filmdir **Fırat'ın Cinleri**. Ne var ki karmaşıklığı zaman zaman tersine işliyor. Acı bir gerçeği resimliyor

103. Leyla Vekilli: Ali Özgentürk: Her Yönetmen Kendi Filminden Asılır, **Video Sinema**, Sayı 14, Eylül 1985.
104. Handan Şenköken: Eleştiri Filmi Deşifre Etmeli, **Cumhuriyet**, 14 Kasım 1987.

fakat bunu yapmakla "turistik" tuzaklardan kurtulamıyor (düğün bölümü, folklor gösterisi). Çarpıcı bir gerçekçiliğe özeniyor ama ölçüyü kaçırıyor (doğum bölümündeki "çeşitlemeler" bir yerden sonra seyircide olumsuz bir tepki yaratıyor; cindar bölümünde taşlama dramatik gerilimin zararına işliyor). Görsel niteliklere, düzenli çerçevelemelere önem kazandırmak isterken kartpostal klişelerine varıyor, giderek dramatik bütünlükten çok "şok" sahneler önem kazanıyor ve öykünün gelişmesinden çok "olay" ön plana çıkıyor.

Yurtsever, iki yıl sonra Bülent Oran'ın bir senaryosundan, Almanya'da bir Türk ailesinin yaşantısını izleyen **Kara Kafa**'yı (1979) çekiyor, şenliklere katılıyor fakat filmi Türkiye'de gösterilmiyor.

Almanya'da Butsburg kentinde çalışan, eşini ve iki çocuğunu da getirdikten sonra işinden olan, özgürlüğe alışan, eşi ile çatışmaya giren ve sonunda haklarını savunmak için mücadeleye girişen bir işçinin öyküsünü anlatan **Kara Kafa**, Amerikan basınında Batı Alman kentlerinde çalışan yabancı işçiler sorununu ele alan başarılı bir toplumsal, insancıl belge olarak değerlendiriliyor. [105]

"Yeni sinema"nın başka bir temsilcisi Sinan Çetin oluyor. Fotoğrafçılıktan geliyor Çetin (1953), grafik ve karikatür alanlarında çalışıyor, fotoğraf sergileri açıyor ve sinemaya 1975'te yönetmen yardımcısı olarak giriyor. Atıf Yılmaz, Şerif Gören ve Bilge Olgaç ile çalışıyor. Sinan Çetin'in ilk yönetmenlik çalışmaları kısa filmlerde oluyor (**Baskın**, 1978, **Halı Türküsü**).

***"Halı Türküsü**'nün konu olarak kaynaklandığı olay son derece canlı bir toplumsal bilinçlenme ve değişim örneği. Afyon'un Dazkırı ilçesine Kaymakam olarak gelen Tuncer Ergüler, ürettikleri halıları çok ucuza aracılara satan köylüleri bir kooperatif çerçevesinde bir araya getiriyor. Çıkarı bozulan aracılar siyasal baskıyla kaymakamın Doğu'ya tayinini sağlıyorlarsa da, Tuncer Ergüler kaymakamlıktan istifa edip kooperatifin başında kalıyor. Çeşitli saldırılara karşı koyarak, bir halı ipliği fabrikasının kurulup işletilmesini başarıyor."* [106]

1980'de Sinan Çetin ilk konulu filmini yönetiyor; **Bir Günün Hikâyesi**. Denetim tarafından bir hayli kesintiye uğratılıyor **Bir Günün Hikâyesi**, üstelik yönetmenin uygun gördüğü geriye dönüşlere geniş bir yer veren, konuşmalardan çok görüntülere, simgelere dayanan, anlatımı bir hayli zorlayıcı bir çalışma oluyor.

Bir maden ocağının çevresinde geçen zorunlu ve dramatik bir evliliği anlatan **Bir Günün Hikâyesi**'ni, Müjde Ar-İlyas Salman ikilisini bir araya getiren buruk ve dramatik bir güldürü izliyor: **Çirkinler de Sever** (1981). Sinema çevresinde geçen, sinemanın başlıca mitoslarını acı bir dille eleştiren ve 19. Antalya Film Şenliği'nde en

105. Kara Kafa/Blinders, **Variety**, 5 Kasım 1980.
106. Halit Refiğ: Sinema Bir Şeylere Gebe, Ama..., **Milliyet**, 26 Ocak 1972.

başanlı film ödülünü kazanan bu çalışmasında Sinan Çetin, özellikle son derece çarpıcı final bölümü ile, daha önceki filmlerinden apayrı bir insancıl/eleştirel boyut ve değerlendirmeye varmış oluyor.

Başrollerini İlyas Salman ile Şener Şen'in paylaştıkları **Çiçek Abbas** (1982) yine buruk tonlu bir güldürü oluyor; Yavuz Turgul'un 1982 Antalya Film Şenliği'nde ödüllendirilen bir senaryosundan yararlanarak. Sinan Çetin gecekondu çevresini, minibüsçüleri, iki minibüsçü arasındaki rekabeti ya da aynı kızı seven iki erkeğin çatışmasını biraz masalımsı bir yaklaşımla fakat mizah ve içtenlik dozu şaşmayan bir katılışla anlatıyor; çevreyi iyice tarayarak ve kahramanlarını iyice inceleyerek.

Sinan Çetin'in bir sonraki filmi de "çevre" filmidir, fakat bu kez seçtiği çevre ve bu çevrede geçen öykü güldürüden ve mizahtan çok uzak. Sinan Çetin-Ömer Uğur ikilisinin, İrfan Yalçın'ın **"Genelevde Yas"** adlı romanından yola çıkan senaryosunda çevre bir genelev sokağıdır. Öykü ise bir genelev sermayesi, ona âşık olan genç ve onu kullanmak isteyen kabadayının etrafında oluşmaktadır. **14 Numara**'da Sinan Çetin ilk kez "fahişe romantizmi"nin kalıbına karşı çıkarak belgesel, doğalcı bir bakışla, yerinde çekimlerle genelev dünyasını canlandırıyor, pek özgünlüğü olmayan dramatik yapıyı bu "yaşam parçası"nın içine iyice yerleştiriyor ve çirkefin içinde de bir tutkunun (ayrı bir romantizmin ya da romantik gibi görünen bir katıksız sevginin) var olabileceğini ortaya çıkartıyor. **14 Numara** 1985 Antalya Film Şenliği'nde en başarılı ikinci film, en başarılı yönetmen, en başanlı erkek oyuncu (filmin yapımcılığını da üstlenen Hakan Balamir) ve en başanlı yardımcı kadın oyuncu (Keriman Ulusoy) ödüllerini kazanıyor.

1986'da Sinan Çetin, senaryolarını da yazdığı iki film yönetiyor ve önceki çizgisinden ayrılıp "kişisel" bir sinemaya yöneliyor, daha karmaşık bir anlatımla, daha çok "iç hesaplaşma"lı temalarla: **Prenses** ve **Gökyüzü.**

Gerek **Prenses**, gerekse **Gökyüzü** 12 Eylül filmlerindendir; ilki devrimci bir örgüte katılan bir genç kadınla ona âşık olan bir fotoğrafçıyı anlatırken, ikincisi tutkulu bir yönetmenle birbirini arayan, bulan, kaybeden iki genci ele alıyor. **Prenses**'te Çetin'in fotoğraf sanatçısı yönü ağır bastığı gibi siyasal yaklaşımı, devrimci eylemine bakışı, eylem olaylarını değerlendirmesi, giderek kahramanının tutumu ve tutkusu net olmaktan çok uzak kalıyor. **Prenses**, bir görüntü ve simge bolluğu içinde, çok şeyler anlatayım derken —yönetmenin ilk çalışmalannda olduğu gibi— inandırıcı olma potansiyelini yitiriyor.

Su da Yanar gibi **Gökyüzü** de bir yönetmeni, bu yönetmenin iç yolculuğunu, düşlerindeki bir aşk öyküsünü ve buna verdiği, vermesi gereken çizgiyi "resimlendiriyor"; aşırı bir biçim endişesi içinde, "çağdaş" sinemanın aşırı bir sergilemesine vararak. Ve kuşkusuz, bu tür deneyleriyle Sinan Çetin, **Çirkinler de Sever, Çiçek Abbas** ve **14 Numara**'daki ister hicivli ister doğalcı gerçek duy-

gusundan iyice uzaklaşmış oluyor.

*

"Yeni Sinema"nın bir yönü Yılmaz Güney'den etkilenirken bir başka yönü ise, daha geniş bir tematik arayış içinde, kuru gerçekçiliği aşıp, toplumcu/siyasal kalıpları kırıp bir "kişilik" sinemasını oluşturmayı yeğliyor, ya da bir senteze varmayı.

Bu ikinci yolun ilkleri arasında Ömer Kavur yer almaktadır. 1944'te Ankara'da doğan Ömer Kavur Paris'te film öğrenimini tamamladıktan sonra Türkiye'ye döndüğünde ilkin belgesel ve tanıtma filmleri çekiyor, sinema yazıları yazıyor ve 1974'te Refik Halid Karay'ın **Yatık Emine** romanını uyarlayarak bir çıkış yapıyor.

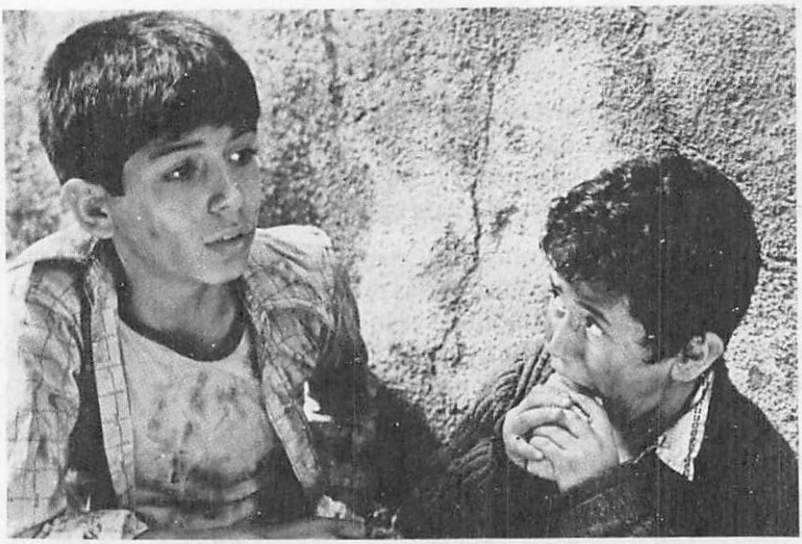
Fransa'da Kavur, Bryan Forbes ("Chaillot'lu Deli") ve Alain Robbe-Grillet ile çalışıyor, birçok TV müzikallerinde yönetmen yardımcısı olarak görev alıyor, Türkiye'deki belgesel çalışmaları ise **İstanbul, Atatürk ve Ankara, İzmir** ve **Boğaziçi Köprüsü** gibi konuları kapsıyor. Ömer Kavur, özetle, ilk yönetmenlik çalışmasına ayrıntılı ve kapsamlı bir hazırlıkla giriyor ve bu hazırlığını da kanıtlıyor.

"Ömer Kavur bu uzun metrajlı filminde, kolayca melodrama dönüşebilecek bir konuyu dürüst, özenli ve kolaya kaçmayan bir biçimde sinema diline aktarabilmiş. Giysilerin, dekorların özel bir önem kazandığı tarihsel filmlerin, sinemamızda çoğunlukla ilkel, düzmece olduğu hemen ortaya çıkan bir yapıya dönüştüğü göz önüne alınırsa **Yatık Emine***'nin inandırıcılık sağlayabilen nadir filmlerden biri sayılması gerektiği hemen anlaşılır. Filmin aydınlatma, görüntü düzeni seslendirme, müzik gibi teknik ve biçimsel alanlardaki başarısı da* **Yatık Emine***'yi sinemamızın başarılı birkaç yapıtından biri kılıyor."* [107]

Babaları bir kan davasında öldürüldükten sonra İstanbul'a amcalarını aramaya gelen, bir çocuk çetesi ile karşılaşan iki köylü kardeşin gerçek olaylardan kaynaklanan macerasını anlatan **Yusuf İle Kenan**'da (1979) Kavur, Onat Kutlar ile yazdığı bir senaryo ile, hayli zor bir çalışmada, değişik, gerçeklere, çevre tanıtımına bağlı bir konuda da rahatlıkla zorluklan aşıyor.

1980'den itibaren kendi yapımcısı da olan Ömer Kavur'un başlıca özelliği her filminde bir "yolculuk"u anlatmasıdır; bu kimi zaman bir "iç" yolculuktur, kimi zamansa gerçek ve kilometrelerce sürüp giden bir yolculuk. Böylece Kavur'un her filmi biçim ve içerik olarak ayrı bir deneme, ayrı bir araştırmadır; zaman zaman ağır bir tempoda gelişen, daha doğrusu, dakik ve nesnel bir anlatımla kendi temposunu getiren, oluşturan. 1981 Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film seçilen **Ah Güzel İstanbul**'da (1981) yönetmen, Firuzan'ın bir öyküsünden ve Firuzan ile yazdığı bir senaryoda, bir uzunyol

107. Aydın Sayman: Yatık Emine, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 112, 27 Aralık 1974.

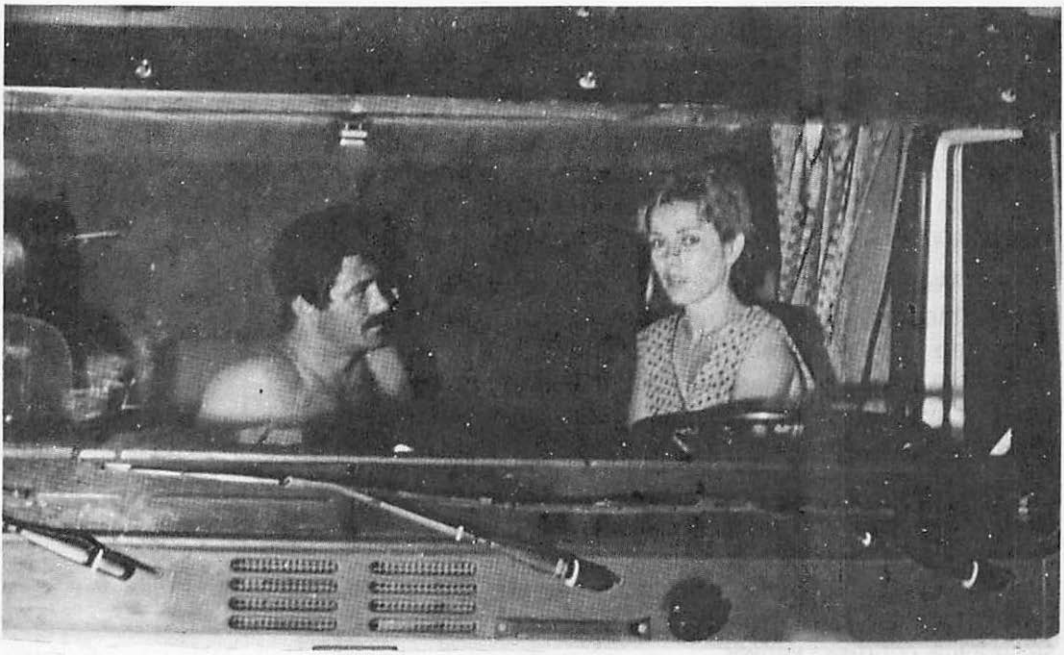


Yusuf ile Kenan, 1979, KAVUR.

şoförü ile randevuevinde çalışan genç bir kadının aşkını anlatıyor; fakat akmak bilmeyen bir zamanın değerini vererek, bu geçen zamanı seyirciye hissettirerek o uzun, bitmez tükenmez yolculuğu izliyor sanki. Selim İleri ile birlikte yazdığı ve 1982 Antalya Film Şenliği'nde beş ödül (en iyi üçüncü film, en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni/Salih Dikişçi, en iyi müzik/Cahit Berkay, en iyi yardımcı erkek oyuncu/Orhan Çağman) kazanan **Kırık Bir Aşk Hikâyesi**'nde (1982) ise bir kasabada geçen bir aşk öyküsünü mutsuz ve kaçınılmaz bir sonuca vararak anlatıyor; gerek kasaba çevresini, gerekse bu kasabada yaşayan kişileri hiçbir abartıya kaçmaksızın, sanki biraz uzaktan bakarak, yaşatıyor.

Kavur'un 1982'de yönettiği **Göl** de, Selim İleri'nin bir senaryosundan bir aşkı anlatıyor, çarpık bir aşkı, bir tutkuyu. Bir kasaba pavyonunda şarkı söyleyen sıradan bir şarkıcı/konsomatris ile onu intihar eden eşine benzeten, onun sayesinde eski tutkusunu diriltmek isteyen Murat Ağa'nın öyküsüdür bu. Bir saplantının dramıdır **Göl**, saplantılı bir kişinin, Murat'ın bakış açısından değerlendirilen; bu yüzden de çizgi dışı oluyor, bir çeşit "rahatsız"lık taşıdığı için. Kaldı ki Kavur, sürekli olarak, alışılagelmişin dışında olan, dışında kalan kişileri ya da alışılagelmiş kişileri alışılagelmişin dışına iten durumları anlatmayı tercih ediyor.

1985 Antalya Film Şenliği'nde Zuhal Olcay'a en başarılı kadın oyuncu ödülünü kazandıran **Amansız Yol** (1985) ve aynı yıl Kavur'un Türkân Şoray-Cihan Ünal ikilisi ile, yönettiği **Körebe**'de (1985) de alışılagelmiş kişiler —ilkinde TIR şoförü, ikincisinde bankada çalışan genç kadın— beklemedikleri ve düzenlerini altüst eden, onları bir arayış ya da bir yolculuğa iten olaylarla karşılaşıyorlar: TIR şoförü fahişeliğe itilen, sakat kocası tarafından sömürülen eski sevgilisi ile yeniden karşılaşınca kendini bir takibin içinde buluyor, aynı şekilde çocuğu kaçırılan genç kadın, ona yardımcı olan ayrıldığı



Amansız Yol, 1985, KAVUR.
Zühal Olcay, Kadir İnanır.

Anayut Otell, 1986, KAVUR.
Şahika Tekand; Macit Koper.



kocası ve özellikle ona âşık olan avukat da, kentin içinde cereyan eden fakat adeta başka boyutlarda, gerilimin boyutları dahil olmak üzere, var olan kuşku dolu bir evrenin içine dalıyorlar.

Ömer Kavur'un yorumu ile **Amansız Yol**'da: *"Yaşamın her alanında belirginleşen, insanlar arasındaki iletişimsizliklerin ve sevgi bağlarının kopmasına yol açan yabancılaşma olgusu ele alınıp, Wim Wenders'in 'Paris-Texas'ın büyük katkısını da içermektedir."* [108]

1986 Venedik Film Şenliği'nde ödüllendirilen (FIPRESCI, Uluslararası Sinema Yazarlan Federasyonu Ödülü), Yusuf Atılgan'ın romanından uyarlanan **Anayurt Otell** (1986) ise bu hayli karamsar ve tedirgin edici boyut değiştirmenin en belirgin, en açık ve çarpıcı örneği oluyor, sanki "gecenin öbür ucuna" doğru açılan ve dönüşü olmayan bir yolculuk gibi.

Ömer Kavur'un film dizininde —ve Türk sinemasında— **Anayurt Otell**, kahramanı, yan kişileri, mekânı,anlatımı ile benzeri olmayan bir filmdir: Bir "psycho", bir paranoya olayının içyüzünü veriyor **Anayurt Otell**, Zebercet'in yolculuğunu ve arayışını izlerken, film Kavur'un daha önce de denediği, ruhbilimsel bir gerilimin adeta eksiksiz klinik portresini veriyor.

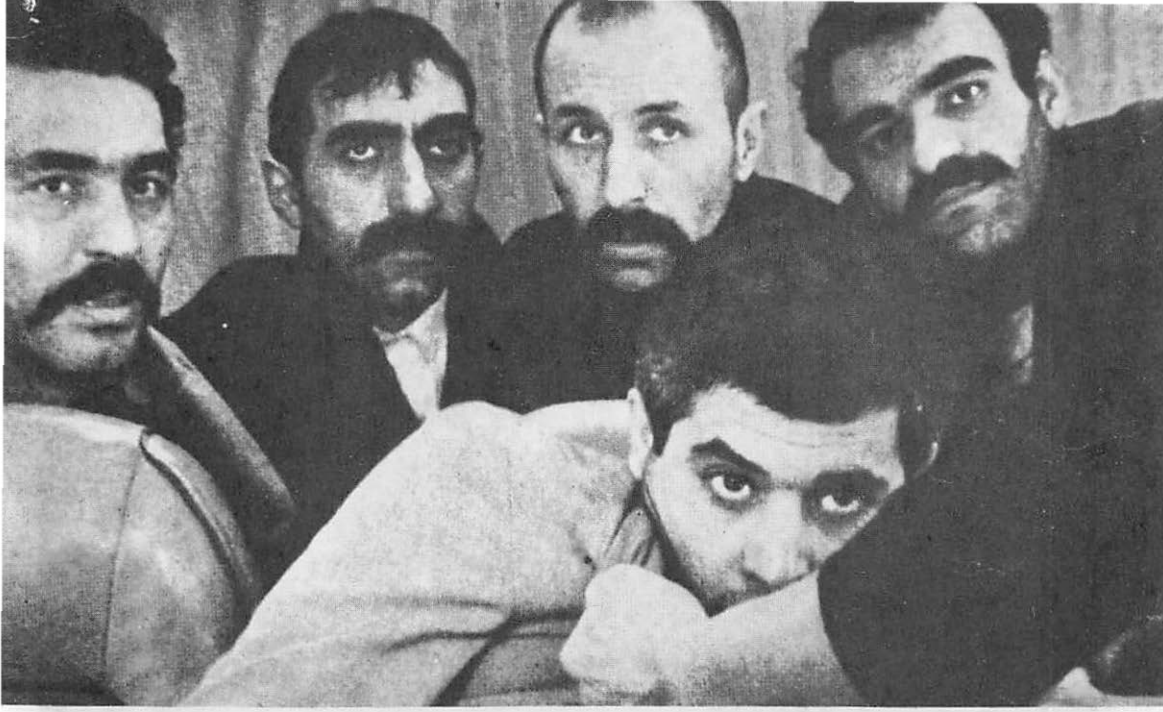
*

1974'te ilk filmini yöneten başka bir "yeni sinema" temsilcisi de Tunç Okan oluyor. 1942 İstanbul doğumlu Okan sinemaya 1965'te oyuncu olarak giriyor ve oynadığı bazı filmlerin senaryosuna da katılarak oyunculuğunu 1967'ye kadar sürdürüyor. Tunç Okan'ın yönetmenliği, İsviçre'ye yerleşip kendi yapım şirketini kurduğunda yurt dışında başlıyor. Okan İsveç'te, iki yılı bulan uzun bir çalışmayla, senaryosunu da yazdığı **Otobüs** (1974) filmini gerçekleştiriyor. Bu ilk filmi ile Taormina'da, Karlovy Vary'de, Strasbourg ve Santarem'de çeşitli ödüller kazanarak yurt dışı şenliklerinde olay yaratıyor.

Bir grup kaçak Türk işçisinin yolculuğunu izliyor **Otobüs**, yer yer gerçekçi, yer yer simgesel bir anlatımla ve bir ilk film olarak, Okan'ın sinemacı yeteneklerini ortaya koyuyor. Aslında film, tasarısından çekimine kadar bir maceradır, az bir sermaye ile, film çeke çeke sinemanın öğrenilip sürdürüldüğü, özenci bir tutku ile. Tunç Okan, eleştiriler alan, sansürle çatışan yapıtını şu şekilde açıklıyor:

"Başlangıçtan beri yapmak istediğim, bir çatışmayı, bir büyük uyumsuzluğu, aykırılığı ortaya koymaktı. Tekniğiyle, aşırı gelişmiş tüketim toplumuyla az gelişmiş toplumun insanlarını karşı karşıya getirmek. Bunların birbirleriyle olan ve kendi içlerindeki çelişkiyi, aralarındaki korkunç çatışmayı vurgulamak istedim.... Yoksa sansürün ve bazı aydınlarımızın iddia ettiği gibi, ne Türk işçisini, ne Türk insanını, ne de herhangi bir milletin insanını küçük düşürmek değildi amacım. Filmdeki işçiler Türk değil, herhangi bir azgelişmiş toplu

108. Alışılagelmişin Dışında Bir Türk Filmi, **Cumhuriyet**, 4 Nisan 1987.



Otobüs, 1974, OKAN.

mun insanları olabilirdi. Türk olmaları bir rastlantıdır, İtalyan ya da İspanyol olsalardı film bildirisinden bir şey kaybetmeyecekti." [109]

Tunç Okan, on yıllık aradan sonra, ikinci filmini İsviçre'de gerçekleştiriyor, Friedrich Dürrenmatt'ın bir öyküsünden yararlanarak, çoğunlukla Fransız oyuncuları kullanarak ve bir tatil gününde, bir Türk karı-kocanın başından geçenleri anlatarak. Sonuçta **Cumartesi Cumartesi** (1984) orta halli bir güldürünün çizgisi içinde herhangi bir Fransız filminin alışılagelmiş kalıplarını aşamıyor.

1986'da Okan, oyuncu olarak Sinan Çetin'in **Prenses** filmine katılıyor ve yönetmen olarak da yeni çalışmalara girişiyor.

*

Okan gibi tiyatro ve sinema oyuncusu Tuncel Kurtiz de, İsveç'te Nurettin Sezer'in senaryosundan ve Müjdat Gezen'in oyunculuğundan yararlanarak bir film yönetiyor: **Gül Hasan**(1979). İsveç'te Muammer Özer de, bir dizi kısa filmden sonra ilk konulu filmini yönetiyor; "Splettring/Kardeş Kanı" (1984). Konu İsveç'te yaşayan ve sonuçta parçalanan bir Türk işçi ailesinin dramı etrafında dönüyor. İsveçli oyuncular kullanan Özer, yer yer özentili bir anlatımla, Batı TV'lerine uygun bir çalışma veriyor ve ikinci filmini (**Bir Avuç Cennet**, 1985) Türkiye'de çekiyor.

Bir Avuç Cennet'te Muammer Özer, kendi senaryosundan, yola çıkarak, akrabalarını aramak için büyük kente gelen, burada ko-

109. Zeynep Oral, Tunç Okan: Tüketim Toplumu İnsanları ile Azgelişmiş Toplum İnsanlarını Karşılaştırdım, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 256, 19 Aralık 1977.



Çıplak Vatandaş, 1986, SABUNCU.

nut sorunu ile karşılaşan ve sonunda boş bir otobüse yerleşen iki çocuklu bir aileyi anlatıyor; 1985 Antalya Film Şenliği'nde en başarılı üçüncü film, en başarılı senaryo, en başarılı müzik ödüllerini (Tarık Öcal) kazandığı gibi, 1986 Strasbourg Şenliği'nde ikincilik ödülünü, Özgentürk'ün **Bekçi**'si ile paylaşıyor.

*

"Yeni sinema"nın temsilcileri olarak görülen, kimi yaşından ötürü "yerli" sayılan, kimi ise gerçekten yeni bir şeyler yapmak isteyen yönetmenleri şimdiden tek bir etiket altında toplamanın sakıncalı olabileceği kuşkusuz doğrudur. Aslında bu salt bir "kodifikasyon" gereksiniminden ve kolaylığından doğuyor. Kaldı ki, aşağıda görüleceği gibi, 1980'lerde ilk filmlerini imzalayan (hatta, 1970'lerde, Özcan Arca gibi tek bir filmle, **[Merhaba** ,1976] yetinen) kimi iki, kimi üç yapıt veren bu sinema sanatçılarını şimdiden yorumlayıp değerlendirmek olanaksızdır. Bu çalışmamızda bizim yapabileceğimiz tek şey yapıtlarını sıralamak ve bazı özelliklerini belirtmek olacaktır.

Başar Sabuncu tiyatro ve senaryo yazarlığından, her iki alandaki çalışmalarından yararlanarak alıcının arkasına 1985'te, senaryosunu da imzaladığı **Çıplak Vatandaş** ilegeçiyor. Sabuncu, ilk film olarak, Şener Şen'in oyunu ile desteklenen güncel bir güldürü veriyor; ancak klasik güldürü çizgisini rahatlıkla aşan filmi, aynı ilgiyi ya da aynı anlatım bütünlüğünü sonuna dek sürdüremiyor. Güldürüden sonra Sabuncu, ikinci filmi olarak zor bir konuya girişiyor ve Luis Buñuel'den ve Buñuel'e kaynak teşkil eden Joseph Kessel'in romanından (Gündüz Güzeli/Belle de Jour) esinlenerek **Kupa**

Kızı'nı (1986) çekiyor. Ruhbilimsel açıklamalar, davranış ve çözümlemeler tartışıladursun film, sürekli geriye dönüşleri ile, kimi ustaca, zevkle işlenmiş, kimi ise sanki aceleye getirilmiş bölümleri ile daha çok "nostaljik" (eski Beyoğlu'nun randevuevleri) atmosferi ile bir çekicilik kazanabiliyor; anlattığı öykü ve kişi ile değil.

Başar Sabuncu'nun üçüncü filmi de bir roman uyarlamasıdır, Pınar Kür'ün akisler yaratan romanından yola çıkan, sonunda "muzır" olarak yargılanan, sansür tarafından ilkin "müstehcen" damgasını yiyen ve sonradan gösterime girebilen **Asılacak Kadın** (1986). Sabuncu bir kez daha bir cinsellik dramına girişiyor, Müjde Ar'ın erotik potansiyelinden de yararlanarak bir hayli "nostaljik" bölümler ekliyor ve anlatımında, öykünün akışını yer yer durgunlaştıran bol sayıda geriye dönüşlerden vazgeçemiyor.

İlk filmlerinde sinemacı kişiliklerini ortaya koyan ve sağlam bir anlatım getirenler, Sabuncu'dan çok, Nesli Çölgeçen ile senaryo yazarlığından gelen Yavuz Turgul oluyor.

Çölgeçen, Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu'ndan 1975'te mezun olduktan sonra Süha Arın ile çalışıyor, **Çatı** (1979) adlı belgeseli yönetiyor, reklam filmleri çekiyor ve ilk konulu uzun çalışması olan **Kardeşim Benim** (1983) ile 1983 Sedat Simavi ödülünü aldıktan sonra 1984 Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film ödülünü kazanıyor. **Kardeşim Benim** *"...öncelikle sinemamızda birçok kalıplan kırma çabasındaki yürekli, yenilikçi çıkışıyla dikkati çekiyor. Bohem bir sanatçının yaşamından dilimler diye özetlenebilecek olan konusu, sinemamızda seyircinin ilgisini çekebilecek, dolayısıyla sinemalaştırılabilecek konular/ öyküler kategorilerinin dışında kalan ve sanki alışılagelmiş kalıplara meydan okuyan yapısıyla kuşkusuz ilginç bir çıkış"* olarak değerlendiriliyor.[110]

Yönetmenin ikinci filmi bir Çölgeçen/Turgul işbirliği oluyor: Yavuz Turgul'un Osman Şahin'in bir öyküsünden hareket ederek senaryosunu yazdığı **Züğürt Ağa** (1985). Film 1986 Antalya Film Şenliği'nde en iyi özgün senaryo, en iyi yardımcı kadın (Füsun Demirel) ve en iyi yardımcı erkek (Erdal Özyağcılar) oyuncu ödüllerini kazanıyor ve Şener Şen'e oyunculuğunu iyice değerlendirebileceği bir olanak tanıyor.

Kırsal bölgede başlayıp büyük kentte sonuçlanan bir göçün öyküsünü anlatıyor **Züğürt Ağa,** köyünü satmak zorunda kalan, ağalığını büyük kentte sürdürebileceğini sanan fakat herşeyini yitirip sonunda sokaklarda lahmacun satan bir ağadır bu, Türk sinemasındaki "Ağa" geleneğine tümü ile ters düşen, çaresizlik örneği bir ağa. Turgul'un ince, gerçeklerden kopmayan, buruk mizacı ile Çölgeçen'in dakik anlatımı ve her biri son derece uygun karakterler çizen bir oyuncu kadrosu bir araya gelince **Züğürt Ağa** yenilikçi, özgün bir acı güldürü olarak kesin bir başan oluyor.

110. Atilla Dorsay: Kardeşim Benim, **Cumhuriyet,** 12 Aralık 1984.

Genellikle özlü güldürülere, senaryo yazarı olarak imzasını atan magazin yazarlığından Ertem Eğilmez'in ekibine geçen, senaryolarının yanı sıra reklam filmleri çeken Yavuz Turgul bir ilk filmin konusu olarak Dranas'ın ünlü şiirini seçiyor ve **Fahriye Abla** (1984) ile bir gençlik aşkını, bir kenar mahalle çevresini büyük duyarlılıkla canlandırıyor; ikinci filmi olan **Muhsin Bey** (1986) ile de, değeri ilk gösterildiğinde adeta pek anlaşılmayan bir başyapıt veriyor.

Muhsin Bey'de Turgul, senaryodan senaryoya iyice biçimlendirdiği insancıl, traji-komik mizah anlayışını adeta eksiksiz ve kusursuz bir anlatımla —Şener Şen, Uğur Yücel ve Şermin Hürmeriç'ten oluşan bir oyuncu üçlüsünün katkısıyla— incelikle örülmüş, son derece nostaljik, duygu sömürüsüne kaçmayan, fakat her şeyin hicvini (arabesk furyasından arabeskin ünlü yıldızlarına dek) dozunda veren bir filmle, Türk sinemasındaki güldürü türüne özgün bir yapıt kazandırıyor. [111]

Geriye 1980'lerin genç yönetmenlerinden üzerinde durulması gereken dördü kalıyor: Nisan Akman, Yusuf Kurçenli, Ümit Elçi ve Atilla Candemir. Nedir ki, tarihsel bir yaklaşımla, boyutlarını şimdiden saptayabilmek için vakit henüz çok erkendir.

Türk sinemasındaki az sayıda kadın yönetmenler dizisine katılan ve fotoğrafçılıktan gelen Nisan Akman **Beyaz Bisiklet** (1986) ile aynı yıl Antalya Film Şenliği'nde seçiciler kurulunun özendirme ödülüne layık görülüyor. Akman, güzel görüntülerle süslü içtenlikli bir aşk öyküsünü ortaya koyuyor, fakat en büyük kusuru ve yanlışı, bir ilk film olarak, bir uyarlamadan (Claude Goretta'nin "Dantelci Kız/ La Dantellière'sinden) yola çıkması oluyor. Kurçenli, televizyondan geliyor, Candemir'in **Kırlangıç Fırtınası** (1985) gibi gösterime çıkamayan, salt televizyonda ve İstanbul Sinema Günleri'nde gösterilen, senaryosunu Ayşe Şasa'nın yazdığı, **Ve Recep ve Zehra ve Ayşe** (1983) ile ilk sinema filmini yönetiyor, gerçek bir iğfal olayından yola çıkarak bir kasaba dramını işliyor; düzgün ancak oldukça mesafeli bir anlatımla. Bir yıl sonra çevirdiği **Ölmez Ağacı**'nın (1984) senaryosu Ayşe Şasa, Bülent Oran ve Kurçenli tarafından imzalanıyor. Almanya'da bir Türk ailesinin öyküsünü anlatıyor **Ölmez Ağacı**, Türk-Alman, Türk-Yunan ilişkileri üzerinde duruyor; Kurçenli burada da çok nesnel bir davranışla olaylara ve kişilere sanki katılmadan bakıyor, göstermekle yetiniyormuş gibi. Yönetmenin bu "mesafeli" bakışı, belki de bugüne kadar çevirdiği en kişisel filmi olan, **Merdoğlu Ömer Bey**'de (1986) sürüyor. **Merdoğlu Ömer Bey**, yine Ayşe Şasa'nın bir senaryosundan, bir "geçiş" sürecinin, bir "entegre" olmanın (ya da olamamanın) "tarihçesi" ve kasaba eşrafından Ömer Bey'in İstanbul'a uyum

111. 1987 Antalya Şenliği'nde "Muhsin Bey" en iyi film, en iyi erkek oyuncu (Şener Şen), en iyi özgün senaryo, en iyi özgün müzik (Atilla Özdemiroğlu) ve en iyi yardımcı erkek oyuncu (Uğur Yücel) ödüllerini kazanıyor.

sağlama gayretlerini inceliyor. Ömer Bey, aslında uyum sağlamıyor, kentsoylu olabilme gayretleri, yakınları ile ilişkileri (babası, eşi, şarkıcı sevgilisi, tiyatrocu kız), girip çıktığı çevreler yapay ve özentili kalıyor.

Ümit Elçi sinema öğrenimini İngiltere'de yapıyor, bir süre (Erdoğan Tokatlı ile) şirket kurup film ve video pazarlaması ile uğraşıyor, 1985'te de Tarık Dursun Kakınç'ın aynı adlı romanından **Kurşun Ata Ata Biter**'i yöneterek kırsal alanda geçen bir "kadın filmi"ni veriyor. Atilla Candemir ise, Halil Ergün'ün bir senaryosundan, sinemalara kadar ulaşamayan ve salt televizyonda gösterilen **Kırlangıç Fırtınası** (1985) ile bir yapımcı/yönetmen filmini veriyor.

Gerek 1965'lerin "genç sinema"sı, gerekse 1970'lerin ikinci yarısından sonra ortaya çıkan ve giderek "yeni sinema" adı altında bütünleşen sinemacıların var olan ticari kural ve şartlandırmalarını kırmak ve aşmak amacı ile, daha gerçekçi, daha çağdaş ve özgün bir sinemaya varabilmek için mücadele verdikleri süre içinde, bunların antitezinde başka bir sinema oluşuyor. Kurumsal olarak "Milli Sinema" adını alıyor geleneklere bağlı olan bu sinema; başlıca temsilcisi de Yücel Çakmaklı oluyor.

Yücel Çakmaklı (1937) sinema yazarlığından ve yönetmen yardımcılığından geçiyor yönetmenliğe **Birleşen Yollar** (1970) ile ve yönettiği çoğu filmde ticari sinemanın kalıplarına ve senaryo/öykü anlayışına bağlı kalıyor; şu farkla ki "manevi değerler" başlıca endişesi oluyor. 1970/1974 yılları arasında, kendi yapımcısı da olan (Elif Film) Çakmaklı, 9 film yönetiyor (**Çile**, 1972; **Zehra**, 1972; **Ben Doğarken Ölmüşüm**, 1973; **Oğlum Osman**, 1973; **Dirliş**, 1974; **Garip Kuş**, 1974; **Kızım Ayşe**, 1974; **Memleketim**, 1974), yıldız oyuncularla çalışıyor (Türkan Şoray, Orhan Gencebay, Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Necla Nazır vb.) ve kendi "milli" görüşünü **Oğlum Osman, Dirliş, Kızım Ayşe, Memleketim** gibi çalışmalarda vurguluyor.

Nedir ki, örneğin, bir **Oğlum Osman**'ın "milli" oluşu, olabilmesi, bu niteliğini değerlendirebilecek çevrelerde bile eleştiri konusu oluyor: "... ***Oğlum Osman**'ın Milli Sinemaya tehlikeli alışkanlıklar da getirme durumu olan aşağılarda bir yeri vardır. Milli sinemanın alt sıralarındadır yani. Veya 'araklama' sahneleri olduğu için Milli sinema değildir de denebilir. Meseleyi şöyle de koyabiliriz ortaya: verilmek istenen mesaj yönünden olumlu, fakat sinema dili yönünden olumsuzdur. Mesaj veriş tekniği yönünden milli değildir* **Oğlum Osman.**" [112]

1970'lerin ortalarında Yücel Çakmaklı sinemadan ayrılıp TRT'ye geçiyor ve kurum adına iddialı dizilerin yönetmeni oluyor (**Denizin Kanı, Bir Adam Yaratmak, IV. Murat, Hacı Arif Bey, Küçük Ağa, Kuruluş** vb.).

112. Mehmet Kılıç: Oğlum Osman'ın Milliliği, **Orta Doğu**, 18 Temmuz 1974.

Çakmaklı'nın öncülüğünü yaptığı, kuramcısı olduğu Milli Sinema birkaç örnek daha veriyor; Atillâ Gökboru'nun **Sınıfta Şenlik** (1975), Mesut Uçakan'ın **Rahmet ve Gazap** (1980) ve **Öç** (1984), Salih Driklik'in **Gençlik Köprüsü** (1976) vb. Fakat devamı gelmiyor, ya da bu tür bir sinema anlayışı bazı televizyon yapımlarında sürdürülüyor...

Feryada Gücüm Yok, GÖREN. Orhan Gencebay, Müjde Ar, Mete Sezer.



6

Kaynaklar, Türler ve Etkiler

1960 ve 1970'lerde yapımda yapay bir artış gösteren Türk sinemasının özelliklerinden biri bol sayıda kullandığı yabancı kaynaklar ve bunun etkileri oluyor. Yerli kaynak sürekli olarak kullanılıyor kuşkusuz, fakat yabancı kaynak kullanmak ilginç ve kolay bir alışkanlık haline geliyor. Yabancı kaynak, etki ve türler, neden bol sayıda kullanılıp ticari sinemada tercihli bir duruma geçiyor? (Bu tercihli durum, 1980'den sonra, daha çok video yapımlarında uygulanmaya başlanıyor.)

Sinema, gerek bir sanat gerekse bir endüstri olarak, özellikle çok sayıda film çevrilen ülkelerde yeni kaynaklar edinmek zorunluluğu ile karşılaşıyor. Bu yüzden her ülke sineması, belirli dönemlerde, bir "konu sıkıntısı" sorunu ile karşı karşıya bulunduğunda her çeşit kaynağı çıkış noktası olarak büyük bir rahatlıkla kullanır, ondan bir geçerlilik ya da bir "rantabilite" umut ettiği sürece.

Başkaca ülkelerin ticari sineması gibi, Türk sineması da çeşitli kaynaklardan yararlanmış —gerek ulusal, gerek yabancı— ve bu kaynakların seçimi, kullanılması, yorumlanması Türk sinemasının belirli dönemlerdeki gerçek ticari çizgisini oluşturmuştur.

Bu uygulama Muhsin Ertuğrul ile başlıyor, 1950'lerde sürdürülüyor, 1960 ve 1970'lerde yapım sayısının artması ile uç noktasına varıyor ve 1980'lerde tarihe karışmış gibi oluyor.

Bu bölümde amacımız, tarihsel bir perspektif içinde ve ele aldığımız 1960-1986 dönemini bir bütün sayarak, bu "özelliği" incelemektir. Konu bir hayli karmaşık olup geniş bir malzemeye ve kaynak araştırmasına dayandığından bu sahifelerde ilkin konumuz olan dönem içinde başlıca türleri, kaynakları inceleyip sonradan salt yabancı film uyarlamaları üzerinde duracağız.

Yıllar yılı "melodram"ın her çeşidi, Türk sinemasının en geçerli, seyirci tarafından rahatlıkla benimsenen, seyirciyi etkileyen, duygulandıran bir türü olmuştur; ilkin Mısır sonradan Batı sinemasının ve edebiyatının, giderek TV dizilerinin kalıplarını uygulayarak. Hatta, bir paradoksa benzese de, diyebiliriz ki Türk sineması "şarkıcı", "şarkılı" ve en son olarak "arabesk" filmlerinin yaygın oldukları yıllarda (Zeki Müren'den Emel Sayın'a, Bülent Ersoy'dan Ferdi Tayfur'a ve Orhan Gencebay'dan Küçük Emrah'a) melodramı, yani "müzikli dramı" kurallarına en yakın şekilde kullanmış, değişmeyen formül ve

klişelerini, temalarını ve dramatik kuruluşunu usanmadan tekrarlamıştır.

Ele aldığımız dönemde melodramın Batılı kaynağı, TV'de "Dallas" ve benzerleri sergilenmeden önce, geniş çapta "popüler", halk tipi, önceki yüzyıldan kalma François Copèe, Pierre Descourcelles, Xavier de Montepin, Georges Ohnet ve D'Ennery gibi Fransız yazarların romanları olmuştur.

François Copèe'nin (1842-1908) "Suçlu/Le Coupable" adlı romanının en ünlü uyarlaması bize Hindistan'dan gelmiştir; Raj Kapoor'un yönetip oynadığı "Avare/Awhara" ile. Ve "Avare" ya da "Suçlu", Semih Evin'in **Avare**'sinden (1965) başlamak üzere, uzun bir dizinin kaynağı oluyor, fakat "kaynak" olarak Copèe'nin romanı sadece **Gençlik Hülyaları**'nda (Halit Refiğ, 1962) açıklanıyor.

D'Ennery'nin, 18. yüzyılda cereyan eden, sessiz sinema döneminde Amerika'da D.W. Griffith'in de ilgisini çeken "İki Yetime"si (Les Deux orphelines) ilk kez Ülkü Erakalın tarafından kullanılıyor (**İki Yetime**, 1961), dört yıl sonra ise Orhan Aksoy'un yönetiminde ve Hamdi Değirmencioğlu'nun bir senaryosundan Zeynep Değirmencioğlu'na (Ayşecik) uygun bir hale getiriliyor (**İki Yavrucak**, 1965).

Fransız "popüler" ve "popülist" romancıları arasında en şanslı olanı Georges Ohnet (1848-1918) sayılabilir; ağdalı ve göz yaşartıcı, bol sürprizli romanları sayesinde. Ünlü yapıtlarından "Fakir Gencin Romanı" (Le Roman d'un jeune homme pauvre) aynı adla çevriliyor (**Fakir Gencin Romanı**, O.Nuri Ergün, 1965), daha az ünlü olmayan "Demirhane Müdürü" (Le Maître des forges) ise **Tamirci Parçası** (Türker İnanoğlu, 1965) ve **Yaralı Kalp** (Remzi Contürk, 1969) diye uyarlanıyor. Xavier de Montepin'in (1823-1902) "Ekmekçi Kadın"ı (La Porteuse de pain) ilkin Türkân Şoray (**Ekmekçi Kadın**, Zafer Davutoğlu, 1965), sonradan Fatma Girik (**Ekmekçi Kadın**, Mehmet Binler, 1972) için uygun bir konu olarak seçiliyor.

"İki Yetime" bir yana, bu tür romanlarda sık sık işlenen "kimsesiz çocuk, kaybolan ya da çalınan çocuk" teması da etkin sayıldığından gerek Hector Malot'nun (1830-1907) "Kimsesiz"i (Sans famille), gerekse Pierre Descourcelles'in "Fanfan ve Klodine"si (Fanfan et Claudinet) de kullanılıyor; birincisi **Avare Yavru ve Fillnta Kovboy** (Süreyya Duru, 1964), ikincisi ise **Istırap Çocukları** (Burhan Bolan, 1964) olarak.

Baba ve oğul Alexandre Dumas ikilisi de, zaman zaman, melodramlara uygun düşmekteler: Dumas Fils'in (1824-1895) "Kamelyalı Kadın"ını (La Dame au camelias) kullanmayan ülke sineması yok denebilir; nedir ki Türk sinemasında (ve Şakir Sırmalı'nın 1957'deki deneyinden sonra) çağdaş bir kimlik kazanıp "tatlı hayat"ın çılgınlıklarına bile katılıyor (**Ben Bir Sokak Kadınıyım**, Ertem Eğilmez, 1966).



Yaktı Beni, GÜLGEN. Tayfur, Serpil Çakmaklı.



Baba Dumas'nın (1803-1870) en bilinen yapıtı olan "Üç Silahşörler" (Les trois mousquetaires) çok değişik türlerde kullanılıyor, salt bir çıkış noktası olarak ele alınıp bambaşka bir öyküye dönüştürülüyor. Osman Seden'in **Dört Paşalılar**'ında (1965) bir kenar mahalle güldürüsü oluyor, Halit Refiğ'in **Üç Korkusuz Arkadaş**'ında (1966) Kıbrıs'a silah kaçıran bir çetenin peşine düşen, üç erkek ve bir genç kadından oluşan bir dörtlünün macerasına dönüşüyor, Tunç Başaran'ın **Kara Davut**'unda (1967) Osmanlılaştırılıyor, Nizamettin Nazif Tepedenlioğlu ile bir araya gelerek. Sonunda Dumas'nın kahramanları, Çetin İnanç'ın yönettiği **Üç Silahşörler** ve **Üç Silahşörlerin İntikamı**'nda (1972) gerçek kimlikleri ile, 17. yüzyıl Fransası'na yerleştiriliyor .

Alexandre Dumas'nın Türk sinemasındaki macerası bunlarla bitmiyor, yazarın başka ünlü yapıtları da uyarlama konusu oluyor. Örneğin, "Korsikalı Kardeşler" (Les frères Corses) İstiklal Savaşı'na götürülüyor (**İsimsiz Kahramanlar**, Semih Evin, 1964), Edmond Dantes ya da Monte Kristo Kont'u (Le Comte de Monte Cristo) çağdaşlaşıp suçsuz yere tutuklanıyor, sakallı bir yaşlıdan gizli bir hazinenin yerini öğreniyor, servete kavuşuyor, öcünü alıp sevdiği kıza da sahip oluyor (**Güneşe Giden Yol**, Halit Refiğ, 1965).

Dumas ikilisi birer "melodram" kaynağı olarak kullanıldığı gibi Prosper Merimée'nin (1803-1870) "Karmen"i (Carmen) de türe uygun görülüyor, Halit Refiğ'in **Erkek ve Dişi**'sinde (1966) bir çadır tiyatrosunda göbek atıyor, Semih Evin'in **Karmen**'inde (1972) ise çingeneliğini koruyor.

Ve dizi uzayıp gidiyor: Osman Seden Victor Hugo'dan "Sefiller"i (Les Misérables) uyarlıyor, fakat filmi Zafer Davutoğlu yönetiyor (1967); Yılmaz Atadeniz ise Jules Vernes'den **İki Sene Mektep Tatili**'ni (1965) çekiyor.

Bu arada çağdaş Fransız yazarları da pek unutulmuyor, gerek melodramlarda, gerek melodram kalıplarına oturtulan macera filmleri ya da tarihsel filmlerde, giderek "western"lerde: Georges Simenon (**Şu Kızların Elinden**, Yücel Hekimoğlu, 1964), Auguste Le Breton (**Sokakların Kanunu**, Aram Gülyüz, 1964; **Üç Öfkeli Adam**, Erdoğan Tokatlı, 1971), Boris Vian (**İpini Boynunda Bil**, Ferdi Merter, 1971), Anne ve Serge Golon (**Anjelik Osmanlı Saraylarında**, Ülkü Erakalın, 1967; **Anjelik ve Deli İbrahim**, Süha Doğan, 1968), Frederic Dard (**Yasak Aşk**, Ümit Efekan, 1981) bunlardan bazıları.

Bir noktadan sonra masal da, "giysili" ya da çağdaş olarak doğaüstücü ya da duygusal bir güldürüye, giderek bir melodrama dönüştürülebilir. Böylece Fransız masalcıları Perrault kardeşlerin, özellikle Charles Perrault'nun (1628-1703) "Kül Kedisi" (Cendrillon) Hulki Saner'in **Yavru Kuş**'u (1961), Aram Gülyüz'ün **Saraylar Meleği** (1971) ve Süreyya Duru'nun **Sindrella Kül Kedisi**'nde (1971) kullanılıyor.

Melodram kaynağı, kuşkusuz, salt Fransız yazarlarından oluşmuyor; bu konuda Amerikan, İngiliz ve Alman yazarlarını da unutmamak gerekiyor.

Her ne kadar Anglo-Sakson yazarları, özellikle çağdaş olanlar, daha çok macera/polis ya da güldürüde kullanılıyorsa da melodrama dönüşmeleri de olağan sayılmaktadır. Bu nedenle Frank Yerby (**Erkek Severse**, Orhan Aksoy, 1966), Eric Segal (**Aşk Hikâyesi**, Nejat Saydam, 1971; **Pisi Pisi**, Zeki Ökten, 1975; **Aşk Hikâyesi**, Orhan Elmas, 1986), Emily Brontë'nin "Rüzgârlı Bayır"ı (Wuthering Heights) (**Acı Aşk**, Hulki Saner,1963; **Ölmeyen Aşk**, Metin Erksan, 1966) ve Charlotte Brontë'nin "Jane Eyre"i (**Rüzgârlı Tepe**, Süha Doğan, 1963) uyarlanıyor.

Melodramlaştırılan kaynaklarda Almanya iki yazar ile temsil ediliyor; Erich Maria Remarque ve aslen Avusturyalı olan Stefan Zweig. Remarque'ın "Üç Arkadaş" romanından bir **Kardeş Gibiydiler** (Semih Evin, 1963), Zweig'tan ise **Merhamet** (Bilge Olgaç, 1970) ortaya çıkıyor.



İntikam Hırsı, 1964, SER İlk kovboy filmi.

Erich Von Stroheim'ın bir romanını da, ilkin Almanca olarak yazıldığından, Alman kaynakları arasına katabiliriz. Roman "Paprika"dır ve "Paprika"dan **Papatya** (Mümtaz Yener, 1956), **Ateşli Çingene** (Metin Erksan, 1969) ve **Çingene Aşkı Paprika** (Mehmet Dinler, 1969) gibi filmler uyarlanmıştır.

Muhsin Ertuğrul'un ve izleyicilerinin başlıca kaynağını teşkil eden Batı tiyatrosu da, 1960 ve1970'lerde unutulmuyor: Alexandre Bisson'un "O Kadın" (La femme X) adlı oyunu en azından iki kez kullanılıyor: **O Kadın** (Zafer Davutoğlu, 1966) ve **Kıskanç Kadın** (O. Nuri Ergün,1966); George Bernard Shaw'un "Pygmalion"u her ne kadar bir Hulki Saner'in elinde duygusal güldürü niteliklerini koruyorsa da (**Aslan Yavrusu**, 1960), Ertem Eğilmez'in uyarlamasında tipik bir melodram oluyor (**Sürtük**, 1965 ve 1970).

Bu arada Michael Anoerson'un "Kötü Tohum"u (The Bad Seed) gerilimini koruyor (**Kötü Tohum**, Nevzat Pesen, 1963); Tenessee Williams'ın "Dövme Gül"ü (The Rose Tatoo) uyarlamada bir hayli şey yitiriyor (**Her Zaman Kalbimdesin**, Duygu Sağıroğlu, 1967); Edmund Morris'in "Kırık Çanaklar"ı ise belki de en uygun uyarlamaya yol açıyor (**Kırık Çanaklar**, Memduh Ün, 1960; **Yaşam Kavgası**, Halit Refiğ, 1978; **Yuvaya Dönüş**, Oğuz Gözen, 1986). Bir başka uygun uyarlama da, Alessandro Cajona'nin sahne oyunundan alınan **Ağaçlar Ayakta Ölür** (1964), yine Memduh Ün imzasını taşıyor.

Az sayıda da olsa, güldürü türü de Batılı kaynaklardan yararlanıyor: Dostayevski'nin "Beyaz Geceler"i, son derece değişik bir kuruluş ve yorumla, bir Nejat Uygur filmine dönüşüyor (**İyi, Fakir ve Kibar**, Feyzi Tuna, 1971); Jacques Deval'in, Hollywood sinemasının de kullandığı, "Tovaritch"i bir **Şahane Züğürtler**'e (Süreyya Duru, 1964) yol açıyor, Mark Twain'in "Milyonluk Ban-



knot"u (A Million Pound Note) Sadri Alışık'la **Şakayla Karışık** (Osman Seden, 1965) oluyor ve Miguel Cervantes'in "Don Kişot"u bile kimliğinden, çevresinden ve çağından kopmaksızın Münir Özkul-Sami Hazinses'i bir araya getirerek **Don Kişot Sahte Şövalye** (Semih Evin, 1971) olarak sunuluyor.

Dünya klasikleri unutulmadığına göre, William Shakespeare'in "Hırçın Kız"ı bir **Erkek Fatma Evleniyor** (Abdurrahman Palay, 1963) ve bir **Yavaş Gel Güzelim** (Memduh Ün, 1963) şekline giriyor ve Gogol'un "Müfettiş"inden bir **Aman Kimse Duymasın** (Muharrem Gürses, 1963) çıkıyor.

*

1967-1973 yılları arasında Türk sinemasının ufak yapım şirketleri bir kurtuluş çaresi, değilse bir yenilik olarak ülkemizde de bir ara çok satılan, çocukların ellerinden düşürmedikleri yabancı kaynaklı çizgi romanlardan da yararlanmayı düşündüler. Hangi çizgi romanlardan yararlandı bu yapımlar? Ya eskiden çok bilinenlerden, artık klasik sayılanlardan, ya da son yıllarda (o dönemde) "popüler" olanlardan.

Örneğin, Bay Tekin (**Flash Gordon** ya da kısacası **Gordon**) çekimi bir ara yarıda kalan sonradan güçlüklerle tamamlanan bir filmde, fezaya uçtu, uçan dairelerle, canavar yaratıklarla mücadele etti, güzel ve az giyinik kraliçelerle tanıştı. Nedir ki bu **Bay Tekin Fezada Çarpışanlar** (Şinasi Özonuk, 1967) ilkelliği yüzünden bir "gariplik" örneği olarak bile çabucak unutuldu.

Bay Tekin deneyi başarısız oldu, buna karşın onun kadar ünlü Kızıl Maske (The Phantom) araya cinsel çeşitlemeler de katılınca, birazcık daha uzun ömürlü olabildi. 1968'de iki **Kızıl Maske** çevrildi; birini Çetin İnanç yönetti, diğerini ise Tolgay Ziyal. 1971'de "yürüyen ölü" yeniden ortaya çıkıyor, **Kızıl Maskenin İntikamı**'nda (Cavit Yörüklü).

Nedeni bilinmiyor fakat bu "klasik" kahramanlar pek ilgi görmüyor (kuşkusuz suç onlarda değil, çok dar olanaklarla ve beceriksizce çevrilen bu tür filmlerdedir), sihirbaz Mandrake bile bir tek kez perdeye ulaşabiliyor, üstelik ikinci planda kalarak (**Mandrake Killing'e Karşı**, Oksal Pekmezoğlu, 1967). Aynı sonuç, "Shazam" deyip gökyüzüne yükselen Uçan Adam (Captain Marvel) için de geçerli (**Uçan Adam Killing'e Karşı**, Yılmaz Atadeniz, 1967).

Süper Adam ya da Süpermen (Superman) çok daha şanslı oluyor; 1969'da Fantoma'ya karşı çıkıyor (**Süpermen Fantoma'ya Karşı**, Kayahan Arıkan), iki yıl sonra adını değiştiriyor, yerlileşiyor, **Süper Adam** oluyor (Süper Adam, Cavit Yörüklü, 1971) ve Süper Adam olarak ilkin İstanbul'a geliyor (**Süper Adam İstanbul**'da, Yavuz Figenli, 1971) sonradan karşı cinsle ilgilenmeye başlıyor (**Süper Adam Kadınlar Arasında**, Cavit Yörüklü, 1972). Yedi yıl boyunca Türk sinemasından uzak kalıyor ve 1979'da yeniden ortaya çıkıyor (**Süpermen Dönüyor**, Kunt Tulgar). Aynı yıl bir Türk-İtalyan ortak yapımında, bir Süpermen üçlüsü ile karşılaşıyoruz

(**Süpermenler**, İtalo Martinenghi) ve bu üç Süpermen 1984'te, başka bir ortak yapımda, geri dönüyorlar (**Üç Süpermen Olimpiyatlarda**, İtalo Martinenghi).

Klasik sayılabilecek başkaca çizgi roman kahramanları da gelip geçiyor ticari sinemanın bu "çocuksu" yapımlarında, bir filmde kullanılıp çabucak yok oluyorlar. Captain America (**Binbaşı Tayfun**, Tolgay Ziyal, 1968), Tiger Woman (**Kaplan Kadın Dehşet Adasında**, Tancan Akın, 1972), Batman (**Bedmen, Yarasa Adam**, Savaş Eşici,1973) gibi.

Süreklilik kazanan tek "ithal" kahramanı "Killing" (ya da "Killink") oluyor; iki ayrı kaynaktan (İtalyan malı "Killing" adlı fotoromanlardan ve "Kriminal" adlı çizgi romanlardan) oluşarak.

1967-1974 yılları arasında Killing bir dizi filmde görülüyor, zaman zaman diğer "ünlü" ve bir o kadar da "fantastik" kahramanlarla karşılaşarak, hatta bir defasında, cinsiyet bile değiştirerek:

—**Killing İstanbul'da** (Yılmaz Atadeniz, 1967); **Killing Ölüler Konuşmaz** (Yavuz Figenli, 1967); **Killing Frankeştayn'a Karşı** (Nuri Akıncı, 1967); **Killing Caniler Kralı** (Çetin İnanç, 1967); **Mandrake Killing'e Karşı** (Öksal Pekmezoğlu, 1967); **Uçan Adam Killing'e Karşı** (Yılmaz Atadeniz, 1967); **Dişi Killing** (Aram Gülyüz, 1967); **Killing Ölüm Saçıyor** (Birsen Kaya, 1971); **Killing Kolsuz Kahramana Karşı** (Müjdat Saylav,1974).

"Killing" bir ara Türkiye'de tutulan bir fotoromandı, aynı şekilde tutulan çizgi roman kahramanları, özellikle "Western" türündekiler, beyazperdeye geçiyorlar. Genelde bu tür yapımlara "çocuk filmi" gözüyle bakılıyor oysa, bazılarında çıplaklığa ve cinsel öğelere tanınan yer türe tümü ile ters geliyor (fakat kimi seyirciyi çekiyor!).

Örneğin Zagor, üç filmin kahramanı oluyor (**Zagor,** Mehmet Aslan, 1970; **Zagor Kara Korsanın Hazineleri**, Nişan Hançer, 1971; **Zagor Kara Belâ**, Nişan Hançer, 1971), Tom Braks, Kinova ve Kaptan Swing ise tek filmle yetiniyorlar (**Şeytan Tırnağı,** Taner Oğuz, 1972; **Kinova**, Çetin İnanç, 1971; **Korkusuz Kaptan Swing**, Tunç Başaran, 1971).

Tutulan bir başka çizgi roman, Red Kit, "western" furyasından yararlanarak Türk sinemasına da giriyor, ilk kez 1970'te (**Red Kit**, Aram Gülyüz) sonradan ise 1974'te (**Atını Seven Kovboy**, Aram Gülyüz).

*

Çizgi romanın oluşturduğu kaynak bir yana, TV'nin yaygınlaşması başka bir kaynak olanağını getiriyor. Böylece bir **Tatlı Cadı** (Volkan Kayahan, 1975) çevriliyor —seks sahneleri de katılarak—, sonra **Tatlı Cadının Maceraları** (Ertem Göreç, 1975) ve hatta **Minik Cadı** (Nejat Saydam, 1975), bir iki "Pembe Panter" (**Pembe Panter**, Hulki Saner, 1975; **Pembe Panter ve Temel Reis**



İntikam Hırsı, 1964, SEI
Orhan Yıldız.



Gangsterlere Karşı, Oğuz Gözen, 1975), bir "Kaygısızlar" (**Kaygısızlar, Tak Fişi Bitir İşi**, Çetin İnanç, 1975), bir "Kolombo" (**Alo Kolombo**, Nuri Akıncı, 1976) ve de bir "Uzay Yolu" (**Turist Ömer Uzay Yolunda**, Hulki Saner, 1974) çekiliyor. Fakat TV, sonuçta pek verimli bir kaynak olamıyor.

*

Her sinema endüstrisi gibi Türk sineması da, belirli kritik ve buhranlı dönemlerinde, furyalar tanımıştır ve her furya başka ülkelerde kopan ve bize kadar gelen, uygun gibi görünen furyalardan doğmuştur.

Türk sinemasında, **Yılmaz Ali** (Faruk Kenç, 1940) ile başlayan, Akad'ın devrimi ile yerlileşen ve 1970'lerden sonra iyice yabancılaşan bir "polis filmi" türü vardır. Türk sinemasındaki bu "polisiye" türü de, zaman zaman, yabancı kaynaklardan yararlanıyor, örneğin bir William İrish'ten (**Bire On Vardı**, Memduh Ün, 1963; **Siyahlı Kadın**, Süreyya Duru, 1966), bir James Hadley Chase'ten (**Kanun Benim**, Ertem Göreç, 1966), bir Mickey Spillane'den (**Aslan Yürekli Kabadayı**, Memduh Ün, 1967) ya da bir Graham Greene'den (**Yaralı Kurt**, Lütfi Akad, 1972). Nedir ki gerek Akad gerekse Ün çıkış noktası olarak yabancı bir kaynağı kullandıklarında bu kaynağın "yerlileşmesi"ne dikkat edip Batılı polis öyküsü kalıplarından çok, Türk seyircisine daha yakın ve uygun düşen, içinde "dram"ı olan, bir "zabıta olayı"nın çerçevesi içinde halletmeye yanaşıyorlar.

1960'ların ikinci yarısından başlamak üzere "polis" türü, belirli örnekler bir yana, tümüyle Batı kalıplarına uyuyor, ilkin Bond tarzı "ajan" filmleri, sonradan Coppola'nın "Baba" (The Godfather) filminden ve Mario Puzzo'nun romanından türeyen "Mafya/Gang" örnekleri ile. Giderek bu "Baba sendromu" büyük çeteleri, çeteler arası çatışmaları ve "insancıl" Baba'ları ile bir gangster mitologyası oluşturuyor, hatta bu mitologya, güldürülerde de kullanılıyor (**Bitirimler Sosyetede**, Zeki Ökten, 1973; **Başbelası**, Atıf Yılmaz, 1976; **Babanın Evlatları**, Natuk Baytan, 1977).

Ve "Baba"dan esinlenenler bir dizi oluşturuyor, çoğunlukla tek bir oyuncunun (Cüneyt Arkın) tekeli altında: **Babalık** (Melih Gülgen, 1974), **Babaların Babası** (Natuk Baytan, 1975), **Babanın Oğlu** (Melih Gülgen, 1975), **Babanın Oğlu** (Cüneyt Arkın,1986).

"Baba sendromu", sonuçta, Yılmaz Güney'in **Umutsuzlar**'ından geçip Şerif Gören'in **Umut Sokağı**'na kadar varıyor...

*

Daha önce işaret ettiğimiz gibi her "furya"nın çıkışı Batı sinemasında kopan ve ucu bize kadar ulaşan benzer furyalardan oluşuyor: 1967/1974 yılları arasında Türkiye'de 30 kadar "western" filmi çekiliyor; yedi yıl içinde çevrilen 1 614 filmin yaklaşık % 2'si bu

rakam. Önemli olan orantı değil, önemli ve ilginç olan bir "Türk westerni" olayının ortaya çıkması, giderek, zaman zaman, kırsal alan filmlerini de etkilemesi.



1971'de çekilen 266 filmin % 5'i "western" türü yapımlardan oluşuyor: Toplam 30 kadar "kovboy filmi"; kimi bir yıldız oyuncuyu sergileyen (**Ringo Kit ve Cüneyt Arkın**), kimi çok tutulan (**Çeko**), kimi yerlileştirilen (**Dadaloğlu**), kimi de kısmen Cinecitta'da, uluslararası bir oyuncu kadrosu ile çekilen (**Küçük Kovboy**).

Ringo Kit (Zafer Davutoğlu, 1967), **Çifte Tabancalı Damat** (O. Nuri Ergün, 1967), **Kader Bağı** (Türker İnanoğlu, 1967), **Cango Ölüm Süvarisi** (Remzi Contürk, 1969), **Kralların Öfkesi** (Yücel Uçanoğlu, 1970), **Ölüm Fermanı** (Kemal Kan, 1970), **Yedi Belâlılar** (İrfan Atasoy, 1970), **Bir Çuval Para** (Yücel Uçanoğlu, 1970), **Çeko** (Çetin İnanç, 1970), **Kızgın Yabancı** (Yavuz Figenli, 1971), **Zapata** (Melih Gülgen, 1971), **Hey Amigo, Sartana** (Nuri Akıncı, 1971), **Hey Amigo Beş Mezar** (Nuri Akıncı, 1971), **Dadaloğlu** (Melih Gülgen, 1971), **Ölümünü Kendin Seç** (Yavuz Figenli, 1971), **Profesyoneller** (Yavuz Yalınkılıç, 1971), **Azrailin Beş Atlısı** (Fikret Uçak, 1971), **Batıdan Gelen Adam** (Savaş Eşici,1971), **Cilalı İbo Teksas Fatihi** (Osman Seden, 1971), **Bir Kurşuna Bir Ölü** (Mehmet Aslan, 1971), **Şafakta Silah Sesleri** (Semih Evin, 1971), **Ölümsüzler** (Savaş Eşici, 1971), **Batıda Ölüm Var** (İlhan Engin, 1972), **Belalılar Şehri** (Ahmet Sert, 1972), **Şehvet** (Tunç Başaran, 1972), **Son Düello** (Nuri Akıncı, 1972), **Vur** (Tunç Başaran, 1972), **Küçük Kovboy** (Guido Zurli, 1973) vb.

"Western" furyası hem uç bir örnek hem de iki/üç mevsim içinde sonuçlanan bir "olay"dır, yerini "Bond" ya da "Mike Hammer" taklidi bir "seks avantür"e terk ediyor. 'Seks avantür" ise "seks/porno" furyasına dönüşüyor.

*

Batılı kaynaklar, gördüğümüz gibi, hem çeşitli türlerde kullanılıyor hem de bir tür zorlamasını getiriyor. Yerli kaynak ise, enflasyonist dönemde, çoğunlukla ikinci çevirimlerde kullanılıyor ve genelde, "piyasa" romanları ile besleniyor. Gerçek yazın kaynaklarının yöntemli ve bilinçli olarak değerlendirilmesi 1980'lerin özelliği oluyor.

Melodram sinemasının yerli kaynaklarını araştırdığımızda şu tür bir dizin ile karşılaşıyoruz:—Muazzez Tahsin Berkant: **Bülbül Yuvası** (1961 ve 1970), **Küçük Hanımefendi** (1961 ve 1970), **Mağrur Kadın** (1962), **Çiçeksiz Bahçe** (1963), **Kezban** (1963 ve 1968), **Gençlik Rüzgârı** (1964), **Mualla** (1964 ve 1971), **Aşk ve İntikam**(1965), **Garip Bir İzdivaç** (1965), **Sevgim ve Gururum**(1965), **İftira** (1968), **Sabah Yıldızı** (1968), **Sarmaşık Gülleri**(1968), **Mağrur Kadın** (1970), **Saadet Güneşi** (1970), **Aşk Fırtınası** (1972), **Bir Genç Kızın Romanı** (1971).



—Kerime Nadir: **Boş Yuva** (1961), **Şahane Kadın** (1961), **Aşk Bekliyor** (1962), **Esir Kuş** (1962), **Aşka Tövbe** (1963 ve 1968), **Hıçkırık** (1965), **Posta Güvercini** (1965), **Samanyolu** (1967), **Funda** (1968), **Uykusuz Geceler** (1969), **Son Hıçkırık** (1971), **Sıtya Düşen Hayal** (1972), **Günah Bende mi?** (1969), **Güller ve Dikenler** (1970), **Seven Ne Yapmaz** (1970), **Sisli Hatıralar** (1972).

—Esat Mahmut Karakurt. **Sokaktan Gelen Kadın** (1961 ve 1984), **Son Tren** (1964), **Kadın İsterse** (1965), **Allahaısmarladık** (1966), **Son Gece** (1967), **Dağları Bekleyen Kız** (1968), **Erikler Çiçek Açtı** (1968), **İlk ve Son** (1968), **Kadın Severse** (1968), **Ömrümün Tek Gecesi** (1968 ve 1984), **Ankara Ekspresi** (1970), **Bir Kadın Kayboldu** (1971), **Vahşi Bir Kız Sevdim** (1972), **Ölünceye Kadar** (1970).

Yeni çevirimlerin ya da "renkli" tekrarların bolluğu içinde yer edinenler ya da ilk kez beyazperdeye gelenler arasında da:

—Peyami Safa: **Cumbadan Rumbaya** (1961), **Dokuzuncu Hariciye Koğuşu** (1967), **Sözde Kızlar** (1967), **Sabahsız Geceler** (1968), **Cingöz Recai** (1969).

—Güzide Sabri: **Yaban Gülü** (1961 ve 1970), **Hicran Gecesi** (1968), **Ölmüş Bir Kadının Mektupları** (1969).

—Aka Gündüz: **Dikmen Yıldızı** (1962), **Üvey Ana** (1967 ve 1971), **Bir Şoförün Gizli Defteri** (1967), **İki Süngü Arasında** (1973) yer almaktadır.

Her tür kendi yazarlarını getiriyor: polis filmleri zaman zaman, Ümit Deniz'i kullanıyor (**Ölüm Perdesi**, 1960; **Sessiz Harp**, 1961; **Azrailin Habercisi**, 1963; **Yakut Gözlü Kedi**, 1966), tarihsel kahramanlık filmleri de, en azından bir çıkış noktası olarak Murat Sertoğlu'ndan (**Dağlar Bizimdir**, 1964; **Atçalı Kel Mehmet**, 1964), Aptullah Ziya Kozanoğlu'ndan (**Kolsuz Kahraman**, 1966; **Gültekin**, 1968; **Karaoğlan Geliyor**, 1972) yararlanıyor.

Bu arada her tür klasik de unutulmuyor, Ömer Seyfettin'den (**Kara Peçe**, 1970), Halide Edip Adıvar'a (**Döner Ayna**, 1964; **Vurun Kahpeye**, 1964 ve 1974; **Sinekli Bakkal**, 1967), Reşat Nuri Güntekin'den (**Dudaktan Kalbe**, 1965; **Akşam Güneşi**, 1966; **Çalıkuşu**, 1966; **Bir Dağ Masalı**, 1967; **Yaprak Dökümü**, 1967; **Değirmen**, 1986), Hüseyin Rahmi Gürpınar'a (**İç Güveysi**, 1970) ve Halit Ziya Uşaklıgil'e (**Kırık Hayatlar**, 1965) kadar.

Çağdaş yazının kaynak olarak kullanılması 1960'larda başlıyor, 1970'lerde devam ediyor fakat "altın çağı"nı 1980'lerde yaşamaya başlıyor, geniş bir çağdaş yazar ve yapıt panoraması çizerek:

—Orhan Kemal: **Avare Mustafa**, 1961 ve 1980; **Murtaza**, 1965 ve 1984; **Vukuat Var**, 1972; **Mahpus**, 1973; **Sokaklardan Bir Kız**, 1974; **El Kızı**, 1966.

—Fakir Baykurt: **Yılanların Öcü**, 1962 ve 1985.

—Necati Cumalı: **Susuz Yaz**, 1963; **Boş Beşik**, 1969; **Dila Hatun**, 1977; **Mine**, 1982; **Tutku**, 1984; **Dul Bir Kadın**, 1985; **Adı Vasfiye**,1985.

—Çetin Altan: **Mor Defter**, 1964.

—Kemal Bilbaşar: **Cemo**, 1972.

—Bekir Yıldız: **Bedrana**, 1974; **Kara Çarşaflı Gelin**, 1975; **Halkalı Köle**, 1986.

—Yaman Koray: **Kanlı Deniz**, 1974

—Rıfat Ilgaz: **Hababam Sınıfı**, 1975; **Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı**, 1975; **Hababam Taburu**, 1975; **Hababam Sınıfı Uyanıyor**, 1976; **Hababam Sınıfı Tatilde**, 1977; **Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor**, 1978; **İbişo**, 1980; **Hababam Sınıfı Güle Güle**, 1981.

—Kerim Korcan: **Linç**, 1970.

—Yaşar Kemal: **Urfa İstanbul**, 1968; **Alageyik**, 1969; **Ağrı Dağı Efsanesi**, 1975; **Yılanı Öldürseler**, 1981.

—Halikarnas Balıkçısı: **Yazgı**, 1976.

—Osman Şahin: **Fırat'ın Cinleri**, 1977; **Tomruk**, 1982; **Derman**, 1983; **Ayna**, 1984; **Firar**, 1984; **Gülüşan**, 1985; **Kurbağalar**, 1985; **Züğürt Ağa**, 1985; **Su**, 1986.

—Aziz Nesin: **Gol Kralı**,1980; **Zübük**, 1980.

—Firuzan: **Ah Güzel İstanbul**, 1981.

—Ferit Edgü: **Hakkari'de Bir Mevsim**, 1982.

—Tarık Dursun Kakınç: **Kurşun Ata Ata Biter**, 1985.

—Pınar Kür: **Asılacak Kadın**, 1986.

—Oktay Akbal: **Suçumuz İnsan Olmak**,1986.

—Muzaffer İzgü: **Üç Halka 25**, 1985.

—Yusuf Atılgan: **Anayurt Oteli**, 1986.

Önceki dönemlerde olduğu gibi 1960- 1986 yıllarında da destan masal, halk edebiyatı vb. sinemanın bir kaynağını oluşturuyor. Çoğu kez amaç bir folklorun ya da bir ulusal geleneğin araştırılması değil. Masal veya destan, ya bir "egzotik" filme dönüşüyor ya da o an tutulan bir türün "yardımcı" unsuru oluyor. Örneğin, **Köroğlu** iki kez çevriliyor; 1963'te ve 1968'de. İlki, siyah-beyaz bir kahramanlık filmi gibi hallediliyor, ikincisi Atıf Yılmaz'ın yönetiminde, iki "yıldız" oyuncunun (Cüneyt Arkın- Fatma Girik) bir aracı oluyor. "Keloğlan" beyaz perdeye en az beş kez getiriliyor, gerek Öztürk Serengil (**Keloğlan**, 1965) gerek Sami Hazinses (**Keloğlan ve Yedi Cüceler**, 1971) ile, oysa Rüştü Asyalı ile tutuluyor (**Keloğlan**, 1971; **Keloğlan ve Can Kız**, 1972; **Keloğlan Aramızda**, 1971). Nasreddin Hoca da iki filmin kahramanı oluyor; 1965'te ve 1971'de ve her ikisinde de Hoca'yı İsmail Dümbüllü canlandırıyor.

Halk edebiyatının ünlü âşıkları ve aşkları ya da destansal kahramanları da çeşitli filmlerin zeminini teşkil ediyorlar. **Zaloğlu Rüstem** (1966) bir tek filmde görülüp kayboluyor, Battal Gazi ise kısa bir dizinin kahramanı oluyor (**Battal Gazi**, 1966; **Battal Gazi Destanı**, 1971; **Battal Gazinin İntikamı**, 1972; **Battal Gazinin Oğlu**, 1974).



Baybora'nın Oğlu, 1966, YALAZ. Kartal Tibet, Emel Turgut.







İki kez uyarlanan "Ferhat ile Şirin"e (**Ferhat ile Şirin**, 1966; **Bir Aşk Masalı**, 1978) karşılık **Kerem ile Aslı** (1971), **Arzu ile Kamber** (1972) ve **Tahir ile Zühre** (1972) bir kez beyazperdeye ulaşabiliyorlar, **Leyla ile Mecnun** ise üç ayrı çevirimin kaynağını oluşturuyor (1972, Duygu Sağıroğlu; 1978, Orhan Elmas/ **Dertli Pınar** olarak; 1982, Halit Refiğ).

Yabancı çizgi romanlar gibi yerli çizgi romanlar da Türk sineması için oldukça yeni bir kaynak teşkil ediyorlar; tarihi ya da çağdaş kahramanları ile. Ve çizgi roman kahramanları da, Suat Yalaz'ın yarattığı Karaoğlan'dan başlamak üzere birer dizi oluşturuyorlar.

Karaoğlan, ilk kez, Atıf Yılmaz'ın yönettiği **Cengiz Han'ın Hazineleri**'nde (1962) görünüyor. Üç yıl sonra Suat Yalaz, yapımcı ve yönetmen olarak Kartal Tibet'e ilk başrolünü vererek Karaoğlan'ı bir dizi haline getiriyor. (**Karaoğlan**, 1965; **Baybora'nın Oğlu**, 1966; **Camoka'nın İntikamı**, 1966; **Bizanslı Zorba**, 1967; **Karaoğlan Yeşil Ejder**, 1967; **Camoka'nın Dönüşü**, 1968; **Karaoğlan Şeyhin Kızı**, 1969).

1966'da Ayhan Başoğlu'nun Malkoçoğlu'su Karaoğlan'a rakip olarak beyazperdeye çıkartılıyor ve Cüneyt Arkın ile beş maceralık bir diziyi oluşturuyor: **Malkoçoğlu** (1966), **Malkoçoğlu Krallara Karşı** (1967), **Malkoçoğlu Kara Korsan** (1968), **Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor** (1969) ve **Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri** (1971).



Dizi oluşturan üçüncü çizgi roman kahramanı Sezgin Burak'ın Tarkan'ı oluyor (ve Tarkan'ı da Kartal Tibet canlandırıyor) dört bölümlük bir başka dizide: **Tarkan** (1969), **Tarkan Gümüş Eyer** (1970), **Tarkan Viking Kanı** (1971) ve **Tarkan Altın Madalyon** (1972).

1972'de Rahmi Muratoğlu'nun "Kara Murat"ı da beyazperdeye geçiyor; Natuk Baytan'ın yönettiği, Cüneyt Arkın'ın oynadığı **Kara Murat Fatih'in Fedaisi.** Baytan/Arkın ikilisi dizinin sonraki bölümlerinde de bir araya geliyorlar: **Kara Murat Fatih'in Fermanı** (1973), **Kara Murat Devler Geliyor** (1974), **Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı** (1976), **Kara Murat Kara Şövalye'ye Karşı** (1975), **Denizler Hakimi** (1977).



Bu arada çeşitli kahramanları bir araya getiren ya da onlara akrabalar yaratan filmler de oluyor: **Akbulut, Malkoçoğlu ve Karaoğlan'a Karşı** (1967), **Karaoğlan'ın Kardeşi Sargan** (1969) ve **Tarkan Camoka'ya karşı** (1969).

Çağdaş çizgi romanlar iki örnekte kalıyor: Bedri Koraman'ın "Cici Can"ı (**Cici Can**, 1963) ve Sezgin Burak'ın "Hüdaverdi"si (**Hüdaverdi-Pırtık**, 1971).

Beyazperdeye geçen son çizgi roman kahramanı da "Tolga" (1975) oluyor.

*

Özellikle 1965/1973 yılları arasında beyazperdeye gelen ve çeşitli kaynaklardan (Kuran-ı Kerim, İslam tarihi, Eski Ahit) yararlanan bir tür de, dinsel sinemadır. Bu tür yapımların büyük kısmı dar bütçeli, hızlı yönetmenlerin imzasını taşıyan filmlerden oluşuyor. Bu türde yapıt veren Atıf Yılmaz, Osman Seden, Süreyya Duru gibi yönetmenlerin katkıları ise geçici oluyor.

1962-1986 yılları arasında 32 kadar dinsel film çevriliyor Türk sinemasında:

Mevlit (Mehmet Muhtar, 1962), **Hazreti İbrahim** (Asaf Tengiz, 1964 ve 1972), **Kerbela Vakası/ Horasan'ın Üç Atlısı** (Tunç Başaran, 1965) ve devamı **Kerbela'nın İntikamı/Ebu Muslim Horasani** (Tunç Başaran, 1965), **Hazreti Eyüb'ün Sabrı** (Asaf Tengiz, 1965), **Hazreti Yusuf'un Hayatı** (Muharrem Gürses, 1965), **Veysel Garani** (Hüseyin Peyda, 1965), **Yahya Peygamber** (Hüseyin Peyda, 1965), **Cennet Fedaileri** (Mehmet Dinler, 1965), **Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi** (Muharrem Gürses, 1966), **Hazreti Ayşe** (Nuri Akıncı, 1966), **İbrahim Ethem İlâhi Davet** (Fikret Uçak, 1966), **Hacı Bektaş Veli** (Fikret Uçak, 1967), **Hak Aşıkları** (Asaf Tengiz, 1967), **İslamiyetin Kahraman Kızı** (Kayahan Arıkan, 1968), **Anadolu Evliyaları** (Şevki Aktunç, 1969), **Ebu Muslim Horasani** (Yılmaz Atadeniz, 1969), **Rabia** (Osman Seden, 1973), **Rabia** (Süreyya Duru, 1973), **Hazreti Ömer** (Asaf Tengiz, 1973), **Yunus Emre Destanı** (Çetin İnanç,1973), **Yunus Emre** (Özdemir Birsel, 1973), **Pir Sultan Abdal** (Remzi Cöntürk, 1973), **Hazreti Ömer'in Adaleti** (Osman Seden, 1973), **Hazreti Yusuf** (Nuri Akıncı, 1973), **Mevlana** (Atıf Yılmaz, 1973), **Oğlum Osman** (Yücel Çakmaklı, 1973), **Nemrud** (Muharrem Gürses, 1979), **İlahi Adalet** (Muharrem Gürses, 1986).

*

Yerli ve yabancı kaynaklar sorunu, özellikle bu bölümün başında ele aldığımız her çeşit yabancı kaynak sorunu burada bitmiyor, aksine karşımıza çok daha "özel", halen zaman zaman karşılaştığımız bir sorun çıkıyor: yabancı film uyarlamaları sorunu.

Özgün öykü ve senaryo bir yorum ve zaman sorunu yaratıyor, çok işin çok az bir zaman süresi içinde yapıldığı bir (ticari) düzende. Yerli bir roman, bir öykü, bir sahne oyunu başta bir araştırma, sonradan bir uygulama sürecini gerektirir (ve maliyet açısından önemli olabilecek bir telif hakkı!). Durum bu iken acaba yabancı bir filmi, en azından bir çıkış noktası olarak kullanmak bir kolaylık, bir rahatlık getirmez mi?

"*En kolay görünür dışardan. En zoru, en tehlikelisidir. Bu toplumlar arasındaki duygu, görüş ve anlayış farklarından ileri geliyor*" der senaryo yazarı Bülent Oran. [113]

113. Senaryo Yazarı Bülent Oran'la Konuşma, **Yedinci Sanat**, Sayı 3, Mayıs 1973.

1960'ların ortalarında senaryo yazarı ve yönetmen İlhan Engin ise o dönemdeki "uyarlama furyası"nı şöyle açıklıyordu: *"Türk sinemasında bugüne kadar Prodüktör evvela işletmecinin etkisinde kalarak Artisti angaje eder. Jönün karşısında oynayacak jöndamı seçer sonra birkaç karakter oyuncusu ile de anlaşmasını yaptıktan sonra, filmin çekimine çok kısa bir zaman kala konu aramaya başlar. 'Sende Ayhanlık bir konu var mı?', 'Sende Göksellik bir hikâye bulunur mu?'. Yahut 'Günşiraylık bir şey düşünsene' gibi sözlere alışmış olan sekiz on senaryocu, dağarcıklarında bulunan üç beş hikâye ve tretmanla artan konu ihtiyacını karşılayamadıkları için denenmiş ve Türkiye'de iş yapmış ecnebi filmlerin konuları hallaç pamuğu gibi atılmaya başlanmıştır. Hatta bu işte o derece ileri gidilmiştir ki, birbirlerinden haberleri olmadığı için, bir ecnebi filmin yerli bir kaç kopyası birden oynamaya başlamıştır. Bu hal bugün de devam etmektedir."*[114]

İlhan Engin'in büyük bir açıklıkla ortaya koyduğu "hal" genelde tarihe karışmıştır; ancak hem "tarih" sayılacağından, hem de bugün bile zaman zaman rastlanıldığından kanımızca ayrıntılı olarak üzerinde durmak —ve böylece bu "anıları" kapatmak— yerinde olacaktır.

Yabancı film uyarlaması hiçbir zaman sanıldığı kadar kolay olmuyor. Yabancı kaynaktan alınan öykü ne denli sağlam görünürse görünsün daima bir püf noktası çıkar: ya çevre uymaz, Türkiye'de karşılığını bulmaz, ya da kahraman bir çeşit "anti-kahraman", olumsuz kahraman olur ya da kişiler arası ilişkiler, davranışlar Türk toplumuna ters düşer. Hazır kurulmuş, tüm ayrıntıları yerli yerine konulmuş, işlenmiş bir öykünün yapısından bir öğeyi kaldırmaya, çıkartmaya kalkışınca tüm bina çöküp sarsılabilir ve çıkartmak zorunda kaldığınız bu öğenin yerine bazen benzer, bazen de değişik, oysa seyirciye "otantik" görünebilmesi için gerekli, başka bir şeyler eklemek zorunda kalırsınız. Ve değiştire değiştire, bakarsınız, ortaya bambaşka bir öykü, bir senaryo, bir film çıkıvermiş.

Örneğin, bir kadın yüzünden ilkin dövüşen sonradan birleşen iki kabadayı bir araya gelip bir çete kurarlar ve tüm diğer çetelere karşı savaş açarlar. Hiç yabancı gelmeyen bir kuruluş bu ve böylece, Jacques Deray'in "Borsalino"sundan bir **Biz Belâyı Severiz** (Erdoğan Tokatlı, 1975) çıkar. İki film arasındaki benzerlik bir noktadan sonra paralel çizgiden ayrılır. Basitleşir ve "mutlu" bir sonuca varır. Kala kala "Borsalino"nun kaba iskeleti kalır, aksi de olamazdı zaten.

Başka bir örnek: Olaylar 1 400'lerde Germiyan Beyliği'nde geçer. Kralın karısı bir Osmanlı şehzadesiyle sevişmektedir. İkisi arasındaki haberleşmeyi de kraliçenin nedimesi sağlar. Beyliğin vezirlerinden Kasım da kralın yerine geçmek istemektedir. Bunu sağlamak için kraliçe ile şehzade arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaya çabalar. Bu ara

114. İlhan Engin: Türk Sinemasında Konu, **Sinema 65**, Sayı 1, Ocak 1965.

da kasabasından kente gelen Kara Davut, önceden karşı çıktığı sonradan canciğer olduğu üç arkadaşı (Orhan, Turhan, Kayhan) ile vezirin tüm planlarına engel olur. Bu arada nedime ile aralarında bir aşk başlar...

Kaynaklara bakılırsa senaryo Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun "Kara Davut" adlı romanından alınmadır. Aslında bu **Kara Davut** (Tunç Başaran, 1967) Dumas'nın "Üç Silahşörler"inden (ve **Üç Silahşörler** filmlerinden) uyarlamadır: Fransa yerine Germiyan Beyliği, XIII. Louis yerine Germiyan Kralı, Kraliçe Anne yerine Germiyan Kraliçesi, Lord Buckingham yerine Osmanlı Şehzadesi, Madame Bonnacieux yerine Kraliçe'nin nedimesi konulunca, Richelieu, Vezir Kasım; D'Artagnan, Kara Davut; Athos, Porthos ve Aramis ise Kara Davut, Orhan, Turhan, Kayhan olunca da uyarlama yapılmış sayılır.

Devam edelim: Ali ile Veli arabacılık ve hamallık yapan iki kardeştirler. Babaları, eski bitirimlerden Kemal, birbirleriyle takışan kardeşleri hasta numarasıyla yanına çağırır ve barıştırır. Bitirim kardeşler yolda giderken Arabistan'dan "mal" almaya gelen eroin şebekesinin iki adamı ile karşılaşıp bunların bavulunu alırlar...

Bu da "Trinita Kardeşler"in (Trinità) yerli uyarlaması oluyor. Zeki Ökten'in yönettiği **Bitirim Kardeşler**'de (1973) İtalyan "spaghetti western" türünün bu "grotesk" örneği salt bir çıkış noktası oluyor, bir çeşit belkemiği. Özgün filmin bazı buluş ve durumları kullanılıyor, bunlara da çok bilinen bir malzeme ekleniyor (çatışan çeteler, gece kulüpleri, dansözler, kadın kılığına giren iki kardeş vb.) Sonuçta Ökten'in filmi "Trinita Kardeşler" ile "Bazılan Sıcak Sever"in (Some Like It Hot) bir karması oluyor.

1359 yılında Osmanlı İmparatorluğu... Orhan Gazi ölmek üzeredir. Oğlu Murat Hüdavendigâr'ı Tekirdağ kalesine Bizanslılar'la görüşmeye gönderiyor. Bizanslılar baskı yapıp Murat'ı İstanbul'da Anemas zindanlarına atıyorlar. Orhan Gazi de Murat'ın kurtarılması işi için en iyi silahşörü Kılıçarslan'ı görevlendiriyor. Kılıçarslan, babasının ölümü üzerine Padişah olan Murat Hüdavendigâr'ı kurtarıp Bursa'ya götürüyor...

Osmanlı tarihinden bir yaprak (**Vatan Kurtaran Aslan**, 1966) ve senaryonun arkasında yatan "Robin Hood"un kaba iskeleti.

Çağdaş bir dramatik yapıma geçelim: Ünlü bir ses sanatçısı olan Ahmet ile evlendikten sonra piyanist olarak çalıştığı gazinodan ayrılıp, kendini yuvasına veren Selma'nın çocuğu eski sevgilisi Kadir tarafından kaçırılır. Eski aşk ilişkisi ortaya çıkacak korkusuyla Selma önce durumu kocasından saklayıp çocuğunu kurtarma işini kendi yürütür ve Kadir'in peşine düşer. Kadir'in amacı ise terk edilmenin intikamını almaktır. Olaydan Ahmet'in de haberi olur. Heyecanlı bir takipten sonra Kadir, kucağındaki çocukla, yüksek bir binanın damına çıkar. Polis, Ahmet ve Selma da peşindeler. Çocuğu aşağı atmaya hazırlanan Kadir ikna edilir fakat tam çocuğu babasına uzat-

mak üzere iken polis ateş eder...

Çocuğumu İstiyorum'un (Temel Gürsu, 1973) konusu Mark Robson'un yönettiği "Nefes Kesen Dakikalar" (Daddy's Gonna Hunting) filminden alınmadır, yukardaki özetten anlaşılacağı gibi, gerekli görülen değişiklikler yapıldıktan sonra.

Örneklere devam edelim: Zengin bir işadamı ile evlenmek üzere olan bir genç kız, kendisiyle evlenip babasının servetine konmak isteyen kötü bir kişi tarafından tehdit edilir. Tehlikeyi sezen işadamı ise yerine, kendisine tıpatıp benzeyen genç bir işportacıyı koyar. Kötü kişilerle mücadele eden kahraman işportacı duruma hakim olur fakat genç kıza gönlünü kaptırınca işadamı ile karşı karşıya kalır...

Bu tür bir dramatik-duygusal-macera-güldürünün şemasından "Zenda Mahkûmları"nın (The Prisoner of Zenda) konusunu sezmek biraz zor gibi görünebilir; nedir ki **Yalancı**'nın (Orhan Aksoy, 1965) çıkış noktası (tehlikede olan zengin işadamının yerine geçen ve ona tıpatıp benzeyen işportacı eşittir tehlikede olan kralın yerine geçen ve kralı kurtarıp nişanlısına âşık olan soylu İngiliz delikanlısı) Amerikan sinemasının birkaç kez kullandığı "Zenda Mahkûmları" oluyor.

Yabancı sinema gibi sonu gelmez bir kaynaktan uyarlanan Türk filmlerinin bir dizinini çıkartmak hem bir hayli zor, hem de bu çalışmamızın kapsamı içinde gereksiz. Yine de, en azından uyarlama işlemindeki "kriter"lerin boyutlarını belirtebilmek amacı ile birkaç örnek daha sıralayalım.

Mario Monicelli'nin "Tabancalı Kız" (La ragazza colla pistola) filmi çok kez örnek gibi gösterilen, en azından üç kez uyarlanan, bir "uygun" öykü olanağını getiriyor. Bu açıdan ilginç bir prototip olarak kalıyor.

Monicelli'nin Sicilyalı Assunta'sından Atıf Yılmaz'ın Karadenizli **Güllü**'süne (1971) varabilmek ilk anda zor görünmeyebilir, oysa işin, uyarlamayı giderek "yerlileştirme"nin zorluğu, Monicelli'nin yaptığı gibi, tutarlı bir gelenek taşlamasına ulaşmakta yatıyor.

Her iki filmde de, **Tabancalı Kız** ve **Güllü**'de, aldatılan ve terk edilen köylü kızı namusunu kurtarmak için çevresinden kopup, bambaşka ve yabancısı olduğu bir dünyaya geçiyor (Assunta için İngiltere, Güllü için İstanbul) ve orada bir değişime uğruyor, hem çaresizliğinden hem de içinde bulunduğu yeni ve değişik çevreye uyabilmek, giderek öcünü alabilmek için.

Temelde her iki film ayrı bir öykü anlatıyor: Kentlileşen Assunta onu aldatıp terk eden erkeği bulduğunda artık intikamının gereksizliğini anlamıştır, üstelik başka birini sevmektedir. Filmin sonunda Assunta çağdaş bir genç kadın olup çıkıyor. Güllü ise, Pigmalyon geleneğine uyarak (buradaki Pigmalyon, Güllü'ye yardım eden, ona âşık olan gazetecidir), onu terk eden adama bağlı kalıyor. Bu davranışı ile Güllü gerçekten "yerlileşiyor", değişimi yüzeydedir, Assunta ise katıksız bir şekilde "çağ atlıyor".

Güllü, Tabancalı Kız'dan "esinlenen" en başarılı ve tümü ile ticari film oluyor; bu konu gerek Nejat Saydam'ın **Gelin Çiçeği**'nde (1971) gerekse Metin Erksan'ın **Dağdan İnme**'sinde (1973) de kullanılıyor.

Julien Duvivier'nin "Pepe le Moko"su İstanbul'a geçtiğinde, "Casbah"nın benzerini bulamadığından, ünlü ve polis tarafından aranan bir çete reisi olarak bir apartman dairesine sığınıyor (**Seni Seviyorum**, Ertem Eğilmez, 1966); Mervyn Le Roy'un "Waterloo Köprüsü"ndeki (Waterloo Bridge) sevgililer **Sonbahar Yaprakları**'nda (Nejat Saydam, 1962) yeniden bir araya geliyorlar; Mel Brooks'un "Genç Frankeştayn"ı (Young Frankestein) bir sahil kasabasında genç kızların sevgilisi oluyor (**Sevimli Frankeştayn**, Nejat Saydam, 1975); Billy Wilder'in "Sokak Kızı Irma"sı (Irma La Douce) **Kırmızı Fener Sokağı**'nda (Natuk Baytan, 1968) mesleğini sürdürüyor.

Wilder'in başlıca güldürüleri uyarlama döneminde iyice kullanılıyor: "Bazıları Sıcak Sever" (Some Like It Hot) sırası ile **Fıstık Gibi Maşallah** (Hulki Saner, 1964), **Fıstık Gibi** (Hulki Saner, 1970) vb.; "Sabrina" bir **Şoförün Kızı** (Ülkü Erakalın, 1965) oluyor, "Roma Tatili" (Roman Holiday) ise **İstanbul'da Aşk Başkadır** (Süreyya Duru, 1961), **İstanbul Tatili** (Türker İnanoğlu, 1968) ve en son olarak **Bir Günlük Aşk**'ın (Artun Yeres, 1986) temelini oluşturuyor.

Bu arada Charles Chaplin de unutulmuyor, "Sahne Işıkları"ndan (Limelight) **Serseri Aşık** (Ülkü Erakalın, 1965), **Gülerken Ağlayanlar** (Nejat Saydam, 1973) yapılıyor.

Esas kaynak, gerek 1930'ların, gerekse son yılların Amerikan sineması olarak kalıyor: Frank Capra'dan "Bay Deeds Kente Gidiyor" (Mr.Deeds Goes To Down) ve "Bir Gece Oldu" (It Happened One Night) **Halk Çocuğu** (Memduh Ün, 1964) ve **Aslan Marka Nihat/Aşk Otobüsü**'nün (Mehmet Dinler, 1965) temelinde yatıyor;

Stanley Donen'in "Yedi Kardeşe Yedi Gelin"i (Seven Brides For Seven Brothers) **Üç Çapkın Gelin** (Süha Doğan, 1961), Charles Vidor'un "Gilda"sı **Bomba Gibi Kız** (Orhan Aksoy,1964), George Stevens'in "Güneşte Bir Yer"i (A Place In The Sun) **Bütün Suçumuz Sevmek** (Ülkü Erakalın, 1963), Robert Mulligan'ın **Sonbahar Hatıraları** (Come September) **Plajda Buluşalım** (Orhan Elmas, 1964), William Wyler'in "Koleksiyoncu"su (The Collector) **Cehennem** (Tarık Tibet, 1973), Elia Kazan'ın "Viva Zapata"sı **Reşo** (Çetin İnanç, 1974), Sam Peckinpah'ın "Köpekler"i (The Strawdogs) **Kadınca** (Temel Gürsu, 1984) gibi filmlerin çıkış noktalarını oluşturuyorlar.

Uyarlama yöntemi, en azından bir dönemindeki uygulamasıyla, ticari Türk sinemasının ve Türk sinema tarihinin bir parçası olarak kalıyor; tüm olumsuz ve kısıtlayıcı yönleri ile. Enflasyonist gidişatın normale dönmesi ile bu yöntem artık bir sorun olmaktan çıkmıştır. Nedir ki tümü ile ortadan kalkmış değildir....

SUMMARY

A HISTORY OF THE TURKISH CINEMA

VOL. II (1960-1986)

by Giovanni Scognamillo

The period between 1960 and 1986 witnesses the rise of a local cinema which, apart from having learned how to "talk", starts to work on its own themes and styles. The said period is also one of self- assessment, economic crises, changes in "mood" and of inflationist tendencies. In brief, it is a cinema that reflects not only the realities of its country and its people (as far as the cencorship allows) but also its structural instability.

1960 is the year of "Gecelerin Ötesi" (Beyond Nights) in which Metin Erksan displays the reactions and motives of a small group of socially untables people (a truck-driver, a singer, a theatre actor, a painter etc.) planning a hold-up. This film, coming after Lütfi Akad's former inquiries into the big city, remains one of the first films to emphasize social classes not as a "dramatic group" but as an efficient potential. This new interpretation is also to be found in some "family melodramas" such as Memduh Ün's "Kırık Çanaklar" (Broken Dishes, 1960), Osman Seden's "Namus Uğruna" (For the Sake of Honour, 1960) Atıf Yılmaz's Şuçlu (The Criminal, 1960) and Ertem Göreç's "Otobüs Yolcuları" (Bus Passengers, 1961).

In these films social classes —almost a "new" theme for the Turkish cinema— now act as motives, and the approach to their problems is clearer, more frank and almost courageous, even though as a whole, the narrative emphasis is somewhat conventional. Thus, the aim has become to go beyond the dramatic conventions so dear to the popular cinema and to reach a certain social reality and credibility.

It is the same kind of reality that Metin Erksan, for example, searches for in small Anatolian villages with his "Yılanların Öcü" (The Revenge of the Serpents, 1962), the story adapted from a novel by Fakir Baykurt, about one-man fight against rural traditions and authorities; and with his "Susuz Yaz" (Dry Summer, 1963), which was awarded the Golden Bear in Berlin 1964.

The Turkish cinema of the 60's, and further on of the 70's, is becoming problematic at least through the works of a small group of influential directors while, as a whole, the yearly production is rising to unexpected figures(196 features produced in 1965 and 229 in 1966) with popular melodramas, sentimental comedies or low-budget action pictures.

While Metin Erksan takes a look at rural communities, Halit Refiğ, a former film critic who showed with his first film "Yasak Aşk" (Forbidden Love, 1960) a personal visual taste, gives his first mature work with "Şehirdeki Yabancı" (The Stranger in Town, 1963) pointing out the impossibility, for a western educated young engineer, of dealing with the social conflicts of a country that has become foreign to him and of coping with traditions and ethical credos he has already forgotten.

The problem of integration is also used by Metin Erksan in his "Acı Hayat" (Bitter Life, 1963) where a love story mingles again with an ineffectual transition from one social status to the other. Internal emigration is the main theme of Halit Refiğ's "Gurbet Kuşları" (Birds of Nostalgia, 1964) relating the disintegration of a small town family unable to integrate themselves into the turmoil of the big city (İstanbul).

Workers become a sort of landmark in the Turkish cinema of the 60's but the first film to deal directly with the problems of the working class and the unions is Ertem Göreç's "Karanlıkta Uyananlar" (Those Awakening in the Dark, 1965) followed by Duygu Sağıroğlu's "Bitmeyen Yol" (The Unending Road, 1965). Meanwhile, Halit Refiğ directs "Haremde Dört Kadın" (Four Women in the Harem, 1965) based on the script by novelist Kemal Tahir, and Erksan offers "Sevmek Zamanı" (A Time to Love, 1965) branded as a *'film maudit'*.

By the second half of the 60's the more direct approach towards a radically national cinema is to be found in films such as Lütfi Akad's "Hudutların Kanunu" (The Law of the Border), scripted by Akad and Yılmaz Güney jointly (1966), and "Kızılırmak Karakoyun" (Red River, Black Sheep, 1967) from a story by Nazım Hikmet, both having Yılmaz Güney in the leading part; Halit Refiğ's "Bir Türke Gönül Verdim" (I Lost My Heart to a Turk,

1969), Metin Erksan's "Kuyu" (The Well, 1968) and even Atıf Yılmaz's "Köroğlu" (1968) and "Kozanoğlu" (1967), though in a more formal way.

In the same period, young directors are signing their first films starting, in a way, a "regeneration", which with Yılmaz Güney and his followers, will give birth to what is actually defined as the "new cinema". Thus, Feyzi Tuna makes "Yasak Sokaklar" (Forbidden Streets, 1965), Zeki Ökten "Ölüm Pazarı" (Market of Death, 1963) and Erdoğan Tokatlı "Son Kuşlar" (The Last Birds, 1965).

As an industry, the Turkish cinema is going through a period of inflation that will cover ten years of its recent history (225 features in 1970, 226 in 1971 and 298 in 1972) passing from one "genre" to another, relying on small-budget films, adapting foreign sources, producing hundreds and hundreds of re-makes of foreign films, trying everything from cheap "westerns" to quickly made soft-core farces, not to mention comic-strip heroes or "religious" epics.

Between 1972 and 1975 Lütfi Akad, considered the precursor of the contemporary Turkish cinema, gives some of his more mature works dealing with working class problems, rural traditions and internal emigration. Among them "Irmak" (The River, 1972) and the trilogy consisting of "Gelin" (The Bride, 1973), "Düğün" (The Wedding, 1974) and "Diyet" (Blood Money, 1975) remain the more valuable.

While Atıf Yılmaz, enjoying a very versatile career, seems to be more interested in formal perfection and a variety of themes (classical comedies like "Yedi Kocalı Hürmüz/Hürmüz and Her Seven Husbands, 1971"; poetic love dramas like "Kambur/The Hunchback, 1973"; socio-political thrillers such as "Mağlup Edilmeyenler/The Unconquered Ones, 1976"; a former "commercial" producer-director, Ertem Eğilmez scores some hits by cleverly mixing rosy social themes with efficient gags "Canım Kardeşim/My Beloved Brother, 1973" and "Hababam Sınıfı/The 'I Don't Care' Class", 1976).

If from the older generation of directors such as Memduh Ün or Osman Seden nothing really interesting comes out —making an exception for Ün's somewhat heavy handed adaptation of Yaşar Kemal's novel "Ağrı Dağı Efsanesi" (The Legend of Mount Ararat, 1976)— the middle generation represented by names such as Feyzi Tuna, Şerif Gören and Zeki Ökten offers more hope in films like Tuna's "Kızgın Toprak"(Hot Earth, 1974), Gören's "Endişe" (Anxiety, 1975) started by Yılmaz Güney, and Ökten's "Askerin Dönüşü" (The Return of the Soldier, 1975).

Since the cinema, as any other art form, is full of "surprises", Süreyya Duru (1930-1987) can also be considered a director of the early 60's, who with "Bedrana" (1974) and "Kara Çarşaflı Gelin" (The Dark Veiled Bride, 1976), both adapted from short stories by author Bekir Yıldız, takes a decisive step towards a sort of naked and, at times, primitive realism. Another surprise comes from Türkan Şoray, the leading female star of the Turkish screen with her directorial works. In "Dönüş" (The Return, 1973) and "Yılanı Öldürseler" (To Crush the Serpent, 1981) Şoray shows a discreet filmic flair and a feminine sensitivity.

In the same period, Halit Refiğ gives "Fatma Bacı" (Mother Fatma, 1973), where the East and the West is in a conflict of traditions and generations, and "Aşk-ı Memnu" (Forbidden Love, 1975) adapted from Halit Ziya Uşaklıgil's novel and shot for the Turkish Television; and Metin Erksan signs a controversial "İntikam Meleği/Kadın Hamlet" (The Angel of Vengeance or the Female Hamlet, 1976) where, in a modern setting, Shakespeare's tormented hero changes his sex but not his doubts.

The early 70's also witness the rise of a new director soon to become an international figure: Yılmaz Güney, a former assistant director, screen-writer and legendary actor in dozens of low-budget action pictures.

After an interesting "Seyyit Han" (1968), a mixture of crude violence and poetic pathos, Yılmaz Güney (1931-1984) gives with "Umut" (Hope, 1970) the proof of an original talent with an eye towards neo-realism. Political in his intentions, at times direct, crude or polished in his style, Yılmaz Güney, director, actor, screen-writer and producer, opens up a new era in the history of the contemporary Turkish cinema also introducing into this cinema, be it with his own directorial opuses or through works based on his screenplays, a sequel of international laurels.

From "Ağıt" (Elegy, 1971) to "Acı" (Pain, 1971), from "Umutsuzlar" (The Desperate Ones, 1971) to "Baba" (Father, 1971), from "Arkadaş" (Friend, 1974) to "Zavallılar" (The Miserables, 1974) —co-directed by Atıf Yılmaz— up to "Le Mur" (The Wall), his last film shot in France, Güney, controversial as he is, shows a different approach and a choice of themes, situations and characters that, even on the verge of conventionalism (the love story between the ballet dancer and the gang leader in "Umutsuzlar/The Desperate Ones"; the

western-type dramaturgy and finale of "Acı/Pain"; the heavy melodramatic solutions in the second half of "Baba/Father") show, above and beyond all influences, a visual flair, a personal sensitivity and a unique cinematographic touch.

The summarise the last decade of the Turkish cinema as a whole also means to take into account several other factors which, almost periodically, have motivated a sequel of critical periods combined with a still unsure structure (the first law concerning the film industry was passed and applied in 1986), a lack of a dependable foreign market und up-to-date technical standards. And to all this is added, as in other countries, the influence of TV, video and the closing down of a large number of movie theatres.

Depsite all such problems and limitations, the Turkish cinema has been able, in a rather short time and through a further generation of directors, screen-writers, actors and helpers to achieve some sort of a complex —and yet not clearly defined— "renaissance" known as the "new" or "the second new" cinema.

And the results are, more or less, to be summarised as such: apart from his films based on Güney's scripts, Zeki Ökten achieves his own style with "Faize Hücum" (Strike the Interests, 1982), "Pehlivan" (The Wrestler, 1984) and "Ses" (The Voice, 1986); Şerif Gören, after a sequel of commercial melodramas, finds his own line with "Derman" (Remedy, 1983), a re-make of "Yılanların Öcü" (The Revenge of the Serpents, 1985), "Kan" (Blood, 1985) and "Sen Türkülerini Söyle" (You Sing Your Songs, 1986); Yavuz Özkan gives "Maden" (The Mine, 1978) and "Demiryol" (Railroad, 1979); Erden Kıral gives a first and promising "Kanal" (The Canal, 1978) followed by "Bereketli Topraklar Üzerinde" (On Fertile Grounds, 1979), based on a novel by Orhan Kemal, awarded in Nantes and Strasbourg. With "Hakkari'de Bir Mevsim" (A Season in Hakkari, 1979) from a novel by Ferit Edgü, Kıral gets four awards in Berlin, 1983) and goes on with "Ayna" (The Mirror, 1984), a German-English co-production shot in Greece, entering the 1984 Venice Film Festival.

And the list of further new directors, and further awards, follows with Ali Habib Özgentürk, author of "Hazal" 1979), "At" (The Horse, 1981) awarded in Valencia, "Bekçi" (The Night Watch, 1984), awarded in Tokyo, and he most discussed "Su Da Yanar" (Water Also Burns, 1986); Korhan Yurtsever, whose first film "Fırat'ın Cinleri" The Spirits of the Euphrates, 1977) is presented at San Remo, Mannheim, Carthagena, New Delhi and Chicago estivals; Sinan Çetin, a former photographer starts with "Bir Günün Hikayesi" (The Story of a Day, 1980), goes on with a bitter "Çirkinler De Sever" (The Ugly Also Fall in Love, 1981), makes an honest survey of life in a brothel, "14 Numara" (No.14, 1985), tries a critical and political "Prenses" (Princess, 1986) along with an almost abstract "Gökyüzü" (The Sky, 1986).

Ömer Kavur directs his first feature, "Yatık Emine" in 1974, and by telling the story set during World War I, of a young prostitute exiled to a small town achieves a neat and convincing film. "Yusuf ile Kenan" (Yusuf and Kenan, 1979), "Ah Güzel İstabul!" (Oh Beautiful Istanbul!, 1981), "Kırık Bir Aşk Hikayesi" (A Broken Love Story, 1982), "Amansız Yol" (The Merciless Road, 1985) are all centered around a sort of "search" or "internal voyage" culminating in Kavur's best work, "Anayurt Oteli" (Hotel Anayurt, 1986), adapted from Yusuf Atılgan's novel, awarded the FIPRESCI in Venice 1986.

Contributing to the new cinema, to a cinema free from its traditional bounds, are also former actor Tunç Okan with "Otobüs" (The Bus, 1974); Muammer Özer with "Bir Avuç Cennet" (A Handful of Paradise, 1985); Başar Sabuncu with "Çıplak Vatandaş" (The Naked Citizen, 1983) and "Asılacak Kadın" (A Woman to be Hanged, 1986); Nesli Çölgeçen with "Kardeşim Benim" (My Dear Brother, 1983) and "Züğürt Ağa" (The Broke Landowner, 1985); Yavuz Turgul with "Fahriye Abla" (Sister Fahriye, 1984), and "Muhsin Bey" (Mr. Muhsin, 1986).

Actually the Turkish cinema, although going through a period of "depression", has succeeded in amalgamating the new generation and the remaining members of the old generation into a "corpus" able to achieve, by artistic and creative standards, a certain line of "experience" and research, if not of real attempts, out of which a new and non-traditional "image" gets more and more focused on. Thus, Atıf Yılmaz for example, is still able to remain in the front line, as versatile as in the past with such films as "Bir Yudum Sevgi" (A Mouthful of Love, 1984), "Adı Vasfiye" (The Name is Vasfiye, 1985), "Aaaahhh Belinda!" (Oooohh Belinda!, 1986) and "Asiye Nasil Kurtulur" How to Save Asiye?, 1986) adding "feminist" touches to fantasy or to musicals.

And while Halit Refiğ signs "Teyzem" (My Aunt, 1986), yet another "story of a woman", the "*nouvelle guarde*" enlists the names of new directors such as Yusuf Kurçenli, Nisan Akman and Ümit Elçi in a cinema still in the making.

Aaahh Belinda 38, 65
Abbase Sultan 122
Abdullah Ziya Kozanoğlu 203
Abdurrahman Palay 135, 199
Abidik Gubidik 20, 143
Acı 26, 166, 167
Acı Aşk 198
Acı Ekmek 126
Acı Gerçekler 114
Acı Hatıralar 30
Acı Hayat 17, 67, 68, 71, 74
Acı Sevda 129
Acı Zafer 83
Acıların Çocuğu 149
Aç Kurtlar 162, 163
Açlık 117
Ada 126
Adak 33, 61, 62
Adanalı Tayfur 143
Adanalı Tayfur Kardeşler 90
Adem İle Havva 38, 175
Adı Vasfiye 37, 65, 204
Adile Naşit 127, 136
Adsız Cengâver 26, 83
Affet Allahım 136
Affetmeyen Kadın 20, 90, 91
Agâh Özgüç 31,114
Ağa Bacı 128
Ağaçlar Ayakta Ölür 20, 102, 198
Ağıt 26, 164, 166, 167
Ağlayan Kadın 91, 92
Ağlayan Melek 152
Ağlıyorum 122
Ağrı Dağı Efsanesi 28, 103, 204
Ağrı Dağının Gazabı 27, 171
Ah Güzel İstanbul 23, 35, 57, 185, 204
Ah Mualla Oh Ne Ala 28
Ah Ne Adem Dilli Badem 28
Ahmet Hamdi Tanpınar 74
Ahmet Tarık Tekçe 17
Ahmet Üstel 139
Ahtapotun Kolları 20, 132
Aile Kadını 139
Aile Şerefi 29
Aka Gündüz 203
Akasyalar Açarken 18
Akbulut Malkoç ve Karaoğl. Karşı 205
Aklın Durur 135
Akrep 95
Akrep Mustafa 27
Akşam Güneşi 91, 203
Ala Geyik 25
Alaeddinin Lambası 26
Alageyik 50, 154, 204
Aleattin Perveoğlu 161
Alev Alev 36, 85
Alexandre Dumas 82, 89, 113, 145, 196,197
Ali Cengiz Oyunu 83
Ali Gevgilili 41, 46, 96, 149
Ali Habib Özgentürk 31, 33, 35, 36, 61,180-182, 190
Ali Yaver 117
Alim Şerif Onaran 47
Alişan 35, 174
Aliye Rona 74
Aliyi Gördüm Aliyi 134
Allah Cezanı Versin Osman Bey 16, 51
Allahaısmarladık 141, 203
Allı Gelin 150
Almanya Acı Vatan 33, 174
Almanyalı Yarim 147
Alo Kolombo 201
Alp Zeki Heper 22, 105, 119, 120
Alpago Alpaslanın Fedaisi 141
Alpay Ziyal 24, 26
Altın Çocuk 23, 24, 102
Altın Çocuk Beyrut'ta 141
Altın Küpeler 147
Altın Prens Devler Ulkesinde 26, 151
Altın Şehir 31, 147, 150
Aman Kimse Duymasın 151, 199
Aman Ne Girgir 143
Amansız Yol 37, 188
Ana 24, 44-46
Ana Kurban Can Kurban 110
Ana Ocağı 93
Anadolu Çocuğu 20, 89
Anadolu Evliyaları 206
Anahtarı Bendedir 28
Anası Yiğit Doğurmuş 135
Anayurt Oteli 38, 188, 204
Anjelik Osmanlı Saraylarında 142, 197
Anjelik ve Deli İbrahim 135, 197
Ankara Ekspesi 122, 203
Anneler ve Kızları 26, 47
Anter 150
Antika Karyola 31
Arabulucular 84
Aram Gülyüz 20, 24, 29, 143, 148, 197, 20
Aramıza Kan Girdi 18, 105, 106
Arım Balım Peteğim 122
Arkadaş 28, 168
Arslanların Dönüşü 145, 160
Arşavir Alyanak 141
Artık Düşman Değiliz 21, 152
Artun Yeres 210
Arzu İle Kamber 205
Asaf Tengiz 22, 27, 111, 206
Asılacak Kadın 38, 191, 204
Asiye Nasıl Kurtulur 38, 65
Askerin Dönüşü 171
Aslan Bacanak 30, 139
Aslan Marka Nihat 210
Aslan Yavrusu 15, 198
Aslan Yürekli Kabadayı 201
Astronot Fehmi 31
Asuman Arsan 172
Aşık Oldum 128
Aşk Bekliyor 203
Aşk Fırtınası 83, 202
Aşk Hırsızı 19
Aşk Hikâyesi 141, 198
Aşk Otobüsü 210
Aşk Rüzgarı 132
Aşk ve İntikam 202
Aşk ve Kin 122
Aşk Yarışı 144
Aşk-ı Memnu 28, 84, 85
Aşka Susayanlar 20, 107, 108, 114
Aşka Tövbe 203
Aşkı Ben mi Yarattım 174
Aşkın Saati Gelince 88
Aşkların En Güzeli 94, 128
Aşktan da Üstün 16, 26, 59, 87
At 35, 181
At Avrat Silah 160
At Hırsızı 115
At Hırsızı Banu 113, 161
Atçalı Kel Mehmet 203
Ateş Böceği 92
Ateş Parçası 59
Ateşli Çingene 74, 198
Ateşten Damla 15, 95, 96
Ateşten Gömlek 95
Atıf Yılmaz Batıbeki 13, 15,16, 18-20, 22-31, 33-3
50-64, 76, 95, 107, 138, 154-
161, 164, 169, 170,
201, 205, 206, 209
Atını Seven Kovboy 143, 200
Atillâ Candemir 37, 192, 193
Atillâ Dorsay 59, 76, 95, 103, 111, 124, 138
167, 179, 191
Atillâ Gökboru 194
Atillâ Ozdemiroğlu 168, 192
Atillâ Tokatlı 15, 20, 53, 114, 117
Atla Gel Şaban 147
Atmaca Mehmet 27
Avare 196

Avare Aşık 133
Avare Mustafa 16, 24, 99-102, 203
Avare Yavru ve Filinta Kovboy 196
Ay Aman Of 142
Aydede'ye Gidiyoruz 21,107
Aydemir Akbaş 94
Aydın Arakon 151
Aydın Sayman 38, 111, 185
Ayhan Başoğlu 205
Ayhan Işık 18, 89, 130, 140, 141
Ayıp Ettin Şemsettin 143
Aykut Düz 146
Ayna 36, 179, 180, 204
Aynı Yolun Yolcusu 123
Ayrı Dünyalar 122
Ayrılık Kolay Değil 34
Ayşe Şasa 21, 23, 57, 60, 114, 118, 119,
Ayşecik 13, 15, 95-97, 100
Ayşecik Ateş Parçası 133
Ayşecik Bahar Çiçeği 143
Ayşecik Boş Beşik 133
Ayşecik Canım Annem 143
Ayşecik Canımın İçi 133
Ayşecik Cimcime Hanım 133
Ayşecik Çıtı Pıtı Kız 133
Ayşecik Fakir Prenses 19
Ayşecik Sana Tapıyorum 143
Ayşecik Şeytan Çekici 15, 50
Ayşecik ve Sih. Cüc. Rüyal. Ülkes. 26,113
Ayşecik Yavru Melek 17, 89
Ayşecik Yuvanın Bekçileri 143
Ayşem 136
Ayşen Gruda 127
Aytekin Çakmakçı 175
Ayyıldız Fedaileri 128
Azap 137
Azgın Bakireler 124
Aziz Nesin 34, 110, 138, 204
Azize Gencebay 34
Azrail Benim 161
Azrail'in Beş Atlısı 202
Azrail'in Habercisi 19, 53, 203
Baba 26, 164, 166-168
Baba Kartal 140
Babaların Babası 201
Babalık 129, 201
Babanın Evlatları 201
Babanın Oğlu 129, 201
Bacım 117
Badem Şekeri 19
Bağrıyanık 34
Bahriyeli Ahmet 130
Baki Çallıoğlu 112
Balatlı Arif 59, 161
Balkonetti 31
Bana Annemi Anlat 19, 89
Bana Beş Avrat Yetmez 28, 145
Bana Kurşun İşlemez 161
Banker Bilo 34, 128
Banu Alkan 94, 114
Barış Pirhasan 65
Barut Fıçısı 90, 144
Baskın 30, 183
Baş Belası 35
Başar Sabuncu 33, 34, 38, 61, 62, 190, 191
Batan Güneş 148
Batıda Ölüm Var 202
Batıdan Gelen Adam 202
Batsın Bu Dünya 92
Battal Gazi 151, 204
Battal Gazi Destanı 204
Battal Gazi'nin İntikamı 147, 204
Battal Gazi'nin Oğlu 204
Battı Balık 18, 52
Bay Tekin Fezada Çarpışanlar 199
Baybora'nın Oğlu 205
Bayrak 114
Bazılan Dayak Sever 144

Bebek 33, 136
Beddua 94
Bedia Muvahhit 91
Bedmen 200
Bedrana 28, 124, 204
Bedri Koraman 19, 205
Bekçi 36, 181, 182, 190
Bekçiler Kralı 94
Bekir Yıldız 28, 38, 124, 149, 167, 204
Beklan Algan 140, 141
Bela Mustafa 109
Belalı Torun 18, 101
Belalılar Şehri 202
Belanın Yedi Türlüsü 162
Ben Armudu Dişlerim 28, 128
Ben Bir Sokak Kadınıyım 23, 196
Ben Doğarken Ölmüşüm 193
Ben Kanun Kaçağıyım 150
Ben Öldükçe Yaşarım 21, 118, 158
Ben Topraktan Bir Canım 34, 94
Beni Böyle Sev 34
Beni Osman Öldürdü 19, 89, 91
Benim Adım Kerim 161
Berduş 16, 133
Bereketli Topraklar Üzerinde 33, 34, 179
Beş Atış Yirmibeş 28
Beş Fındıkçı Gelin 133
Beş Kardeştiler 18, 52
Beş Milyoncuk Borç Verir misin? 92
Beş Parasız Adam 94
Beş Şeker Kız 20, 90
Beyaz Atlı Adam 113, 158
Beyaz Bisiklet 38, 192
Beyaz Geceler 116
Beyaz Mendil 44, 123
Beyaz Ölüm 36, 85
Beyoğlu Canavarı 141
Beyoğlu'nun Arka Yakası 38, 176
Bıktım Bu Hayattan 92
Bırakın Yaşayalım 92
Bilâl İnci 83
Bilal-i Habeşi 145
Bilge Olgaç 26, 28, 36, 37, 105, 106, 117
118, 158, 170, 183, 198
Bin Aşk Bin Ölüm 115
Bin Defa Ölürüm 162
Bin Yıllık Yol 126
Binbaşı Tayfun 200
Binbir Gece Masalları 26
Bir Adam Yaratmak 193
Bir Ana Bir Kız 92
Bir Aşk Masalı 31, 205
Bir Ateşim Yanarım 135
Bir Avuç Cennet 37, 189
Bir Çirkin Adam 162, 163
Bir Çuval Para 202
Bir Dağ Masalı 24, 122, 203
Bir Damat Aranıyor 133
Bir Damla Ateş 94
Bir Demet Menekşe 27
Bir Gecelik Gelin 18, 52
Bir Genç Kızın Romanı 202
Bir Gönül Oyunu 146
Bir Gün Mutlaka 28, 117, 170
Bir Günlük Aşk 210
Bir Günün Hikayesi 34, 183
Bir İntihar 74, 76
Bir Kadın 119
Bir Kadın Bir Hayat 37, 111
Bir Kadın Kayboldu 152, 203
Bir Kadın Uğruna 135
Bir Kurşuna Bir Ölü 202
Bir Millet Uyanıyor 23, 127
Bir Şoförün Gizli Defteri 113, 203
Bir Teselli Ver 47
Bir Türke Gönül Verdim 25, 82-84
Bir Varmış Bir Yokmuş 26
Bir Yudum Sevgi 36, 64

Bire On Vardı 19, 99, 102, 201
Birleşen Yollar 26, 193
Birsen Kaya 200
Bitirim Kardeşler 171, 208
Bitirim Kemal 27
Bitirimler Sosyetede 201
Bitmeyen Yol 21, 118, 119
Biyonik Futbolcu 31
Biz Belayı Severiz 115, 207
Bizansı Titreten Yiğit 151
Bizanslı Zorba 205
Bizim Fıstıklar 31
Bizim Kız 130,131
Bizim Mahalle 145
Bizim Sokak 136
Bodrum Hâkimi 29, 138
Bomba Gibi Kız 147, 211
Bomba Kemal 135
Bombala Oski Bombala 145
Boş Beşik 204
Boş Verdim Kalbimin Işine 29
Boş Yuva 88, 99, 203
Boşver Arkadaş 171
Boynu Bükük 34, 148
Boynu Bükükler 149
Bozuk Düzen 21, 135
Bu Toprağın Kanı 92
Bu Vatanın Çocukları 154
Burçak Evren 94,128
Burçak Tarlası 134, 160
Burhan Bolan 17, 196
Büklüm Büklüm 33
Bülbül Yuvası 202
Bülent Ersoy 94, 126, 195
Bülent Oran 87, 88, 111, 140, 183, 192, 206
Bütün Suçumuz Sevmek 211
Büyük Cellâtlar 126
Büyük Kin 113
Cafer Bey 113
Cafer Bey İyi ve Kibar 109
Cafer'in Çilesi 139
Cahide Sonku 91
Cahit Atay 84
Cahit Berkay 186
Cambazhane Gülü 131
Camoka'nın İntikamı 205
Can Mustafa 16, 151
Can Pazarı 141, 150
Cango Ölüm Süvarisi 114, 202
Canım Kardeşim 27, 127, 128
Canım Sana Feda 82
Canlı Hedef 164
Cavit Yörüklü 199
Cehennem 211
Cehennem Arkadaşları 107
Cehennemde Buluşalım 20
Cellat 103
Cemal Gürsel 67
Cemil 28, 129
Cemil Dönüyor 129
Cemo 27, 59, 204
Cemo ile Cemile 145
Cengiz Aytmatov 30, 61
Cengiz Han'ın Hazineleri 18, 52, 205
Cengiz Tuncer 21, 106
Cennet Fedaileri 22, 206
Cennetin Çocukları 138
Cennetin Kapısı 84
Cevat Şahiner 108
Cevdet Kudret 102
Cevriyem 103
Cezalan Ölümdü 112
Cici Can 19, 205
Cihan Ünal 111, 186
Cilâlı İbo Almanya'da 92
Cilâlı İbo Casuslar Arasında 16
Cilâlı İbo Rüyalar Aleminde 17, 89
Cilâlı İbo Teksas Fatihi 202
Cilâlı İbo ve Tophane Gülü 16
Cilâlı İbo Yıldızlar Arasında 16
Cilâlı İbo Zoraki Baba 143
Cilâlı İbo'nun Çilesi 16
Cinayet Gecesi 135
Çingöz Recai 25, 152, 203
Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak 28
Coşkun Şensoy 114
Cumartesi Cumartesi 189
Cumbadan Rumbaya 122, 203
Cüneyt Arkın 24, 25, 29, 33, 48, 59, 61, 83 85, 103, 114,119, 120, 129, 136 140, 147, 201, 202, 204, 20
Çağdaş Nasrettin Hoca 110
Çakırcalı Mehmet Efe 25
Çalıkuşu 23, 86, 91, 203
Çalışan Aşk 19
Çalkala Yavrum Çalkala 28, 142
Çanakkale Aslanları 21, 122
Çapkın Kız 19, 101
Çapkın Kızlar 148
Çarti'nin Kelekleri 31
Çatallı Köy 142
Çatı 191
Çeko 26, 202
Çetin Altan 156, 204
Çetin İnanç 24, 26-28, 31, 145, 197, 199 202, 206, 211
Çetin Karamanbey 151
Çetin Ozkırım 41
Çıplak Vatandaş 190
Çiçek Abbas 35, 184
Çiçeksiz Bahçe 202
Çifte Kumrular 67
Çifte Nikâh 17
Çifte Tabancalı Damat 202
Çifte Tabancalı Kabadayı 162
Çifte Yürekli 164
Çile 34, 114, 194
Çileleş 93
Çingene Aşkı Paprika 198
Çirkin Dünya 92
Çirkin Kral 145, 160
Çirkin Kral Affetmez 145, 161
Çirkin ve Cesur 164, 165
Çirkinler de Sever 35, 184
Çocuğumu İstiyorum 209
Çöl Kartalı 24, 27, 83
Çöpçatan 130
Çöpçüler Kralı 171
Çukulata Tarlası 28
Dadaloğlu 202
Dağ Başını Duman Almış 102
Dağdan İnme 74, 210
Dağınık Yatak 36, 64
Dağlar Bizimdir 141, 203
Dağlar Bulutlu Efem 128
Dağları Bekleyen Kız 24, 123, 203
Dağların Kartalı 109
Dağların Kurdu 134
Dağların Kurdu Koçero 156
Dağların Oğlu 145, 158
Damdaki Kemancı 133
Davacı 39, 94, 173
Davetsiz Misafir 139
Davudo 159
Değirmen 38, 65, 203
Dehşet Yaratan Adam 24
Deli Deli Köpeli 138
Deli Kan 62
Deli Yusuf 28, 60
Deliler Koğuşu 136
Demir Bilek 143
Demir Pençe 145
Demir Yumruk Devler Geliyor 113
Demirhane Müdürü 114
Demiryol 33, 177
Deniz Türkali 61

Denizin Kanı 193
Denizler Hakimi 205
Deprem 29, 62, 174
Derman 36, 174, 204
Dertli Gönlüm 150, 116
Dertli Pınar 205
Derviş Bey 174
Derya Gülü 33, 125
Destan 114
Devlerin Aşkı 93, 135
Devlerin İntikamı 24, 108
Devlet Kuşu 16, 34, 104
Dikenli Yol 38, 139
Dikkat Kan Aranıyor 26, 148
Dikmen Yıldızı 203
Dila Hatun 204
Dilber Dudağı 33
Diriliş 193
Dişi Killing 143
Dişi Kurt 19, 41
Diyet 28, 47, 49
Doktor 139
Dokunma Yanarım 33
Dokunmayın Şabanıma 94
Dokuzuncu Hariciye Koğuşu 141, 203
Dolandırıcılar Şahı 16, 51, 52, 155
Dolap Beygiri 35, 62
Dolmuş Şoförü 120
Don Kişot 26
Don Kişot Sahte Şövalye 128, 199
Dostluklar Yaşadıkça 16
Döner Ayna 123, 203
DönmeDolap 139
Dönüş 27, 136, 137
Dört Deli Bir Aptal 135
Dört Paşalılar 90, 197
Dr. Nurhan Şener 21, 107
Dudaktan Dudağa 33
Dudaktan Kalbe 142, 203
Dul Bir Kadın 37, 64, 204
Durdurun Dünyayı 34, 94
Duvaksız Gelin 135
Duvar 169
Duvarların Ötesi 20, 150
Duygu Sağıroğlu 21, 23-24, 27, 103, 105,114, 118
119, 198, 205
Düğün 27, 47, 49, 50
Düğün Gecesi 91
Dünden Bugüne Selda 28
Dünkü Çocuk 128
Düşkünüm Sana 129
Düşman 33, 171
Düşman Yolları Kesti 86, 87, 105
E.T. 136
Ebu Muslim Horasani 206
Ediz Hun 74, 193
Efgan Efekan 149
Ejder İbrahimof 31
Ekmekçi Kadın 91, 144, 196
El Kızı 203
Elalem Ne Der 18, 150
Elia Kazan 211
Elma Şekeri 148
Elmacı Kadın 109
Elveda 113
Elveda Dostum 139
Elveda Sevgilim 91
Emel Sayın 74, 140, 171, 195
En Büyük Patron 135
En Büyük Şaban 138
Enayi 110
Endişe 28, 169, 173
Engin Ayça 127, 166
Engin Temizer 34
Ercan Turgut 34
175, 191
Erden Kıral 31, 33, 35, 36, 177, 179, 180
Erdoğan Tokatlı 21, 27, 36, 38, 41, 105, 107
Erdoğan Tokatlı 114-116, 160, 193, 196, 207
Erdoğan Tünaş 61
Erhan Tünay 34
Erikler Çiçek Açtı 203
Erkek Ali 20, 54
Erkek Dediğin Böyle Olur 28
Erkek Fatma Evleniyor 199
Erkek Güzeli Sefil Bilo 33, 128
Erkek Severse 198
Erkek ve Dişi 82, 197
Erkekler Ağlamaz 92
Erman Şener 148
Erol Büyükburç 133
Ertem Eğilmez 23, 24, 27-30, 33-36, 126-128
138, 139, 148, 192,196,198, 210
Ertem Göreç 16, 18-20, 23-26, 98, 140, 141
164, 168, 200, 201
Esat Mahmut Karakurt 203
Esir Hayat 28, 47, 48
Esir Kuş 203
Eşkiya Celadı 113
Eşkiya Halil/Haydut 120
Eşref Kolçak 54, 130
Eşrefpaşalı 115, 160
Evcilik Oyunu 78
Eyvah 74
Ezo Gelin 24, 110, 150
Fabrikanın Şoförü 21, 134
Fadime 131
Fahriye Abla 36, 192
Faize Hücum 35, 172
Fakir Aşıkların Romanı 92
Fakir Baykurt 67, 203
Fakir Çocuklar 23, 102
Fakir Gencin Romanı 196
Fakirin Memet 112
FarukKenç 201
Fatma Bacı 27, 83, 84, 104
Fatma Girik 25, 47, 54, 59, 60, 75, 89, 93
94,103, 104, 120, 150, 165,
Fatmagül'ün Suçu Ne? 39, 125
Fato 25, 109
Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi 127
Federico Fellini 51
Fehmi Yaşar 64, 172
Ferdi Merter 197
Ferdi Tayfur 94, 136, 195
Ferhat 181
Ferhat İle Şirin 205
Feride 74
Feridun Karakaya (Cilâlı İbo) 16, 92
Feridun Kete 26
Ferit Ceylan 19, 105, 111,112, 156
Ferit Edgü 35, 179, 204
Feryadı Gücüm Yok 174
Feyzi Tuna 20, 21, 24, 25, 27, 31, 35-37
82,105, 107-111, 140, 198
Fırat'ın Cinleri 30, 182, 204
Fırçana Bayıldım Boyacı 31, 142
Fırtına Gönüller 76,149
Fırtına Kemal 27, 115
Fıstık Gibi 133, 210
Fıstık Gibi Maşallah 133, 210
Fidan 36,115
Fikret Hakan 26, 54, 84, 135, 141, 174
Fikret Uçak 202, 206
Filiz Akın 60, 130, 156
Firar 36,175
Firuzan 185, 204
Fosforlu Cevriye 25, 141
Fosforlu Oyuna Gelmez 151
Funda 24, 203
Futboliye 94
Füsun Demirel 191
Gani Turanlı 56,103, 161, 163, 167
Garip 104
Garip Bir İzdivaç 202
Garip Kuş 193

Gecekondu Peşinde 109
Gecelerin Kadını 94
Gecelerin Ötesi 15, 66, 67
Geçim Otobüsü 125
Geçmiş Zaman Elbiseleri 74
Gel Barışalım 20
Gelin 27, 47, 49, 50
Gelin Çiçeği 210
Gelincik 174
Genco Erkal 172
Gençlik Hülyaları 18, 77
Gençlik Köprüsü 194
Gençlik Rüzgârı 202
Gençlik Türküsü 133
Genelevde Yas 184
Gerzek Şaban 147
Gırgıriye 35, 138
Giovanni Scognamillo 119, 177
Gizli Duygular 36,175
Gol Kralı Cafer 133, 138, 204
Göç 114
Gökçe Çiçek 27, 47-49
Gökhan Güney 34, 94
Göksel Arsoy 78, 130, 141
Gökyüzü 39,184
Gül 35,186
Gönül Kuşu 135, 159
Gönülden Yaralılar 103
Gönüllü Kahramanlar 113
Görgüsüzler 94
Gurbet Kuşları 21, 78, 79
Gurbetçiler 92
Gül Hasan 189
Gül ve Şeker 92
Güler misin Ağlar mısın? 92
Gülerken Ağlayanlar 210
Güller ve Dikenler 203
Gülü 59, 209, 210
Gülsüm Ana 35,104
Gülşah'ile İbo 30
Gülşah Koçyiğit 15
Gülşen Bubikoğlu 85, 131
Gültekin 203
Gülüşan 37, 118, 204
Günah 136
Günah Bende mi 203
Günah Defteri 94
Günay Kosova 28
Güneş Doğarken 36,175
Güneş Doğmasın 16, 99,101
Güneş Karabuda 138
Güneşe Giden Yol 82, 197
Güneşe Köprü 38,116
Güneşin Tutulduğu Gün 36,175
Güneşli Bataklık 30,124, 125
Güneşten Leke 38
Güney Ölüm Saçıyor 145
Güngörmüşler 152
Güzel Bir Gün İçin 21, 135
Güzide Sabri 91, 203
Hababam Git Hababam Gel 29, 143
Hababam Sınıfı 127, 204
Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor 204
Hababam Sınıfı Güle Güle 35,127, 204
Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı 127, 204
Hababam Sınıfı Tatilde 30,127, 204
Hababam Sınıfı Uyanıyor 29, 127, 204
Hababam Taburu 204
Hacı Arif Bey 193
Hacı Bektaş Veli 206
Hacı Murat 147
Hafız Yusuf Efendi 130
Halk Aşıkları 206
Hak Yolunda Hazreti Yahya 22,151
Hakan Balamir 184
Hakkari'de Bir Mevsim 35, 179, 204
Haldun Dormen 21, 135
Haldun Taner 20, 54, 55
Hale Soygazi 64, 176
Halı Türküsü 183
Halide Edip Adıvar 91, 203
Halikarnas Balıkçısı 204
Halil Ergün 193
Halime'den Mektup Var 156
Halit Çapın 113
Halit Refiğ 16-28, 31, 35, 36, 39, 43, 46, 61
76-79, 81-85, 97-99,101, 102. 76-79.
81-85, 97-99, 101, 102,108, 116, 152, 1
196-198, 205
Halit Ziya Uşaklıgil 81, 82, 84, 203
Halk Çocuğu 102, 210
Halkalı Köle 38, 149, 204
Hamdi Değirmencioğlu 196
Hammal 135
Hancı 25, 130
Handan Şenköken 182
Hanende Melek 74
Hanzo 171
Haracıma Dokunma 159
Haram 94
Haram Oldu 136
Haremde Dört Kadın 22, 81, 84, 85
Harmandalı Efem Geliyor 151
Harmandalı Efenin İntikamı 151
Harun Reşid'in Gözdesi 24, 59
Hasan Almaz Basan Alır 29, 143
Hasan Kazankaya 116, 160
Hasip ile Nasip 60
Hasret 114, 171
Hasret Sancısı 94
Hatasız Kul olmaz 92
Hayal Uçurumu 146
Hayat Kadınları 142
Hayat Kavgası 20, 112
Hayati Hamzaoğlu 74
Haydut Avcısı 129
Hayret 17 92
Hayri Gülnar 135
Hayri Şahin 114
Hazal 33, 34, 181
Hazr.Süleyman ve Saba Melikesi 206
Hazreti Ali 113
Hazreti Ayşe 206
Hazreti Eyub'un Sabrı 22, 206
Hazreti İbrahim 206
Hazreti Ömer 206
Hazreti Ömer'in Adaleti 92, 206
Hazreti Yusuf 206
Hazreti Yusuf'un Hayatı 22, 151, 206
Hedef 31
Helal Olsun Ali Abi 19,133
Hep O Şarkı 56
Her Gönülde Bir Aslan Yatar 93
Her Gün Ölmektense 112
Her Zaman Kalbimdesin 119, 198
Herhangi Bir Kadın 35,174
Hey Amigo 202
Hey Amigo Beş Mezar 202
Hıçkırık 203
Hırsız Prenses 132
Hızlı Hızır 27,135
Hicran 74
Hicran Gecesi 203
Hicran Yarası 71, 91
Hicri Akbaşlı 111
Hiç 136
Hidayet Sayın 56
Hikâyelerden Biri 153
Hindistan Cevizi 91
Homoti 136
Hop Dedik Kâzım 148
Hora Geliyor, Hora 114
Horasan'dan Gelen Bahadır 147
Horasan'ın Uç Atlısı 206
Hudutların Kanunu 22, 42-45, 160
Hulki Saner 15,19, 20, 105, 131-134, 141
197, 198, 200, 201, 210

Huzurum Kalmadı 34
Hüdaverdi 205
Hülya Koçyiğit 23, 26, 59, 174, 193
Hülyam 94
Hüseyin Peyda 22, 25, 135, 206
Hüseyin Rahmi Gürpınar 203
Hüsnü 143
Hüsnü Cantürk 24
Ilık Ilık 33
Irmak 27, 47, 48
Isıt Beni 33
Islak Mendil 94
Istırap Çocukları 196
Işıl Özgentürk 138, 181
IV. Murat 193
Ibişo 136, 204
İbrahim Altınsay 126
İbrahim Ethem İlâhi Davet 206
İbrahim Tatlıses 34, 35, 114, 136, 174
İbret 164, 173
İç Güveysi 203
İçimde Bir His Var 136
İçimizdeki Boşluk 150
İçli Kız Funda 151
İffet 139
İftira 202
İnsan Yüce 33, 124, 136, 177
İntiras Fırtınası 36, 85
2x2 Eşittir 5 176
İki Arkadaş 29,174
İki Aşk Arasında 16, 87, 88
İki Ateş Arasında 126
İki Gemi Yanyana 19, 53
İki Sene Mektep Tatili 197
İki Süngü Arasında 142, 203
İki Yavrucak 196
İki Yetime 142,196
İkimize Bir Dünya 18, 19, 132
İkisi de Cesurdu 19, 112, 156
İlahi Adalet 206
İlhan Engin 19, 21, 24, 52,107,116, 152, 176
İlhan Selçuk 30
İlk ve Son 24, 203
İlker İnanoğlu (Yumurcak) 15, 131
İlyas Salman 33, 36, 62, 94, 128, 136, 183
İmparator Atilanın Yumruğu 151
İnce Cumali 24, 126
İnek Şaban 93
İngiliz Kemal 24,127
İngiliz Kemalin Oğlu 24, 92
İnleyen Nağmeler 152
İnsan Sevince 94
İnsanları Seveceksin 31
İntikam Meleği 29, 75, 76
İpini Boynunda Bil 197
İrfan Atasoy 164, 202
İrfan Yalçın 184
İsimsiz Kahramanlar 197
İslamiyetin Kahraman Kızı 206
İsmail Dümbüllü 204
İstanbul 79 33,147
İstanbul Dehşet İçinde 24, 152
İstanbul Kaldırımları 21, 71
İstanbul Kan Ağlarken 85
İstanbul Tatili 210
İstanbul'da Aşk Başkadır 123, 210
İstanbul'un Kızları 21, 79
İsyan 33, 147
İşte Bizim Hikâyemiz 147
İşte Hayat 28
İyi Aile Çocuğu 93
İyi, Fakir ve Kibar 198
İzin 28,148,170
İzzet Altınmeşe 94
İzzet Günay 120
John Sturges 23,108, 112
Kaçak 35, 104, 112
Kaçaklar 164
Kader Bağı 131
Kader Böyle İstedi 46
Kadın Avcıları 122
Kadın Hamlet 29, 75, 76
Kadın İsterse 203
Kadın Severse 24, 203
Kadın Yapar 170
Kadınca 211
Kadınım 103
Kadınlar Hamamı 31
Kadir İnanır 60, 64, 93, 94, 103, 174, 175
Kafkas Şahini 151
Kahramanlar 114
Kahreden Gençlik 150
Kahreden Kurşun 145, 159
Kahveci Güzeli 122
Kalbe Vuran Düşman 20, 53
Kamalı Zeybek 156
Kambur 27, 60
Kamçılı Kadın 145
Kâmuran Yüce 56
Kan 37,175
Kan Dökmez Remzi 27
Kan Gövdeyi Götürdü 145,159
Kan ve Tabanca 112
Kanal 31, 177
Kanımın Son Damlasına Kadar 164
Kanlarıyla Ödediler 85
Kanlı Buğday 112,159
Kanlı Deniz 204
Kanlı Firar 15
Kanlı Mektup 130
Kanlı Meydan 135
Kanlı Mezar 23, 119
Kanlı Nigâr 104
Kanlı Öç 117
Kanlı Para 152
Kanlı Sevda 16, 140
Kanrı Firar 149
Kanun Benim 141, 201
Kanun Karşısında 20, 99
Kanun Namına 24
Kanunsuz Topraklar 116
Kapıcılar Kralı 171
Kaplan Kadın Dehşet Adasında 200
Kaptan 139
Kara Battalın Acısı 120
Kara Çadırın Kızı 150
Kara Çarşaflı Gelin 28, 124, 204
Kara Davut 113, 197
Kara Doğan 27
Kara Gözlüm 59
Kara Kafa 183
Kara Murat 130
Kara Murat Denizler Hakimi 147
Kara Murat Devler Geliyor 205
Kara Murat Fatih'in Fedaisi 147, 205
Kara Murat Fatih'in Fermanı 147, 205
Kara Murat Kara Şovalye'ye Karş 147, 205
Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı 147, 205
Kara Peçe 203
Kara Şahin 156
Kara Yılan 134
Karacaoğlan'ın Kara Sevdası 118, 155
Karakafa 33
Karakolda Ayna Var 23, 82
Karanfilli Kadın 132
Karanfilli Naciye 94
Karanlık Yollar 112
Karanlıkta Uyananlar 20,140, 141, 152, 177
Karanlıkta Yaşayanlar 147
Karaoğlan 138, 205
Karaoğlan Geliyor 203
Karaoğlan Şeyhin Kızı 205
Karaoğlan Yeşil Ejder 205
Karaoğlan'ın Kardeşi Sarıgan 205
Karateci Kız 147
Kardeş Gibiydiler 198

Kardeş Kurşunu 129
Kardeşim Benim 36, 191
Kargacı Halil 161
Karmen 197
Kartal Murat 140
Kartal Tibet 29, 31, 34-36, 47, 91, 136, 138, 139, 205
Kasımpaşalı 158
Kasımpaşalı Emmanuel 33
Kasımpaşalı Recep 158, 167
Kaşık Düşmanı 36, 117, 118
Katilin Kızı 89
Katma Değer Şaban 138
Kaya Ererez 137,164
Kayahan Arkan 25,199, 206
Kaygısızlar 201
Kayıkçının Küreği 145
Kayıp Kızlar 150
Kaynanalar 171
Kâzım Kartal 31
Kelebekler Çift Uçar 106
Kelepçeli Melek 144
Keloğlan 26,124, 204
Keloğlan Aramızda 26, 204
Keloğlan ve Can Kız 74, 204
Keloğlan ve Yedi Cüceler 26,128, 204
Kemal Bilbaşar 59, 204
Kemal Kan 24, 202
Kemal Sunal 31, 60, 93, 94, 104, 127, 128, 138, 147, 171
Kemal Tahir 38, 52, 54, 81, 85, 102, 116, 161
Kemalettin Tuğcu 95
Kenan Hulusi Koray 74
Kenan Kurt 89
Kenan Pars 135
Kenarın Dilberi 91
Kerbela Vakası 206
Kerbela'nın İntikamı 206
Kerem ile Aslı 26, 150,205
Kerim Avşar 91
Kerim Korcan 26,116, 204
Keriman Ulusoy 184
Kerime Nadir 99, 203
Keriz 138
Keşanlı Ali Destanı 20, 54, 55
Kezban 147, 202
Kezban Paris'de 147
Kezban Roma'da 26,147
Kır Çiçeği Zeynep 134
Kır Gönlünün Zincirini 34, 174
Kırık Bir Aşk Hikayesi 35,186
Kırık Çanaklar 15, 31, 84, 97, 98,100, 198
Kırık Hayat 170
Kırık Hayatlar 22, 81, 82, 203
Kırk Küçük Anne 102
Kırlangıç Fırtınası 37, 192
Kırmızı Fener Sokağı 210
Kıskanç Kadın 91,198
Kıskıvrak 85
Kısmetin En Güzeli 18, 101, 116
Kış Bekârı 31
Kıvrıl Fakat Kırılma 145
Kız Kolunda Damga Var 24, 82
Kızgın Delikanlı 141
Kızgın Toprak 27,110
Kızgın Yabancı 202
Kızıl Maske 24,145,199
Kızıl Maskenin İntikamı 199
Kızıl Vazo 25, 51, 59,155
Kızılcıklar Oldu mu? 133
Kızılırmak-Karakoyun 24, 44,161
Kızım Ayşe 193
Kızın Var mı Derdin Var 84
Kibar Feyzo 31, 60
Kibar Haydut 145
Kibarlar 20
Killing Caniler Kralı 145, 200
Killing Frankeştayn'a Karşı 200
Killing İstanbul'da 144, 200
Killing Kolsuz Kahramana Karşı 200
Killing Ölüler Konuşmaz 200
Killing Ölüm Saçıyor 200
Kimse Fatma Gibi Öpemez 90
Kinova 145, 200
Kobay 136
Koca Yusuf 151
Kocamın Nişanlısı 122
Kocaoğlan 156
Koçero 134
Koçum Benim 90
Kokla Beni Melahat 148
Kolsuz Bebek 16
Kolsuz Kahraman 141, 203
Konuşan Katır 115
Konyakçı 112, 158
Kopuk 152
Koreli Kemal 173
Korhan Yurtsever 30, 33, 182, 183
Korkusuz Aşıklar 152
Korkusuz Cengâver 119
Korkusuz Kabadayı 106
Korkusuz Kaptan Swing 200
Kovboy Ali 145
Koza Gelin 113
Kozanoğlu 24, 57,161
Köfteci Holding 134
Köle 27
Kölen Olayım 59
Köprü 174
Kördüğüm 94
Körebe 37,186
Köroğlu 25, 59,204
Köse Kapmaca 139
Köşeyi Dönen Adam 60
Kötü Tohum 19, 132, 198
Kral Kim 145
Krallar Kralı 116, 158
Kralların Öfkesi 202
Kriton İlyadis 89
Kucaktan Kucağa 148
Kuduz Recep 24
Kul Sevdası 34
Kuma 28, 59, 60
Kumcu Ali Yaşar 177
Kunt Tulgar 199
Kupa Kızı 38, 190
Kurbağalar 37,175, 204
Kurbanlık Katil 46, 47,161
Kurbanlık Koyun 161
Kurşun Ata Ata Biter 37,193, 204
Kurşunla Selamlarım 109
Kurşunlann Kanunu 162
Kuruluş 193
Kuyu 25, 74
Kuyucaklı Yusuf 37,111
Küçük Ağa 193
Küçük Beyefendi 18,130
Küçük Emrah 196
Küçük Ev 152
Küçük Hanım Avrupa'da 18, 141
Küçük Hanımefendi 16,127, 141, 202
Küçük Hanımın Kısmeti 18,141
Küçük Hanımın Şoförü 18, 113, 141
Küçük Kahraman 130
Küçük Kovboy 131, 20
Kürtaj 149
Küskün Çiçek 140
Lale Oraloğlu 27, 96, 97, 135
Latife Tekin 64
Levent Kırca 60
Leyla ile Mecnun 27, 35, 85, 119, 205
Leyla Sayar 15
Leyla Vekilli 182
Linç 26, 116, 204
Lütfi Ömer Akad 15, 16-19, 22, 24-28, 41-50, 99

102. 103, 107, 120,
129. 154, 160, 161, 164,
Macit Koper 64, 115, 116, 125
Maden 31,176, 177
Mağlup Edilmeyenler 29, 61
Mağrur Kadın 132, 202
Mağrur ve Sefil 113
Mahalle Arkadaşları 17, 67, 89
Mahallenin Sevgilisi 15, 96
Mahalleye Gelen Gelin 88, 89
Mahçup Delikanlı 147
Mahmut Tali Öngören 176, 177, 179
Mahpus 141, 203
Mahşere Kadar 47
Makber 74
Malazgirt Kahramanı Alpaslan 151
Malkoçoğlu 23,124, 205
Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor 124, 205
Malkoçoğlu Kara Korsan 124
Malkoçoğlu Krallara Karşı 124, 205
Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri 114, 205
Mandrake Killing'e Karşı 199
Maskeli Beşler 144
Maskeli Beşlerin Dönüşü 144
Maskeli Süvari Tom Miks'e Karşı 25
Maskeli Süvarinin Dönüşü 25
Maskeli Üçler 129
Mavi Mavi 136
Meçhul Kadın 119
Mehmet Aslan 146, 162, 173, 200, 202
Mehmet Dinler 22, 24, 89, 91, 143; 144,
196, 198, 206, 210
Mehmet Kılıç 193
Mehmet Muhtar 206
Meleklerin İntikamı 91
Melih Gülgen 28, 31, 34, 94, 128, 129, 201,
Memduh Ün 13,15,16-20, 22-24, 26-28, 34,
41, 76, 84, 88, 95-104,107, 108,
114,116, 140, 198, 199, 201. 210
Memleketim 193
Menderes Utku 15
Menekşe Gözler 59
Meral Orhonsoy 176
Merdoğlu Ömer Bey 39,192
Merhaba 190
Merhamet 91,117, 198
Meryem ve Oğulan 93
Mesut Uçaksan 84, 194
Metin Akpınar 60, 92-94, 139
Metin Bükey 166
Metin Erksan 13, 15,17,19, 21, 22, 25, 28-30
66-69, 71-76, 89, 149, 170, 198,
Metres 150
Mevlana 206
Mevlit 206
Meyhaneci 130
Mezarımı Hazırla 146
Mezarımı Taştan Oyun 25,135
Mistik 26
Mine 35, 63, 204
Minik Cadı 200
Minik Serçe 31, 61
Mithat Cemal Kuntay 111
Mor Defter 156, 204
Mualla 132, 202
Mualla Kaynak 96
Muammer Özer 37,189
Muazzez Tahsin Berkant 16, 202
Muharrem Gürses 10, 16, 22, 26, 27, 151, 199, 206
Muhsin Bey 39,192
Muhsin Ertuğrul 44, 135, 195, 198
Muhterem Nur 130
Muradın Türküsü 22, 55, 57
Murat ile Nazlı 103
Murat Sertoğlu 203
Murtaza 21, 36,113, 203
Muzaffer Aslan 122
Müjde Ar 62, 64, 92, 138, 139, 174, 183, 191
Mükerrem Kâmil Su 95
Mümtaz Yener 198
Münir Hayri Egeli 16
Münir Özkul 127, 136, 199
Müslüm Gürses 34
Müşfik Kenter 112
Müthiş Bir Tren 74, 76
Naci Duru 123
Nahit Ataman 126
Naki Yurter 28, 33
Namus 27
Namus Düşmanı 139
Namus Uğruna 15, 86, 87
Namus ve Silah 141, 164
Namuslu 36, 128
Namusum İçin 22, 102
Nasreddin Hoca 115
Natuk Baytan 26, 34, 147, 201, 205, 210
Nazey 94
Nazım Hikmet Ran 44, 165
Nazif Kurthan 135
Nazmi Özer 28, 164
Ne Olacak Şimdi 60
Ne Şeker Şey 18, 89
Nebahat Çehre 59
Necati Cumalı 33, 36, 38, 63, 65, 111, 125. 155, 204
Necati Haksun 181
Necati İltaç 89
Necip Fazıl 41
Necla Nazır 92, 174, 193
Nedim Otyam 161
Nedret Güvenç 91
Nefret 94
Nehir 174
Nejat Okçuoğil 24
Nejat Saydam 18, 24-27, 88,141,198, 200, 210
Nejat Uygur 109, 198
Nemrud 151, 206
Nene Hatun 92
Nereden Çıktı Bu Velet 92
Nereye Bakıyor Bu Adamlar 93
Neriman Köksal 91
Nesli Çölgeçen 36, 37, 191
Neşe Karaböcek 47
Nevzat Pesen 18-20, 132, 198
New York'lu Kız 144
Nezih Coş 118, 163
Nijat Özön 13, 76, 81, 83, 95, 96,100, 154, 163
Nikâhsızlar 116
Nilgün 24,127
Nilüfer 133
Nilüfer Aydan 76
Nisan Akman 38, 192
Nişan Hançer 107, 129, 160, 200
Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu 23, 197, 208
Nuh'un Gemisi 23,119
Nurettin Sezer 189
Nuri Akıncı 156, 158, 200-202, 206
Nusret Eraslan 21, 122
O Kadın 35, 85, 91,144,198
O.Nuri Ergün 16, 24, 47, 91, 146, 162, 196
198, 202
Oğlum 135
Oğlum Osman 193, 206
Oğuz Gözen 29, 146,198
Oh De Yavrum Oh De 33
Oh Olsun 28,128
Oksal Pekmezoğlu 34, 146, 199
Oktay Akbal 38, 116, 204
On Korkusuz Adam 112, 113, 156
On Korkusuz Kadın 113
Onat Kutlar 33, 35, 48, 49, 124, 161, 179
181, 185
14 Numara 37, 184
Onu Allah Affetsin 164
17. Yolcu 112
Orhan Aksoy 21, 24, 26, 29, 31, 33, 114, 147

196, 198, 209, 211
Orhan Asena 156
Orhan Atadeniz 140, 144
Orhan Çağman 186
Orhan Kemas 15,16, 20, 24, 26, 101, 105, 141 149, 150, 164, 198, 205, 211
Orhan Gencebay 34, 47, 92, 94, 174, 193, 195
Orhan Günşiray 50, 51, 54
Orhan Hançerlioğlu 106
Orhan Kemal 16, 21, 27, 33, 34, 36, 43, 99 102,104,113, 179, 181, 182, 203
Orhon M. Anburnu 18, 140, 150, 155, 156
Orman Çiçeği 133
Ortadirek Şaban 138
Osman Alyanak 48
Osman Fahir Seden 13, 15,17,19, 20, 23, 24, 31, 34 62, 85-95, 99, 102, 105,106, 143,
Osman Şahin 35, 36, 110, 118, 175, 179, 182 191, 204
Osmanlı Kabadayısı 131
Osmanlı Kanlısı 92
Otobüs 188
Otobüs Yolcuları 140
Oy Farfara Farfara 17, 67
Öç 194

Öksüz Gülnaz 151
Öleceksin 141
Ölmeyen Aşk 22, 74,198
Ölmez Ağacı 36, 192
Ölmüş Bir Kadının Mektupları 25,142, 203
Ölüm Bebekleri 135
Ölüm Fermanı 202
Ölüm Pazarı 107
Ölüm Perdesi 50, 155, 203
Ölüm Peşimizde 15, 98, 99
Ölüm Savaşçısı 140
Ölüm Tarlası 23, 57
Ölüm Yolu 85
Ölümsüzler 202
Ölümün Ücreti 108
Ölümünü Kendin Seç 202
Ölünceye Kadar 204
Ömer Kavur 28, 33, 35, 37, 38, 59, 185, 186, 188
Ömer Seyfettin 48, 203
Ömer Uğur 184
Ömercik Babasının Oğlu 143
Ömrümün İlk Gecesi 24
Ömrümün Tek Gecesi 94, 203
Önce Vatan 119
Öp Babanın Elini 101
Öp Beni 133
Öttür Kuşu Ömer 33
Öyle Bir Kadın ki 33
Özcan Arca 190
Özdemir Birsel 206
Öztürk Serengil 20, 90, 143, 204
Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler 26,141
Papatya 198
Paramparça 85
Parçala Behçet 129
Parla Şenol 15
Parmaksız Salih 24
Paşa Kızı 131
Patron Duymasın 139
Payami Safa 203
Paydos 24
Pehlivan 36,172
Pembe Kadın 23, 56
Pembe Panter 200
Peride Celal 51
Perişanım 34
Petrol Kralları 139
Pınar Kür 38,111, 191, 204
Pırtık 205
Pir Sultan Abdal 114, 206
Pire Nuri 161
Pisi Pisi 171, 198
Piyade Osman 164, 173
Plajda Buluşalım 211
Posta Güvercini 132, 203
Prangasız Mahkumlar 150, 156
Prenses 38, 184,189
Preveze Öncesi 76
Profesyoneller 202
Rabia 92,124, 206
Rahmet Ve Gazap 194
Rahmi Muratoğlu 205
Raj Kapoor 77,196
Recep Bilginer 56
Recep Ekicigil 113
Red Kit 143, 200
Refik Halid Karay 185
Rekin Teksoy 68
Remzi Contürk 34,105, 113, 114, 125, 135, 161, 164, 196, 202, 206
Renkli Dünya 147
Reşat Nuri Güntekin 23, 38, 65, 91, 102, 203
Reşo 211
Rıfat Diye Biri 18,140
Rıfat Ilgaz 127, 204
Ringo 24
Ringo Kit 202
Ringo Vadiler Kaplanı 25
Robert Aldrich 18, 85
Rüştü Asyalı 204
Rüya 47
Rüzgâr 140
Rüzgârlı Tepe 135
Saadet Güneşi 202
Sabah Geleceksin 130
Sabah Yıldızı 131, 202
Sabahat Duru 126
Sabahattin Ali 74, 111
Sabahsız Geceler 203
Sabırtaşı 134
Sadık Şendil 52, 59, 77, 104, 127
Sadri Alışık 19, 133, 199
Safa Önal 25, 27, 46, 56, 116, 137, 152,
Sahte Kumrular 17
Sahte Nikâh 67
Sahtekâr 141,-168
Sait Faik Abasıyanık 74
Salak Milyoner 128
Salako 28, 60
Salih Dikişçi 186
Salih Driklik 194
Samanyolu 24,132, 147, 203
Samet Ağaoğlu 74
Sami Ayanoğlu 135
Sami Hazinses 199, 204
Sami Şekeroğlu 18, 136
Sana Layık Değilim 91
Saraylar Meleği 143,197
Sarı Çizmeli 150
Sarmaşdolaş 149
Sarmaşık Gülleri 202
Sartana 202
Savaş Eşici 200, 202
Sayılı Dakikalar 22, 56
Sayılı Kabadayılar 159
Sazlı Damın Kahpesi 25
Sazlık 74
Seden Kızıltunç 82
Sefiller 91
Selahattin Eyyubi 124
Selahattin Gerçek 18
Selim İleri 27, 31, 35, 47, 48,110,168,170,
Selvi Boylum Al Yazmalım 30, 61
Semih Evin 16, 26-28, 128, 164, 169-199,
Semih Tuğrul 82
Semra Özdamar 123, 168
Sen de mi Leyla 94
Sen Türkülerini Söyle 38,176
Senede Bir Gün 127
Seni Kalbime Gömdüm 35,110

ni Kaybedersem 52,155
ni Seviyorum 36, 63, 210
nin Olmaya Geldim 34
ninle Ölmek Istiyorum 25, 46
ninle Son Defa 31, 110
nsiz Yaşayamam 30, 76
nsiz Yıllar 143
rseri Aşık 210
s 38, 173
ssiz Harp 17, 41, 203
vde Öldür 145
v Kardeşim 27
v Yeter 142
vdalandım 136
ven Kadın Unutmaz 91
ven Ne Yapmaz 203
vgi Dünyası 34
vgili Muhafızım 164
vgim ve Gururum 202
vimli Frankeştayn 141, 210
viştiğimiz Günler 17, 77
vmek 136
vmek Günah mı 132
vmek Seni 21
vmek ve Ölmek Zamanı 26, 83
vmek Zamanı 21, 22, 71, 72, 74
yyid 116
yyit Han 25, 160, 161
zen Aksu 61
zer Inanoğlu 15
zer Tansuğ 105, 106
zercik Aslan Parçası 103
zgin Burak 205
cak Tatlı Yaz 116
nıfta Şenlik 194
ralardaki Heyecan 147
rat Köprüsü 43
rrı Gültekin 25, 26, 146
lah Arkadaşları 93
laha Yeminliydim 159
lahlar Konuşuyor 17
lahlara Veda 113
lahları Ellerinde Öldüler 24, 109
lahların Kanunu 145
lahsız Dövüşelim 116
nan Çetin 34, 35, 37-39
183, 184
nderella Kül Kedisi 27, 124, 197
nekli Bakkal 24, 91, 144, 203
sli Hatıralar 203
vri Akıllılar 139
yah Melek 135
yahlı Kadın 201
okak Kızı 18, 89
okaklardan Bir Kız 141, 203
okakların Kanunu 197
okakta Kan Vardı 21, 152, 159
okaktan Gelen Kadın 203
oluk Gece 120
oluk Gecenin Aşk Hikâyeleri 23, 120
on Darbe 85
on Düello 202
on Gece 102, 203
on Hıçkırık 203
on Kızgın Adam 164
on Kuşlar 21, 114
on Tren 203
onbahar Hatıraları 211
onbahar Yaprakları 210
osyete Şaban 138
oytarı 133
özde Kızlar 141, 203
u 204
u da Yanar 182, 184
uat Yalaz 52
uçlu 15
uçlular Aramızda 21, 69, 70

Suçumuz İnsan Olmak 38, 116, 204
Sultan 31, 139
Sultan Gelin 84
Suphi Kaner 135
Suphi Tekniker 62
Sus Sus Kimseler Duyma 133
Susuz Yaz 19, 56, 69, 204
Suya Düşen Hayal 203
Süha Arın 191
Süha Doğan 135, 156, 197, 198
Süha Doğan 211
Süper Adam 199
Süper Adam Istanbul'da 199
Süper Adam Kadınlar Ar 199
Süpermen Dönüyor 199
Süpermenler 200
Süreyya Duru 23-28, 30, 33
38, 92,113,123
124, 126, 148,196-
198, 201, 206, 210
Sürgün 136
Sürgünden Geliyorum 26, 135
Sürtüğün Kızı 127
Sürtük 127, 198
Sürü 31, 34, 170, 171, 181
Süt Kardeşler 128
Şaban Papucu Yarım 138
Şabaniye 138
Şabanoğlu Şaban 128
Şafak 119
Şafak Bekçileri 19, 78
Şafakta Silah Sesleri 128, 202
Şahane Kadın 132, 203
Şahane Züğürtler 198
Şahin 29, 140
Şaka Yapma 94
Şakayla Karışık 91, 199
Şakir Sırmalı 196
Şalvar Bank 134
Şalvar Davası 36
Şanar Yurdatapan 168
Şark Bülbülü 138
Şaşkın Damat 171
Şehirdeki Yabancı 18, 77, 78, 152, 177
Şehrazat 21, 79, 80
Şehvet 113, 202
Şehvet Kurbanı 141
Şehvetin Esiriyiz 152
Şehzade Sinbad Kaf Dağı 27, 151
Şeker Hafiye 144
Şekerpare 36, 63
Şendul Şaban 138
Şener Şen 127, 128, 184, 190, 192
Şeref Gedik 161
Şeref Sözü 93
Şerif Gören 28, 29, 33-38
137,152,164, 169
170,173-176,180
201
Şermin Hürmeriç 192
Şevki Aktunç 206
Şeyh Ahmed 24, 141
Şeyh Şamil 147
Şeytan 28, 75
Şeytan Kayaları 164
Şeytan Tırnağı 200
Şeytana Uyduk Bir Kere 112
Şeytanın Uşakları 152
Şipsevdi 147
Şinasi Ozonuk 111, 119
Şoför Nebahat 15, 124
Şoför Nebahat Bizde Kab 124
Şoför Nebahat ve Kızı 123
Şoförün Kızı 210
Şu Kızların Elinden 197
Şuçlular Aramızda 21
Şükran Güngör 56
Tabancalı Kız 210

Taçsız Kral 56
Tahir 94
Tahir ile Zühre 205
Tak Fişi Bitir İşi 201
Takip 114
Talat Bulut 174
Talihli Amele 34, 62
Talihsiz Yavru 151
Tancan Akın 200
Taner Oğuz 29, 200
Tanju Gürsu 148
Tanrı Şahidimdir 92
Tanrının Bağışı Orman 41, 42
Tarık Akan 62, 85, 92,
127,149,172,
Tarık Dursun Kakınç 18, 21,105-107
110,193, 204
Tank Öcal 190
Tarık Tibet 211
Tarkan 113, 205
Tarkan Altın Madalyon 205
Tarkan Camoka'ya Karşı 205
Tarkan Gümüş Eğer 205
Tarkan Viking Kanı 205
Tatlı Bela 51, 156
Tatlı Cadı 200
Tatlı Cadının Maceraları 200
Tatlı Sevgilim Kaymaklı L 31
Tef 127
Tehlikeli Adam 159
Tek Başına 29
Tek Kollu Bayram 115
Tek Kurşun 109
Tekrar Güneş Doğacak 112
Telekızlar 94
Temel Gürsu 26, 28, 34, 94
Temel Gürsu 147-149, 170,
Temel Reis Gangester 201
Temem Bilakis 143
Teşekkür Ederim Büyük A 92
Teyzem 39, 85
Tilki Selim 160
Tolgay Ziyal 199, 200
Tomruk 35, 174, 203
Topal 150
Toprağın Gelini 160, 161
Toprağın Kanı 23, 56
Toprağın Teri 147
Toprak Ana 27, 103
Tornavida 33
Toros Canavarı 17
Torpido Yılmaz 159
Tosun Paşa 29, 138
Toto Ali Milyoner 128
Tövbe 131
Tövbekâr 141
Tuncan Okan 149
Tuncel Kurtiz 189
Tunç Başaran 20, 21, 26, 105
112, 113, 117
156, 197, 200,
206, 208
Tunç Okan 188, 189
Turgut Demirağ 20, 21, 24, 109
Turgut Demirağ 122, 123
Turgut Özakman 150
Turhan Gürkan 27, 60, 102, 161
Turist Ömer 20, 133
Turist Ömer Alman 133
Turist Ömer Arabist 133
Turist Ömer Boğa 134
Turist Ömer Dümenciler 133
Turist Ömer Uzay 134, 201
Turist Ömer Yamyamlar 134
Tutku 36, 111, 204
Türkân Şoray 23, 25-27, 29
35, 36, 44, 46,
74, 83, 89, 93,

103,111,117, 122
136-138,140,174
186,193,196
Türker Inanoğlu 18, 129-131, 196
202, 210
Tütün Zamanı 155
Tütüncü Kızı Emine 151
Uçan Adam Killing'e Karşı 144, 200
Uçurumdaki Kadın 151
Uğur Dündar 28
Uğur Yücel 192
Umudumuz Şaban 138
Umut 26, 161, 163, 164
Umut Dünyası 27, 153
Umut Sokağı 38, 152, 176, 201
Umutsuzlar 26, 156, 164, 166
Unutamadığım Kadın 142
Unutulan Kadın 59
Unutulmayanlar 114
Unutulmuşlar 177
Urfa İstanbul 204
Ustura Behçet 27
Utanç 60
Uykusuz Geceler 203
Uzun Bir Gece 38, 125, 126
Uç Arkadaş 26, 95-97, 100, 103
Uççapkın Gelin 211
Uç Halka 25 118, 204
Uç İstanbul 111
Uç Kızgın Cengâver 123
Uç Kızın Romanı 149
Uç Korkusuz Arkadaş 82, 197
Uç Öfkeli Adam 115, 197
Uç Öfkeli Genç 19, 152
Uç Silahşörler 82, 145, 197, 208
Uç Silahşörlerin İntikamı 145, 197
Uç Süpermen Olimpiyatlarda 200
Uç Tekerlekli Bisiklet 18, 35, 41, 43, 104
Üçüncüze Bir Mezar 117
Üçünüzü de Mıhlarım 116, 159
Ülkü Erakalın 19, 24, 25, 27
Ülkü Erakalın 28, 140-142, 196
197, 210, 211
Ümit Besen 94
Ümit Deniz 17, 203
Ümit Efekan 38, 76, 147-149, 197
Ümit Elçi 37, 192, 193
Umit Kurbanları 150
Ümit Utku 21, 134, 135, 156, 160
Ümitler Kırılınca 150
Üsküdar İskelesi 135
Üşütük 31
Vah Başımıza Gelenler 139
Vahi Öz 91
Vahşi Bir Kız Sevdim 203
Vahşi Gelin 31, 93
Vahşi Sevda 102
Vasıf Öngören 65
Vatan Kurtaran Aslan 113, 208
Vatan ve Namık Kemal 119
Vatandaş Rıza 33, 140
Vazgeç Gönlüm 94
Ve Recep ve Zehra ve Ayşe 36, 192
Ve Silahlara Veda 135
Vedat Günyol 155
Vedat Türkali 16, 20, 21, 38
43, 51, 54, 78, 124
125, 140, 150, 152
Venüs 114
Vesikalı Yarim 25, 46
Veysel Garani 22, 135, 206
Volkan Kayahan 200
Vukuat Var 27, 141, 203
Vur 202
Vur Be Ramazan 146
Vur Davula Tokmağı 143
Vural Pakel 110
Vurguncular 26, 164, 165, 173
Vurun Kahpeye 21, 28, 84, 147,
Ya İstiklal Ya Ölüm 109
Yaban 92
Yaban Gülü 203
Yabancı 94
Yabancı Kız 20
Yadeller 148
Yahya Peygamber 22, 135, 206
Yakılacak Kadın 94
Yakılacak Kitap 123
Yakut Gözlü Kedi 24, 203
Yalan 136
Yalancı 209
Yalancı Yarim 27
Yalçın Pekşen 127
Yalnız Adam 145
Yalnızım 136
Yaman Koray 203
Yangın 30
Yangın Var 15, 41
Yanık Kezban 151
Yanlış Numara 139
Yaprak Dökümü 24, 102, 203
Yaprak Ozdemiroğlu 174
Yara 134
Yarabbim 34
Yaralı Arslan 19, 89
Yaralı Kalp 114, 196
Yaralı Kartal 107, 159
Yaralı Kurt 27, 47, 48, 201
Yarasa Adam 200
Yarın Ağlayacağım 85, 152
Yarın Bizimdir 19, 54
Yarın Son Gündür 164-166
Yarınlar Bizim 153
Yarış 176
Yasak 181
Yasak Aşk 16, 76, 77, 84,
Yasak Sokaklar 21, 108
Yaseminin Tatlı Aşkı 59
Yaşam Kavgası 31, 84, 198
Yaşamak Bu Değil 148
Yaşamak Güzel Şey 83
Yaşar Kemal 28, 35, 55, 57
Yaşar Kemal 103,138,155, 204
Yataktan Yatağa 33
Yatık Emine 28, 185
Yavaş Gel Güzelim 199
Yavru ile Kâtip 109
Yavru Kuş 197
Yavrularım 36, 118
Yavuz Figenli 146, 164, 200,
Yavuz Özkan 31, 33, 176, 177
Yavuz Turgul 31, 36, 39,138
Yavuz Turgul 139,184,191,192
Yavuz Yalınkılıç 161, 202
Yayla Kartalı 142
Yayla Kızı Gül Ayşe 151
Yayla Kızı Yıldız 128
Yaz Bekârı 92
Yazgı 204
Yedi Belâlılar 164, 202
Yedi Dağın Arslanı 145, 160
Yedi Evlat İki Damat 84
Yedi Günlük Aşk 135
Yedi Kocalı Hürmüz 26, 59, 144
Yedi Köyün Zeynebi 24
Yedi Silahşörler 22, 112
Yeniden Doğmak 86
Yeşil Kurbağalar 135
Yıkılan Gurur 148
Yılanı Öldürseler 35, 204
Yılanların Öcü 17, 22, 37, 67
Yılanların Öcü 81, 175, 203
Yıldız Kenter 56, 57, 109
Yıldızlar Arasında 15
Yıldızlar da Kayar 129
Yıldıztepe 22, 102
Yılın Kadını Değil 25 °
Yılmaz Ali 201
Yılmaz Atadeniz 25, 26, 144, 145
160, 161, 197, 19
200, 206
24, 27, 126
19, 21, 23-26, 2
33, 44, 46, 59,
112-119, 126,13
141, 145, 148,15
154-161, 163-17
177, 180-182, 18
Yiğit Yaralı Olur 141
Yoksul 173
Yol 169, 169, 170, 17
Yolcu 130
Yorgun 136
Yorgun Savaşçı 85
Yudum Yudum Sev 33
Yumurcak 151
Yumurcak Fake Basmaz 151
Yunus Emre Destanı 145, 206
Yusuf Atılgan 38, 188, 204
Yusuf İle Kenan 33, 185
Yusuf Kurçenli 36, 39, 192
Yuvaya Dönüş 198
Yücel Çakmaklı 26, 193, 194, 20
Yücel Hekimoğlu 197
Yücel Uçanoğlu 27, 28, 34, 116
Yücel Uçanoğlu 146, 161, 202
Yüz Liraya Evlenilmez 92
Yüzme Bilmiyorsan İşin 31
Yüznumaralı Adam 93
Zafer Davutoğlu 24, 89, 91, 143
Zafer Davutoğlu 164, 196-198, 20
Zafer Par 138
Zagor 200
Zagor Kara Bela 200
Zagor Kara Korsanın H 200
Zalimler 126
Zaloğlu Rüstem 151, 204
Zapata 202
Zavallı Necdet 132
Zavallılar 28, 60, 168
Zehra 193
Zeki Alasya 30, 38, 60, 92-
94, 136, 139
16,19, 21, 23, 47
56, 71, 89, 91,195
27, 31, 33, 35
36, 38, 39,105
107,170-173,176
198, 201, 208
Zerrin Egeliler 31
Zeynep Değirmencioğlu 15, 91, 133, 196
Zeynep Oral 172, 177, 189
Zeyno 26, 59, 164
Zeyyat Selimoğlu 62
Zımba Gibi Delikanlı 156
Zilli Nazife 24, 102
Ziya Demirel 156
Zorro Dişi Fantoma'ya K 26
Zorro Kamçılı Süvari 25, 144
Zorro'nun İntikamı 26, 144
Zorro'nun Kara Kamçısı 26
Zuhal Olcay 149, 186
Zülüm 27
Zübük 34, 204
Züğürt Ağa 37, 192, 204
Zülfü Livaneli 138



12000

METİS YAYINLARI Başmusahip Sokak 3/2 Cağaloğlu/İstanbul